

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет традиционной белорусской культуры
и современного искусства
Кафедра театрального творчества

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Р.Л.Бузук
«__» 2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Н.В.Карчевская
«__» 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ: МУЗЫКА

для специальности

1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности

1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное)

Составитель:

Ренанский А.Л., профессор кафедры театрального творчества
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета
(протокол № 4 от «19» декабря 2017 г.)

СОСТАВИТЕЛЬ:

Ренанский А.Л., профессор кафедры театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Ювченко Надежда Александровна,
доктор искусствоведения, доцент
Заведующая отделом музыкального искусства и этномузыкологии
Государственного научного учреждения «Центр исследований
белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии
наук Беларуси»

Каратеев Александр Леонидович,
профессор кафедры духовых инструментов УО «Белорусский
государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой театрального творчества
название кафедры, разработчика УМК (ЭУМК)

(протокол от 24.02.2017 № 7);

Советом факультета традиционной белорусской культуры и
современного искусства
полное название факультета

(протокол от 28.03.2017 № 8)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
2.1	Конспект лекций.....	7
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	151
3.1	Тематический план.....	151
3.2	Тематика семинарских и практических занятий.....	157
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	182
4.1	Вопросы к экзамену.....	182
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	183
5.1	Учебная программа.....	183
5.2	Основная литература.....	184
5.3	Дополнительная литература.....	185

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебный курс «Художественное оформление спектакля: музыка» на кафедре театрального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств является одной из ведущих дисциплин в системе всесторонней профессиональной подготовки будущих специалистов в области театрального искусства. В соответствии с учебным планом эта дисциплина изучается студентами второго и третьего курсов (215 и 315 группы) факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства на протяжении IV, V и VI семестров. По своей педагогической направленности она во многом связана с такими дисциплинами, как «История и теория режиссуры», «История зарубежного театра», «История белорусского театра», «Мастерство актёра», «Режиссура», «Художественное оформление спектакля: сценография» и др.

Музыка как важнейший эмоционально-образный компонент драматического спектакля способствует созданию полноценного сценического произведения. В процессе изучения курса студенты знакомятся с выразительными средствами музыки и её драматургическими функциями в спектаклях различных жанров, художественных направлений и режиссёрских школ, а также с методологией музыкального оформления драматического спектакля.

Электронный учебно-методический комплекс, созданный по дисциплине «Художественное оформление спектакля: музыка» направлен на повышение уровня теоретической и практической подготовки будущего специалиста, способствуя формированию всесторонне развитой личности и более полному раскрытию режиссёрских способностей студента.

Главными целями данного учебно-методического комплекса являются:

- воспитание музыкальной культуры студентов;
- формирование у них целостного представления об одном из важнейших компонентов театрального синтеза – музыке в спектакле;
- выработка практических навыков для создания музыкального оформления студенческих постановок.

Достижение этих целей потребует решения следующих *задач*:

- воспитание художественного вкуса;
- формирование системы знаний о музыкальной драматургии спектакля и её закономерностях;
- владение выразительными средствами музыкального языка и навыками монтажа фонограмм для музыкально-шумового оформления учебных работ по режиссуре, актёрскому мастерству и сценической речи;

- практическая готовность студента к самостоятельному музыкальному оформлению дипломного спектакля.

В итоге изучения дисциплины «Художественное оформление спектакля: музыка» студенты должны:

знать:

- основные музыкальные термины;
- о музыкальных жанрах и формах;
- об основных стилях и направлениях в музыке;
- об инструментах симфонического оркестра и традиционном круге их выразительных возможностей;

- об основных принципах музыкального оформления спектакля в контексте системы К.С.Станиславского;

- об основных режиссёрских подходах к музыкальному решению спектакля в современном драматическом театре

уметь:

- подобрать музыкальный материал для учебной работы по режиссуре и мастерству актёра, раскрывающий своеобразие художественного мира драматурга;

- воплотить собственную режиссёрскую концепцию в музыкальную экспликацию спектакля;

- подобрать музыкальный материал, выявляющий оригинальность собственной трактовки драматургического материала;

- органично вводить музыку в художественную ткань спектакля;

- записывать и монтировать музыкальные фонограммы;

- осуществить музыкальное оформление дипломного спектакля.

Дисциплина «Художественное оформление спектакля: музыка» изучается три семестра и состоит из лекционных, практических и индивидуальных занятий. Изложение учебного материала проводится по блочно-модульной системе – за лекционной частью следуют практические занятия, в процессе которых студенты анализируют различные творческие подходы мастеров современной мировой режиссуры к музыкальному оформлению спектакля.

В процессе чтения лекций определяется эстетическая природа музыкального искусства, рассматриваются его выразительные средства и характер их воздействия на человека, а так же специфика образного музыкального мышления.

На практических занятиях студенты изучают методологию музыкального оформления драматического спектакля: знакомятся с выразительными средствами музыки и её драматургическими функциями,

анализируют музыкальные партитуры спектаклей различных жанров, художественных направлений и режиссёрских школ.

Индивидуальные занятия студентов предусматривают изучение семантики музыкальных тембров, исторически сложившихся амплуа музыкальных инструментов, сонористики литературных произведений, а также анализ музыкальных экспликаций спектаклей ведущих режиссёров современного драматического театра.

Самостоятельная работа студентов с привлечением дополнительных информационных источников предполагает углублённое изучение тех разделов курса, которые вызывают у них особый интерес.

Технологический инструментарий преподавателя дисциплины способствует формированию социально-личностных и социально-профессиональных компетенций и предполагает использование следующих технологий и методов обучения:

исследовательской методологии (при подготовке письменного реферата);

эвристический метод (при разработке экспликаций);

контент-анализ художественного литературного текста;

контент-анализ музыкального произведения;

творческий метод (при создании музыкальной партитуры спектакля).

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплин «Художественное оформление спектакля: музыка» отведено 138 часа. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекций – 26 часов, практических занятий – 106 часов, индивидуальных занятий – 6 часов. На контроль самостоятельной работы студентов отводится 12 часов

Форма контроля знаний – экзамен, на котором студенты демонстрируют приобретенные знания и практические навыки в музыкальном оформлении спектакля, а также учебных работ по актёрскому мастерству, режиссуре и сценической речи. Итоговая оценка выводится с учетом рейтинговой системы и 10-бальной шкалы оценки качества учебной деятельности студента.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Конспект лекций

Введение

Предмет и структура дисциплины. Цели и задачи курса «Художественное оформление спектакля: музыка». Порядок прохождения учебного материала, формы обучения и контроля. Требования к уровню знаний, умений и навыков, необходимых специалисту в области театрального искусства. Место дисциплины в профессиональной подготовке специалиста по организации театрального творчества и её связи с другими профилирующими дисциплинами.

Главными целями дисциплины являются: воспитание музыкальной культуры студентов, формирование целостного представления об одном из важнейших компонентов театрального синтеза – музыке в спектакле, выработка

практических навыков для создания музыкально-шумового оформления студенческих постановок и дипломного спектакля.

Дисциплина «Художественное оформление спектакля: музыка» изучается три семестра и состоит из лекционных, практических и индивидуальных занятий. Первый раздел дисциплины – «Выразительные средства музыкального языка» – изучается в 4 семестре. По своей педагогической направленности этот раздел во многом связан с такими дисциплинами, как «Мастерство актёра», «Режиссура», «Вокал», которые направлены на воспитание образного мышления и понимание художественного языка.

Второй раздел – «Сонористика литературного произведения» изучается в 5 семестре и взаимодействует с дисциплинами «Режиссура» и «Сценическая речь».

Третий раздел дисциплины «Работа над музыкальным оформлением спектакля» излагается в 6 семестре и взаимодействует с дисциплинами «Режиссура», «Актёрское мастерство», «История и теория режиссуры», «История зарубежного театра», «История белорусского театра».

Изложение учебного материала проводится по блочно-модульной системе – за лекционной частью следуют практические занятия, в процессе которых студенты анализируют различные творческие подходы мастеров современной мировой режиссуры к музыкальному оформлению спектакля.

В процессе чтения лекций определяется эстетическая природа музыкального искусства, рассматриваются его выразительные средства и характер их воздействия на человека, а так же специфика образного музыкального мышления.

Индивидуальные занятия студентов предусматривают изучение семантики музыкальных тембров, исторически сложившихся амплуа музыкальных инструментов, сонористики литературных произведений, а также анализ музыкальных экспликаций спектаклей ведущих режиссёров современного драматического театра. Самостоятельная работа студентов с привлечением дополнительных информационных источников предполагает углублённое изучение тех разделов курса, которые вызывают у них особый интерес.

Методика преподавания дисциплины и технологический инструментарий преподавателя направлены на формирование социально-личностных и социально-профессиональных компетенций студентов и предполагает использование следующих технологий и методов обучения: эвристический метод (при разработке режиссёрских экспликаций), контент-анализ художественного литературного текста, контент-анализ музыкального произведения, творческий метод (при создании музыкальной партитуры спектакля).

В итоге изучения дисциплины «Художественное оформление спектакля: музыка» студенты должны знать основные музыкальные термины, иметь представление о музыкальных жанрах и формах, об основных стилях и направлениях в музыке, об инструментах симфонического оркестра и традиционном круге их выразительных возможностей, а так же об основных принципах музыкального оформления спектакля в контексте системы К.С.Станиславского и об основных режиссёрских подходах к музыкальному решению спектакля в современном драматическом театре

Заключительный раздел лекции посвящён обзору обязательной и дополнительной литературы по дисциплине и рекомендациям по использованию учебно-методических материалов.

Литература:

1. Авербах, Е.М. Рождение звукового образа / Е.М. Авербах // – М. : Искусство, 1985. – 195 с.
2. Козюренко, Ю.И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю.И. Козюренко. – М. : Искусство, 1975. – 184 с.
3. Меерович, И.М. Музыка в спектакле драматического театра / И.М. Меерович. – М. : ГИТИС, 1983. – 72 с.

4. Немирович-Данченко, В.И. Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма / В.И.Немирович-Данченко. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
5. Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского в 6-ти томах. – М. : Искусство, 1983–1987. – Т. 3.: Пьесы: «Три сестры», «Вишневый сад». – 464 с.
6. Станиславский, К.С. Собрание сочинений: в 8 т. / К.С.Станиславский. – М. : Искусство, 1954 – 1960.

Тема 1. Музыка как семиотическая моделирующая система

Понятие «семиотическая моделирующая система». Предмет и задачи семиотики в художественных дисциплинах.

Общее и особое в строении и функционировании различных знаковых систем.

Функция музыки в мифологических образах мира. Специфика музыкального языка: семантика, синтактика, прагматика. Уровни членения музыкальной речи.

Понятие «вторичная моделирующая система» в приложении к музыке.

Означающее и означаемое, знак и референт в контексте музыкальной семиотики.

Семиотический механизм зрительного ряда в музыке. Аллегорические и эмблематические образы в музыкальной культуре барокко.

Сначала раскроем основные понятия этой лекции: «семиотика», «семиотическая моделирующая система», а также определим предмет и задачи семиотики в художественных дисциплинах.

Семиотика это наука о знаках и знаковых системах. Её название происходит от древне-греческого слова σημειον — «знак, признак». Научные интересы этой дисциплины довольно широки: они включают практически все формы коммуникативных процессов и, в первую очередь, языки культуры и искусств.

Идея науки о знаках возникла почти одновременно и независимо у нескольких ученых. Основателем семиотики считается американский логик, философ и естествоиспытатель Чарльз Пирс (1839–1914), который и предложил ее название. Пирс дал определение знака, первоначальную классификацию знаков (индексы, иконы, символы), установил задачи и рамки новой науки. Семиотические идеи Пирса развил другой американский философ – Чарльз Моррис, определивший и структуру самой семиотики. Большой вклад в дальнейшее развитие семиотики внёс швейцарский

лингвист Ф. де Соссюр (1857–1913) в своём фундаментальном «*Курсе общей лингвистики*». При этом представления о сущности и назначении семиотики у этих учёных значительно различались. Пирс представлял ее как «универсальную алгебру отношений», воспринимая как область математики. Соссюр же говорил о семиологии (как он определял семиотику) как науке психологической, некоторой надстройке прежде всего над гуманитарными науками. По-разному трактовали учёные и понятие *знака* – ключевого понятия семиотики. В логико-философской традиции, восходящей к Ч.Моррису и Р.Карнапу, знак понимается как некий материальный носитель, представляющий другую сущность (в частном, но наиболее важном случае – информацию). В лингвистической традиции, восходящей к Ф. де Соссюру и позднейшим работам Л.Ельмслева, знаком называется двусторонняя сущность. В этом случае вслед за Соссюром материальный носитель называется *означающим*, а то, что он представляет, – *означаемым* знака. Синонимом “означающего” являются термины “форма” и “план выражения”, а в качестве синонимов “означаемого” используются также термины “содержание”, “план содержания”, “значение”, а иногда – “смысл”. Другое ключевое понятие семиотики – знаковый процесс, или семиозис. Семиозис определяется как некая ситуация, включающая определенный набор компонентов. В основе семиозиса лежит намерение лица А передать лицу Б сообщение В. Лицо А называется отправителем сообщения, лицо Б – его получателем, или адресатом. Отправитель выбирает среду Г (или канал связи), по которой будет передаваться сообщение, и код Д. Код Д, в частности, задает соответствие означаемых и означающих, т.е. задает набор знаков. Код должен быть выбран таким образом, чтобы с помощью соответствующих означающих можно было составить требуемое сообщение. Должны также подходить друг к другу среда и означающие кода. Код должен быть известен получателю, а среда и означающие должны быть доступны его восприятию. Таким образом, воспринимая означающие, посланные отправителем, получатель с помощью кода переводит их в означаемые и тем самым принимает сообщение. Частным случаем семиозиса является речевое общение (или речевой акт), а частным случаем кода – естественный язык. Тогда отправитель называется говорящим, получатель – слушающим, или также адресатом, а знаки – языковыми знаками. Код (и язык в том числе) представляет собой систему, которая включает структуру знаков и правила ее функционирования. Структура, в свою очередь, состоит из самих знаков и отношений между ними (иногда говорят также о правилах комбинирования). Семиотика разделяется на три основных области: синтактику (или синтаксис), семантику и прагматику. Синтактика изучает отношения между

знаками и их составляющими (речь идет в первую очередь об означающих). Семантика изучает отношение между означающим и означаемым.

Прагматика изучает отношение между знаком и его пользователями. Вектор развития семиотики был всегда очень широким. При этом в американской семиотике объектом изучения стали различные невербальные символичные системы, например жесты или языки животных. В Европе, напротив, первоначально главенствовала традиция, восходящая к Соссюру. В семиотических исследованиях доминировали прежде всего лингвисты (Л.Ельмслев, С.Карцевский, Н.Трубецкой, Р.Якобсон) и литературоведы (В.Пропп, Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум и др.). Лингвистические методы переносились и на другие области. Например, польский философ Я.Мукаржовский использовал методы, разработанные в Пражском лингвистическом кружке, для анализа искусства как знакового феномена. Позднее структурные методы для анализа социальных и культурных явлений использовали французские и итальянские структуралисты Р.Барт, А.Греймас, К.Леви-Стросс, У.Эко и др.

В Советском Союзе плодотворно взаимодействовали два основных семиотических центра: в Москве, где трудились такие учёные, как В.Иванов, В.Топоров, Б.Успенский и Тарту, где многие годы проходили Летние школы изучению знаковых систем, которые организовал выдающийся литературовед и историк культуры Ю. Лотман. В это время и возник термин «вторичные моделирующие системы». Язык понимался как первичная знаковая система, надстроенные же над ним знаковые системы рассматривались как вторичные. Культура понимается как знаковая система, по существу являющаяся посредником между человеком и окружающим миром. Она выполняет функцию отбора и структурирования информации о внешнем мире. Соответственно, различные культуры могут по-разному производить такой отбор и структурирование, отражая национальный образ мира.

К концу 20 века определения *семиотика* и *семиотический* к концу постепенно вытеснили некоторые прежние понятия и термины, такие, к примеру, как *знаковая система* или *структурная поэтика*. Как пишет один из основоположников семиотики Ч.Моррис, «отношение семиотики к наукам двоякое: с одной стороны, семиотика – это наука в ряду других наук, а с другой стороны – это инструмент наук». Как научный метод семиотика используется практически во всех исследованиях человеческой деятельности. Так, существуют исследования семиотики театрального пространства, семиотики мимики и жестов, семиотики костюма, семиотики масок, семиотики пространства и др. Рассматриваемая как наука, семиотика

сопоставима практически со всеми науками о человеке. Широко представлены, например, исследования на тему «семиотика и психоанализ», «семиотика и народная культура», «семиотика и исследования литературных текстов», «семиотика и лингвистика», «семиотика и теория прототипов» и др.

Две основных теоретических позиции – установка на билатеральность знака в художественном тексте, где переключки содержательного плана коррелируют с переключками в плане выражения, и понимание текста как особым образом структурированного культурного пространства – дали возможность провести ряд новых исследований текста. Было реконструировано, в частности, особое ментальное пространство древнего человека, характеризовавшееся неразличением художественного, исторического и интеллектуального. Такой способ видения мира был назван Вяч. Вс. Ивановым и В.Н.Топоровым «мифопоэтическим». Этот метод доказал свою научную эффективность в ряде работ по реконструкции так называемого «основного мифа» индоевропейцев, т.е. текстов о борьбе антропоморфного героя с зооморфным противником, об измене жены «громовержца», о потере ею детей, превращенных в хтонических существ или в растения, об испытаниях младшего сына и т.д.

Особое место занимают работы В.Топорова по изучению так называемого *гипертекста*, надстроенного над совокупностью отдельных произведений (таков «Петербургский текст русской культуры», «Текст безвременно погибшего молодого певца-юноши», «Лизин текст» и т.д).

Теперь рассмотрим, как трактовалась функция музыки в мифологических образах мира. Мифы являются важным источником по изучению музыкальной культуры. Мифы повествуют о греческих богах, которые сотворили мусикийские искусства и девять Муз, помощниц бога красоты и покровителя музыки Аполлона, равных которому в игре на лире не было. В Древней Греции возникла легенда о Пане и прекрасной нимфе Сиринге. В ней объясняется рождение многоствольной флейты (флейты Пана), встречающейся у многих народов мира. Другой древнегреческий миф рассказывает об Орфее, прекрасном певце, покорившем злых фурий, которые пропустили его в царство теней Аид. Известно, что своим пением и игрой на лире Орфей мог оживлять камни и деревья. Музыкой и танцем отличались также праздничные свиты бога Диониса. В музыкальной иконографии присутствует немало дионисийских сцен, где наряду с вином и явствами в его окружении изображены музыканты с различными инструментами.

Законодателем древнейших правил игры на авлосе и основ музыкальной гармонии считался Олимп. Музыкальные законы

воспринимались как выражение совершенства, согласованности и благозвучия. Учеником Олимпа, по преданию, был флейтист Талет с Крита, который принёс в Спарту обычай музыкального сопровождения гимнов Аполлону, а также жанр хорового пения. Об этом упоминается в «Илиаде» Гомера. Во многих мифах античности рассказывается о природе ритма и его влиянии на души людей, о происхождении некоторых инструментов (чаще всего, о лире, флейте Сиринге, авлосе), а также о воздействии на душу *аполлонического* и *дионисийского* искусств. Эти понятия, обозначающие противоположные по характеру начала бытия и культуры ввёл немецкий философ Фридрих Шеллинг для определения двух сил, коренящихся в глубинах сознания человека. Последовательный анализ этих феноменов проделал Фридрих Ницше в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Аполлоническое и дионисийское находят выражение во всех видах и жанрах искусства, поскольку в них явлены два полюса многообразной человеческой культуры. В античной мифологии бог вина Дионис отождествлялся с римским божеством Вакхом, в честь которого совершались ритуальные оргии — вакханалии. Немецкие философы-классика 19 века считали Аполлона «самым греческим» из всех греческих богов, видя в нём средоточие света и умеренности. Для Ницше Аполлон — само воплощение духа греческой классики, в противоположность дионисийским течениям в эллинизме. В этом смысле можно дифференцировать и жанры искусства, в которых доминируют аполлонические или дионисийские начала. Освальд Шпенглер сравнивал дионисийское с фаустовским началом и описывал динамику их взаимопроникновения: «Всё фаустовское стремится к исключительному господству. Для аполлонического мироощущения терпимость подразумевается сама собой. Она принадлежит к стилю воленепроницаемой атараксии... Фаустовский инстинкт, деятельный, волевой, наделенный вертикальной тенденцией готических соборов требует терпения, т.е. пространства для собственной активности». Дионисийский элемент в искусстве связан с мужским активным началом. Аполлонический, созерцательный аспект имеет отношение к женской, умиротворенной природе, где сильнее преобладает «аполлоническое жизнеощущение». Ницше усматривал идеал в равновесии аполлонического и дионисийского. Он наблюдал тенденции к преобладанию аполлонического начала бытия во второй половине 19 в. в странах Европы и пытался противопоставить ему подавленную и «проклятую» силу дионисийского начала. Согласно Ницше, пуританскую, развращенную государственную религию следовало бы вернуть к живительным первоисточникам человеческой истории посредством

жизненной энергии и веселья юного бога Диониса, олицетворяющего весну. Дионисийское начало с наибольшей полнотой находит своё выражение в языческой стихии танца. Опьяненная пляска черпает выразительную силу в жестовой природе танца. При этом танец и музыка, как стихийные проявления телесности инсценируют, - по Ницше,- творческое начало бытия.

Среди всех художественных знаковых систем, именно музыка представляет идеальный предмет для применения семиотического подхода. Художественное содержание музыки обращено к конкретно-чувственной сфере мышления, при этом, она способна раскрыть содержание эмоции, и наиболее удачно воплощает такой сложный вид эмоций как настроение – не указывая на какой-либо конкретный объект, но формируя целостные образы, представляя звуковые представления как «смыслозвуковые обобщения». Центральным звеном в знаковой системе является знак - «воплощенный в произведении дискретно воспринимаемый элемент исторически детерминированного музыкального языка, имеющий относительно устойчивую соотнесенность между своим *означающим*, т.е. физико-акустическими характеристиками и *означаемым* (их ментально-рациональным отражением)». Для выделения знака из текста необходимо соблюдение двух условий: знак должен иметь отличительные материальные признаки, позволяющие слуховому восприятию выделить его из контекста; знак не должен сводиться, исчерпываться этими признаками – он должен репрезентировать то, что лежит за его пределами. Из всех определений знака наиболее близкой к музыкальной специфике можно считать трактовку Ф.де Соссюра, следуя которой знак, есть «двухсторонняя психическая сущность», связывающая «понятие и акустический образ». При этом под «акустическим образом» понимается материальная форма знака – его означающее, которое в музыкальном контексте выражено материальным знаковым образованием - акустической формой музыкального произведения. При этом далеко не все присущие музыкальному произведению свойства выполняют семиотическую функцию, а только те, которые доступны слуховому восприятию. Например, восприятие материальной основы музыкального произведения зависит от его доступности слуху, который, как известно, воспринимает довольно ограниченный диапазон акустических колебаний. Следует также учитывать подготовленность слушателя, наличие у него определенного слухового культурного опыта.

В музыкальном произведении знак выполняет определенные функции: пробуждает представления и мысли о явлениях мира; выражает эмоционально-оценочные отношения; воздействует на механизмы восприятия; указывает на связь с другими знаками. В этом смысле знак

является центральным звеном коммуникации, то есть, его целью является передача информации эстетического характера, а именно художественного образа. Опираясь на классификацию Ч.Пирса, чешский музыковед Йиоранек выделил в музыкальной знаковой системе следующую типизацию знаков:

- иконические знаки как предметно-изобразительные художественные средства;
- знаки-индексы как интонационно-выразительные, экспрессивные элементы;
- условные знаки или символы как темы с устойчиво закрепленными за ними значениями.

В своих работах В.Н.Холопова выстраивает несколько иную концепцию. По её мнению, к иконическим знакам можно отнести эмоциональную выразительность художественных средств, моделирование психических процессов: передачу напряжения, кульминации, волны роста и спада. К знакам-индексам – выразительные средства, передающие зримую предметность окружающего мира, указывающие на связь по принципу общего косвенного признака – на общность тембра звучания и типа движения (художественные средства, имитирующие голоса природы, водные стихии, характерный шаг и манеры изображаемых персонажей). К знакам-символам относятся знаки, воплощающие конкретные художественные идеи в силу длительной традиции или договоренности. Резюмируем эти положения словами К.Леви-Стросса из книги «Мифологические»: «Если музыка – язык для создания сообщений, по крайней мере, часть из которых понятна подавляющему большинству, хотя лишь ничтожное меньшинство способно их творить; и если среди всех остальных языков только этот язык объединяет в себе противоречивые свойства быть одновременно умопостижимым и непереводаемым, - то это само по себе превращает создателя музыки в существо, подобное богам, а саму музыку – в высшую тайну науки о человеке».

Начиная с эпохи барокко, в музыке появляются аллегорические и эмблематические образы. Эмблематика и аллегоризм как формы мышления эпохи и как формы выражения мысли близка интеллектуальной игре, но эта игра наделяется самыми серьезными коннотациями: ведь это и игра воображения, и игра ума, игра художественных приёмов. Эмблематика как стержневой момент, входит в ту грандиозную комбинационную игру, которая в эпоху барокко осуществляется на всем пространстве универсально-энциклопедического знания. И сама *ars combinatoria*, и поиски универсального языка вновь возникают на том же самом основании

мышления истории, на каком стала возможной эмблематика.

Литература

1. Бонфельд, М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление / М. Ш. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. С. 148 –161.
2. Иванов, В.В. Славянские языковые моделирующие семиотические системы / В. В. Иванов, В.Н. Топоров. – М., 1965. – 364 с.
3. Иванов, В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей / В.В. Иванов, В.Н. Топоров. – М., 1974. – 387 с.
4. Коженкова, А. С. Знаковая природа музыки / А.С. Коженкова // Молодой ученый. – 2012. – №1. – Т.2. – 116 с.
7. Степанов, Ю.С. Семиотика и искусствометрия / Ю.С. Степанов. – М., 1972. – 289 с.
8. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М., 1995. – 374 с.
9. Труды по знаковым системам, вып. 1–26. – Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1964–1996.

Тема 2. Выразительные средства музыкального языка

Музыка как «искусство интонируемого смысла» (Б.Асафьев).

Музыка как универсальное средство межличностных коммуникаций.

Выразительные средства музыкальной речи и информативные предпосылки их коммуникативных функций: мелодия, лад, метр, ритм, темп, тембр, динамика, артикуляция, агогика, штрих.

Семантика музыкальных жанров: *песня, танец, марш* как архетипы культуры, порождающие жанровое многообразие музыкального искусства.

Типология и семиотика музыкальных темпов.

Дыхание и сердечный пульс как прообразы двух типов метроритмических структур.

Из всех видов искусств именно музыка обладает наиболее мощным эмоциональным воздействием на человека, поэтому уже с древнейших времён её воспринимали как «язык души». Дать одно исчерпывающе точное определение тому эстетическому феномену, который называется «музыка» довольно сложно. Материалом музыки является звук, возникающий из колебания струны (как у струнных инструментов), столба воздуха (как у духовых инструментов) или какой-либо мембраны (кожи, пузыря, дерева,

металла). С этой точки зрения звуки и ритмы – порождение самой природы, так же как пение птиц, голоса животных и людей, журчание воды и т.п. Конечно, звуки природного происхождения не есть музыкальное искусство. Звуки, из которых, как из атомов складывается музыкальное сочинение, должны обладать такими свойствами, как определенная высота, длительность, громкость и тембр.

Форма музыки – это организация отдельных звуков, звучаний, интонаций или музыкальных тем во времени. Музыка – искусство временное, разворачивающееся во времени, и ритм есть основной принцип ее временной организации. Характер интонаций, мотивов и тем, их последовательность, смена, менее и более значительные изменения, трансформации, контрастные сопоставления – составляют драматургию музыкального процесса, придают ему особое художественное содержание и художественную целостность.

Содержательность музыкального произведения связана с определенными историческими, мировоззренческими, национальными и эстетическими идеалами того или иного времени, а также с личностью создателя. Специфика музыкального познания и мышления носит не конкретный, не понятийный характер. В музыкальном восприятии проявляется способность сознания сочетать в себе чувственное, психическое, духовно-созерцательное, рассудочно-интеллектуальное, интуитивное, эмпирическое, игровое, интонационно-физиологическое, телесно-моторное и прочие начала. Музыкальные переживания, эмоции не тождественны эмоциям бытовым, первичным. И потому смысл музыкального произведения, как эстетического феномена, во многом сакрален, поскольку представляет образ *иной* реальности, *иного* бытия. Вот почему так устойчива связь музыки с природой абсолютного духа.

Музыкальная интонация – центральный смысловой элемент музыкального содержания. Подобно слову, интонация в музыке воплощает единство звука и смысла. Но и звук, и смысл, и характер их связи радикально отличны в слове и в музыкальной интонации. Последняя отличается от речевой, прежде всего фиксированностью звуков по высоте и подчинением их той или иной организующей ладовой системе. Вместо фонем здесь «работают» тембровые оттенки, способы артикуляции голоса или музыкальных инструментов, различные темпы, ритмические рисунки, уровни громкости, агогика. Иными словами, интонация музыкальная опирается на звук во всей полноте его свойств. При этом слово называет явление, музыкальная же интонация заставляет ощутить и пережить его. Интонационная теория была разработана крупнейшим российским музыковедом, академиком Б.В. Асафьевым. Она выросла из его

сотрудничества в 1920-х годах с группой петербургских ученых, изучавших выразительность русской речи в ее произнесении актерами. Отмечались интонации вопросительная, восклицательная, звательная, утвердительная, удивления, убеждения и т.д. Кроме того, отмечалось, что интонации, изменяясь звуковысотно, создают как бы «мелодию речи»; более того, что в них предполагаются «знаки препинания». Б. Асафьев установил, что в музыке имеются аналогичные элементы выразительности, которые он и назвал «музыкальными интонациями»- по сути, представляющими собой состояние напряжения, возникающего между звучащими тонами. Понятие «интонация» Асафьев трактовал в широком и узком значениях слова. В широком, общеэстетическом значении на передний план выступает такая категория, как художественная манера: «склад», «строй» музыкального произведения как высказывания, обуславливающий специфику его выразительного, характеристического (национальное, социальное и т. п.), жанрового (интонация песенная, ариозная, речитативная и т. п.) аспектов. Иными словами, в широком смысле интонация – это воплощение в музыкальных звуках художественного образа. Музыкальная интонация в широком смысле черпает свою выразительность из многих источников. Один из самых богатых источников ассоциаций – речевая интонация. Представим беседу на незнакомом языке. Что можно узнать из нее? По интонации можно узнать о характере и темпераменте участников разговора, об их физическом и эмоциональном состоянии - усталости или возбуждении, гневе или печали, о тоне говорящего: просит ли он, или же рассказывает о сокровенном. Почувствуем мы и «атмосферу» беседы, ее эмоциональный настрой. В музыке, как и в речи, содержатся интонации вопросительные, восклицательные, утвердительные, убеждающие, удивленные, упрекающие, ласковые, ободряющие и т.д. Другая опора музыкальной интонации - всё многообразие пластических проявлений человека.

Средства музыкальной выразительности составляют следующие элементы: мелодия, лад, гармония, фактура, темп, метр, ритм, тембр, регистр, динамика, штрих. Первичными из них являются: высота, длительность, тембр и динамика. Остальные считаются производными, так как относятся либо к области высоты и длительности, либо к области тембра или динамики, либо представляют собой синтез из вышеперечисленных характеристик звука.

Музыкальный язык воссоздаёт художественные образы, вызывает определённые психологические состояния с помощью специфических выразительных средств, которые в системе логико-семантических

взаимосвязей интонированных звуков объединяются в малые и большие структурные комплексы.

Основным выразительным элементом музыкального языка является *мелодия* как уникальная форма человеческого мышления и как художественное средство передачи чувств и эмоций. При этом мелодия не имеет аналогов в других видах искусств и существует лишь в сфере музыкального искусства.

Характерным выразительным средством, присущим только музыке, является и *лад*, в основе которого находится система устойчивых и неустойчивых звуков. Основные лады, сформированные в процессе исторического развития европейской музыкальной теории и практики - семиступенный «мажор» и «минор» и их разновидности. Каждый лад имеет определённые выразительные возможности и используется в музыкальном творчестве для передачи того или иного музыкального содержания и эмоционально-чувственной атмосферы. Таким же уникальным атрибутивно-выразительным элементом музыкального языка является *гармония*, которая понимается как закономерное объединение тонов в созвучия и связь созвучий в их последовательном движении. В музыкальном произведении гармония выполняет важные функции во временном процессе музыкального развития, передачи музыкального содержания и формы, выявления художественной образности, стилистических и жанровых характеристик звучания, конкретизирует взаимоотношения больших и малых частей произведения, элементов мелодии и отдельных звуков.

Важные логико-структурные и художественно-выразительные функции несут такие элементы и средства музыкального языка, как ритм, темп, динамика, тембр, артикуляция и интонация. В музыковедении это понятие в широком его понимании определяется как реальное звуковое воплощение музыкального произведения, которое характеризуется совокупностью разнообразных звуковых средств и их соотношением в рамках синтаксического масштабного уровня.

Категории *ритма и метра* имеют фундаментальное значение для музыкальной науки и практики. Музыкальный ритм (в широком смысле слова) это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка. Музыкальная ткань тем самым приобретает упорядоченную структуру, состоящую из соразмерных отрезков времени, каждый из которых различим на слух.

Темп как основная скорость движения метрических единиц музыкального произведения тесно связан с чувством музыкального ритма, которое

определяется как способность к активному эмоциональному переживанию ритмической организации фразы, мелодии, предложения.

Тембр понимается как способность слуха чувствовать различную окраску звука, а *динамика* как способность слуха ощущать звук в различных диапазонах громкости способствует более сильному воздействию музыки на эмоциональное состояние слушателя. Тембр и динамика являются основными компонентами музыкального тембро-динамического слуха. *Фразировка* это способность к художественно-смысловому разграничению фраз, что способствует наиболее точному, яркому и верному раскрытию идейно-эмоционального содержания музыкального произведения.

Литература:

1. Авербах, Е.М. Рождение звукового образа / Е.М. Авербах. – М. : Искусство, 1985. – 195 с.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. – Ленинград : Музыка, 1971. – 456 с .
3. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление / М. Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – С. 148 – 161.
4. Браудо, И. Артикуляция. (О произношении мелодии). – Ленинград : Музгиз, 1973. – 172 с.
5. Задерацкий, В.В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2. – М., 2008.
6. Рогаль-Левицкий, Д. Беседы об оркестре. – М.: Музыка, 1961. – 287 с.
7. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – 374 с.
8. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1997.

Тема 3. Семантика музыкальных тембров. Инструменты симфонического оркестра

Семантика музыкальных инструментов и круг их выразительных возможностей (система амплуа).

«Хоровое начало» как принцип структурирования инструментов симфонического оркестра: два женских голоса (высокий и низкий) – сопрано и альт и два мужских голоса (высокий и низкий) – тенор и бас.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей струнных инструментов.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов деревянной духовой группы.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов медной духовой группы.

Традиционный круг образов и выразительных возможностей ударных инструментов.

Рассмотрим семантику тембров инструментов симфонического оркестра: Основу симфонического оркестра составляют четыре группы инструментов: струнные смычковые, деревянные и медные духовые, ударные. В ряде случаев в состав оркестра включаются и другие инструменты, прежде всего, арфа, фортепиано, орган, челеста и клавесин.

В струнно-смычковую группу входят: скрипки, альты, виолончели и контрабасы.

В группу деревянных духовых входят: флейты, гобои, кларнеты, фаготы.

Группу медных духовых составляют: трубы, валторны, трубы и тромбоны.

Группа ударных – самая многочисленная. В неё входят шумовые инструменты: кастаньеты, трещотки, маракасы, бич, тамтам, барабаны (большой и малый), а так же инструменты с определённой высотой звучания: литавры, тарелки, треугольник, колокольчик, ксилофон, виброфон, металлофон.

Отдельную группу в оркестре составляют клавишные: фортепиано, орган, челеста, клавесин.

I. Струнно-смычковая группа.

Это инструменты, сходные по виду и окраске звука – звучание у них производится трением смычка, струны и определило их название. Самый виртуозный и выразительный инструмент этой группы – *скрипка*. По звучанию она напоминает женское сопрано. Скрипка обладает светлым и нежным тембром.

Альт по виду напоминает скрипку, но по размеру он немного больше и имеет более приглушённый и матовый звук.

Виолончель относится к тенорово-баритональному диапазону. Тембр инструмента отличается теплотой, проникновенностью и благородством.

Самый низкий инструмент этой группы – *контрабас*.

Струнно-смычковая группа в оркестре является ведущей в оркестре. Она обладает огромными тембровыми и техническими возможностями.

II. Деревянные духовые

Для изготовления деревянных инструментов используется дерево. Духовыми они называются потому, что звук образуется вдуванием воздуха в инструмент. В состав этой группы входят следующие инструменты:

Флейта (по-итальянски означает – “дуновение”). Звук флейты – прозрачный, звонкий, но несколько холодный.

Гобой обладает певучим, насыщенным, тёплым звуком, но с некоторым носовым оттенком. Широкой тембральной палитрой обладает *кларнет*, что позволяет ему исполнять драматические, лирические, и скерцозные темы.

Басовую партию исполняет *фагот* – инструмент с густым, чуть хрипловатым тембром. Самый низкий по регистру фагот называется *контрафагот*.

III. Медные духовые

Для изготовления медно-духовых инструментов используются медные металлы (медь, латунь и др.).

В оркестре эта группа звучит мощно и торжественно, блестяще и ярко. Наиболее звонким голосом обладает *труба* - ведущий инструмент этой группы. Громкий звук трубы слышен даже тогда, когда играет весь оркестр. Часто труба имеет солирующую партию.

Валторна (от немецкого *Waldhorn* - “лесной рог”) часто звучит в музыкальных произведениях пасторального характера.

В момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении драматического характера, вместе с трубами, вступают *тромбоны*.

Самый низкий инструмент этой группы – *туба*. Чаще всего она звучит в сочетании с другими инструментами медной духовой группы. В оркестровой версии фортепианного цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки» (инструментовка М. Равеля) солирующая туба исполняет музыкальный номер «Быдло».

IV. Ударные инструменты

Назначение *ударных инструментов* – усилить звучность оркестра, сделать её более красочной, показать выразительность и разнообразие ритма. Это большая, пёстрая и разнохарактерная группа, которую объединяет общий способ извлечения звука – удар. То есть по своей природе они не являются мелодическими. Их главное назначение – подчёркивать ритм, усиливать общую звучность оркестра и дополнять, украшать её различными эффектами. Постоянным участником оркестра являются только литавры. Начиная с XIX века ударная группа стала быстро расширяться. В неё вошли *большой и малый барабаны, тарелки и треугольники*, а затем и *бубен, тамтам, колокольчики и колокола, ксилофон и челеста, виброфон и металлофон*.

Литература:

1. Барсова, И.А. Книга об оркестре. – М.: Музыка, 1978. – 248 с.

2. Браудо И. Артикуляция. (О произношении мелодии). – Ленинград : Музгиз, 1973. – 191 с.

3. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2. – М., 2008.

4. Петров, В.О. О программности эпитафов в инструментальных партитурах // Проблемы художественного творчества: Сборник статей. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2013. – С. 121-133.

5. Рогаль-Левицкий, Д. Беседы об оркестре. – М.: Музыка, 1961. – 287 с.

6. Федоров А.В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. – Таганрог, 2010.

7. Хохлов Ю. Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия 1998. – 216 с.

Тема 4. Семиотика музыкальных образов

Средства кодирования и способы декодирования музыкальной информации.

Различные творческие стратегии создания художественных образов.

Семантика музыкальных образов и их художественные концепции в сюите К. Сен-Санса «Карнавал животных»: 1. Интродукция и королевский марш льва. 2. Курицы и петух. 3. Антилопы. 4. Черепаха. 5. Слон. 6. Кенгуру. 7. Аквариум. 8. Персонажи с длинными ушами. 9. Кукушка в чаще леса. 10. Вольера. 11. Пианисты. 12. Окаменелости. 13. Лебедь. 14. Финал.

Музыкальные жанры: ситуативно-коммуникативные предпосылки их становления.

Программная музыка как форма музыкально-вербального семиозиса.

Название музыкальных произведений и их знаковая функция.

Семиотика музыкальных образов в драматическом спектакле и кинофильме.

Художественные стратегии создания музыкальных образов в спектакле.

Семиотика и прагматика музыкальных лейтмотивов в спектакле.

Как считают музыковеды, программная музыка существовала уже в Древней Греции: согласно одному из дошедших до нашего времени сообщений, в 586 году до н.э. на Пифийских играх в Дельфах авлетист по имени Сакао исполнял пьесу Тимосфена, изображавшую битву Аполлона с драконом. В Новое время программная музыка спорадически встречалась в творчестве композиторов XVI—XVIII веков. В инструментальной

музыке эпохи барокко программность встречается в сочинениях Карло Фарина, автора знаменитого «Причудливого каприччио» (Дрезден, 1627). Особенное пристрастие к программам питал Г. фон Бибер, которому принадлежат известная соната «Битва» (1673) и 16 мистерий-сонат, изображающих жизненный путь Девы Марии. Программным сочинением является и «Каприччио на отъезд любимого брата» И.С. Баха.

Композиторы классического периода реже обращались к программным сочинениям, хотя известен ряд классических симфоний, программа которых выражена в названии: например, симфонии № 6 («Утро»), № 7 («Полдень»), № 8 («Вечер») и № 45 («Прощальная») у Й. Гайдна, «Пасторальная» симфония у Л. ван Бетховена. Начало программной симфонии фактически положил по стилю более близкий к ранней венской школе Карл Диттерсдорф — своими 12 симфониями по «Метаморфозам» Овидия.

Настоящий расцвет программная музыка переживала в эпоху романтизма, как в камерных жанрах, так и в симфонической музыке, прежде всего в творчестве Гектора Берлиоза и Ференца Листа, разрабатывавшего особый программный жанр симфонической поэмы.

«Карнавал животных»

Процесс *кодирования* информации заключается в её преобразовании из одной системы знаков в другую. Процесс *декодирования* заключается в восстановлении изначальной формы представления информации, при котором закодированное сообщение переводится в другую систему знаков, более доступную получателю. В более широком плане это процесс выявления первоначального замысла, исходной идеи отправителя, понимания смысла его сообщения. Если получатель правильно воспримет смысл сообщения, то его реакция будет именно такой, какую и ожидал от него отправитель сообщения. То, каким образом получатель будет расшифровывать сообщение, зависит, как правило, от его индивидуальных особенностей восприятия информации. Так как каждый человек в той или иной степени предвзято и субъективно оценивает события, то, соответственно разные люди воспринимают и понимают одни и те же события по-разному. И это непременно необходимо учитывать при всех формах художественной коммуникации между людьми. Вот как происходит процесс кодирования и декодирования информации в цикле Сен-Санса «Карнавал животных».

«На долю Сен-Санса, — писал Ромен Роллан, — выпала весьма редкая честь — увидеть себя в положении классика ещё при жизни». Знаменитый пианист, органист (по мнению Листа, крупнейший в мире), дирижер, композитор, освоивший все возможные стили и жанры (от мессы

до комической оперы), критик, исследователь музыки и театра, ученый-любитель, поэт, педагог. Сен-Санс во всем придерживался любимого правила: «избегать всякого преувеличения, сохранять невредимым свое интеллектуальное здоровье». «Карнавал животных» Камиль Сен-Санс написал в 1886 году. Интересно, что авторский подзаголовок «зоологическая фантазия» не всегда упоминается в серьезных учебниках по музыке, да и сам Сен-Санс не горел желанием издавать этот цикл, кроме разве что «Лебедя». Дело в том, что «Карнавал» – произведение юмористическое, даже пародия. А вот на что или на кого? Ведь композитор не столько рассказывает о животных, сколько подмечает разные человеческие типажи, причем остроумно и весьма узнаваемо. И это сближает цикл Сен-Санса с классическими баснями Эзопа, Ж.Лафонтена и И.Крылова. Вот «Королевский марш льва» – торжественный выход царя зверей. Ах, как он любит себя и своей внушительной поступью, оглашая окрестности грозным рычанием («рычит» фортепиано)! А вот «Черепахи». Как вы думаете, в каком темпе эта пьеса? Конечно, в очень медленном. Причем за основу взята мелодия... канкана из оперы «Орфей в аду» Оффенбаха, только в несколько раз медленнее. А в пьесе «Слоны» тяжеломерно звучит «Вальс сильфов» Берлиоза.

«Кенгуру». Кто бы мог подумать, что фортепиано может так «прыгать»! А в «Аквариуме» в звуках флейты, струнных слышатся переливы воды, изящные движения рыбок. «Персонаж с длинными ушами» – это именно тот, о ком вы подумали: крики «иа» забавно переданы «взвизгивающими» скрипками.

«Пианисты» – это как камешек в огород некоторых пианистов, всё творчество которых сводится к культуре виртуозности, без всякой «человеческой» мысли и чувства. И наконец, «Лебедь». Единственная часть, лишённая иронии. Песнь виолончели как мгновение ностальгии по сияющей синеве неба, по полету белоснежных крыльев, по самой Красоте.

Цикл Сен-Санса «Карнавал животных» наполнен юмором, иногда переходящим в сатиру: в его частях зачастую содержатся пародии и цитаты из известных музыкальных произведений, высмеиваются человеческие пороки либо просто ведётся подражание голосам животных.

«Персонажи, выведенные композитором на этом карнавале, предстают, кроме лебедя, в шутовском, а порой даже в карикатурно-сатирическом виде. Причем в некоторых случаях композитор имел в виду не столько собственно животных, сколько человеческие характеры, которые они олицетворяют» писал А. Майкапар о «Карнавале животных». Цикл состоит из четырнадцати частей:

Вступление и Королевский марш льва – *Introduction et Marche Royale du lion*. В короткой интродукции после тремоло двух фортепиано струнные вступают с основной темой, а после расходящихся глиссандо по всему диапазону у фортепиано начинается Марш, в котором звучат фанфары, исполняемые на фортепиано, и грубоватые хроматические ходы, изображающие рычание льва.

Куры и петухи – *Poules et Coqs*. Кларнет, скрипки, альт, фортепиано. Назойливые повторяющиеся звуки, изображающие квохтанье кур, перемежаются с мотивом петушиного кукареканья. «Куриный» мотив взят из клавесинной сюиты Франсуа Куперена.

Антилопы (самые быстрые животные) – *Hémiones (animaux véloces)*. Два фортепиано исполняют быстрые пассажи.

Черепашки – *Tortues*. Струнные и два фортепиано. Цитируется канкан из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», но замедленный в несколько раз, что создаёт комический эффект.

Слон – *Eléphant*. Контрабас и два фортепиано. Вальсообразная мелодия, исполняемая контрабасом, основана на заимствованиях двух тем: танца сильфов из драматической легенды Берлиоза «Осуждение Фауста» и Скерцо из музыки Мендельсона к комедии «Сон в летнюю ночь». Комизм заключается в том, что музыка, задумывавшаяся как лёгкая и воздушная и в оригинале исполняемая инструментами высокого регистра, передана неповоротливому инструменту, звучащему в нижней части диапазона и изображающему танцующего слона.

Кенгуру – *Kangourous*. Два фортепиано. Острые стаккатные звучания с форшлагами изображают прыжки кенгуру.

Аквариум – *Aquarium*. Флейта, стеклянная гармоника, струнные, фортепиано. Звучание флейты, играющей мелодию, оттеняется «булькающими» звучаниями и глиссандо у фортепиано и стеклянной гармоники, создавая картину аквариума.

Персонажи с длинными ушами – *Personnages à longues oreilles*. Скрипки чередованием очень высоких и очень низких звуков изображают ослиный крик.

Кукушка в глубине леса – *Le coucou au fond des bois*. Кларнет и два фортепиано. На фоне размеренных аккордов у фортепиано, изображающих лес, кларнет (который, согласно указанию автора, должен находиться за кулисами) периодически играет два «кукующих» звука.

Птичник – *Volière*. Флейта, струнные и два фортепиано. На фоне «шелестящего» тремоло у струнных флейта играет мелодию с трелями и скачками, изображая птичье пение.

Пианисты – *Pianistes*. Два фортепиано в сопровождении струнных играют гаммы и упражнения в стиле Ганона или Черни. Эта часть без перерыва переходит в следующую.

Ископаемые – *Fossiles*. Кларнет, ксилофон, два фортепиано и струнные. Сен-Санс цитирует собственную симфоническую поэму «Пляска смерти», детские песенки «*Ah! vous dirai-je, maman*» и «*Au clair de la lune*», а также каватину Розины из оперы Россини «Севильский цирюльник».

Лебедь – *Le Cygne*. Виолончель и два фортепиано. Певучая мелодия у виолончели изображает плавное движение лебедя по поверхности воды, а фигурации у фортепиано – рябь на ней. На музыку «Лебедя» хореограф Михаил Фокин в 1907 году поставил знаменитый балетный номер «Умиравший лебедь» для Анны Павловой. Сен-Санс был удивлён такой трактовкой – в его пьесе лебедь не умирает – но не возражал против неё.

Финал – *Finale*. Исполняет весь ансамбль. Весёлая и лёгкая главная тема перемежается мотивами из предыдущих частей.

Литература

1. Барсова, И.А. Книга об оркестре. – М.: Музыка, 1978. – 248 с.
2. Браудо, И. Артикуляция. (О произношении мелодии). – Ленинград: Музгиз, 1973. – 191 с.
3. Петров, В.О. О программности эпиграфов в инструментальных партитурах // Проблемы художественного творчества: Сборник статей. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2013. – С. 121–133.
4. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. – М.: Музыка, 1961. – 287 с.
5. Рождественский Г.Н. Пускай музыка классиков будет считаться оригинальной // Киноведческие записки. – 1994. – №21.
6. Хохлов Ю. Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1998. – 216 с.

Тема 5. Музыкальные и звуковые реалии литературного произведения

Звуковой мир литературного произведения как одно из характерных проявлений авторской модели мира, воплощенной в художественном тексте.

Музыкальные и звуковые реалии литературного произведения как онтологические проявления художественного мира автора.

Избирательный механизм творческого восприятия писателя и его важность в преобразовании звуковой стихии жизни в неповторимую,

семантически и художественно значимую акустическую реальность авторского мира.

Понятие «звуковой мир автора» и обоснование необходимости его изучения.

Особенности звуковой поэтики в различные периоды истории литературы.

Взаимодействие музыкальных и звуковых (шумовых) реалий в создании художественной атмосферы литературного произведения.

Звуковые реалии литературного произведения как способ актуализации чувственного и музыкально-эстетического опыта читателя.

Ф.Достоевский о «музыке» речи, о спонтанном и полном проявлении в интонации подлинного голоса человеческого чувства и подсознания.

Акустические реалии, определяющие звуковую поэтику романа «Бедные люди»: *тишина* и *безмолвие* как основные средства фонической выразитель-

ности романа, как выражение иллюзорности и анонимности жизни бедного человека. Эти звуковые реалии представлены и в других романах Ф.Достоевского как знаки смерти и небытия, как молчание демонического отчуждения, но и как знак подлинной гармонии и благодати.

Ночная импровизация скрипача Егора Ефимова у постели умершей жены в повести Ф.Достоевского «Нечочка Незванова» как предсмертная исповедь героя, как покаяние перед близкими и безжалостный приговор самому себе.

Гоголевская тема дионисийской танцевальной стихии и ее роковой власти над человеком в повести Ф.Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели».

Многообразие звукового мира в романе Ф.Достоевского «Преступление и наказание».

Импровизация Лямшина в романе Ф.Достоевского «Бесы» и её театрально-драматургический аспект.

Особенности музыкальной драматургии рассказа Л. Толстого «После бала». Мазурка как лирическая доминанта бала, военный марш-плац как инструмент насильственного обезличивания и унификации человека, превращения его в управляемый автомат.

Диссонирующая гетерофония реальной жизни, противоборство двух стихий (танца и марша) как музыкальное выражение основного конфликта рассказа Л. Толстого «После бала».

Толстовская концепция музыки как стенографии человеческих чувств».

Каватина *Casta diva (Пречистая дева)* из романа Гончарова «Обломов» как лейтмотив романа. Каватина – эстетическое воплощение жизненного идеала Обломова, близкого руссоистской традиции. Деревня Обломовка как патриархальный архетип рая.

Музыкальное содержание оперной каватины и ее интерпретация Обломовым как выражение второго плана романной фабулы.

Поэтическая звукопись А.Чехова как обобщение и развитие поисков и открытий русской литературы XIX века в сфере сонористики. Звуковой строй рассказа А.Чехова «Случай из практики».

Музыкальные реалии в рассказе А.Чехова «Ионыч» и их драматургическая функция. Раскрытие образа героини средствами музыки в эпизоде «музицирование Котика». Музыка в сцене «чтение романа», иронически соотносящая салонную буффонаду дома Туркиных с реальной жизнью и с её выстраданной, а потому одушевленной поэзией.

Музыкальные реалии в рассказе А.Чехова «Припадок» и их драматургическая функция.

Поэтика звукового мира Я.Купалы и Я.Коласа.

Музыкальные и звуковые реалии в поэме Я.Купалы «Сон на кургане» и поэме Я.Коласа «Сымон-музыка».

У В.Набокова есть небольшое эссе «Хороший читатель и хороший писатель», написанное в первые годы американской эмиграции в провинциальном колледже. Это эссе было адресовано студентам с “первобытной”, – по выражению писателя, – культурой чтения и было прочитано на первой же лекции в качестве своеобразного методического пособия к своему курсу по истории русской литературы. Начиналось это эссе так:

Есть три точки зрения, с которых можно рассматривать писателя: как рассказчика, учителя и мага. Большой писатель обладает всеми тремя свойствами, но маг в нём преобладает и именно в этом заключается самый волнующий момент для читателя: в ощущении магии высокого искусства, созданного гением, в стремлении понять своеобразие его стиля, образности, строя его романов или стихов <...>, а этого можно достичь лишь стараясь как можно точнее представить себе тот мир, который создан писателем <...>. Мы должны всё видеть и слышать, отчётливо представлять себе место действия, внешность героев, особенности их поведения [В.Набоков, 1991].

В.Набоков убеждён, что «хороший читатель» в акте чтения почти конгениален автору: абстрактный графический символ, типографский знак,

он способен ощутить как чувственную реальность – и слухом, и зрением, и обонянием, т. е. во всей полноте своего чувственного восприятия. Уже хотя бы поэтому чтение – тоже творчество. Хорошего писателя и хорошего читателя роднит редкий дар внутреннего видения и внутреннего слышания. Именно благодаря этому дару писатель создаёт неведомый прежде мир, а читатель становится первооткрывателем этого мира.

Таким “хорошим читателем” оказался и В.Э.Мейерхольд. Он не только глубоко вдумался в смысл пьесы *Вишневый сад*, но, главное, пристально вслушался в поэтический мир драмы. И, может быть, вслушался даже раньше, чем вдумался.

В мае 1904 года Мейерхольд писал Чехову:

Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен оживить её слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого “топотанья” нужно услышать, как незаметно для людей входит ужас:

“Вишневый сад продан!” Танцуют. “Продан” – танцуют. И так до конца.

Когда читаешь пьесу, – продолжал Мейерхольд этот акустический анализ, – третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе “Тиф”. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти [Мейерхольд, 1982].

Письмо Мейерхольда характерно стремлением выразить сложную идейную проблематику *Вишневого сада* в категории “чистой музыки” с её метафизическим, т.е. внесоциальным и вневременным смыслом.

(“Любая пьеса Чехова подобна музыкальному произведению” – вторил Мейерхольду Андре Моруа)

Интересно, сто при всех издержках этого авангардистского “треплевского” подхода, такая концепция очень близка чеховской звуковой поэтике.

Вот какой развернутой сонорной композицией, близкой авангардистскому направлению “конкретной музыки” завершается *Вишневый сад*:

Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздаётся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс.

После немногословного монолога Фирса эта музыкально-шумовая композиция продолжается:

Слишится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву.

Так как же писатель становится композитором?

Вот как описал это чудесное перевоплощение Михаил Булгаков в своем “Театральном романе”:

Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трёхмерная. Как бы коробочка, а в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе (герой инсценирует свой роман для театра. – А.Р.).

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчётливо слышал звуки рояля. Правда, если бы кому-нибудь я сказал бы об этом, надо полагать, мне посоветовали бы обратиться к врачу. Сказали бы, что играют внизу под полом, и даже сказали бы, возможно, что именно играют. Но я не обратил бы внимания на эти слова. Нет, нет! Играют на рояле у меня на столе, здесь происходит тихий перезвон клавишей. Но этого мало. Когда затихает дом и внизу ровно ни на чём не играют, я слышу, как сквозь вьюгу прорывается и тоскливая и злобная гармоника, а к гармонике присоединяются и сердитые и печальные голоса и поют, поют. О нет это не под полом! Зачем же гаснет комнатка, зачем на страницах наступает зимняя ночь над Днепром, зачем выступают лошадиные морды, а над ними лица людей в папах. И вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист.

Вон бежит, задыхаясь, человек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он охнув, падает навзничь, как будто острым ножом его спереди ударили в сердце. Он неподвижно лежит, и от головы растекается черная лужица. А в высоте луна, а вдали цепочкой грустные, красноватые огоньки в селениях.

Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу...

А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда?

И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же её описать? А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Они мне нравится? Чрезвычайно. <...> Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют “Фауста”. Вдруг “Фауст” смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из

дверей с гитарой в руке. Слышу – напевает. Пишу – напевает. Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить ни на вечеринки, ни в театр ходить не нужно.

Теперь рассмотрим, в чём проявляется своеобразие поэтики звукового мира таких писателей как Достоевский, Гончаров, Толстой и Чехов.

Войдите в мир Достоевского, – писал Максимилиан Волошин, – вся ночная душа России в о п и т через его уста множеством голосов <...>,ничего не видно: ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа – о д н и голоса, спорящие, торопливые, несхожие, резко индивидуальные, каждый со своим тембром, каждый выявляющий сущность своей души до конца

Характерно, что мир Достоевского воспринимается поэтом именно в *сонорных* образах: в категориях музыкальной интонации, звука, тембра, ритма, динамики. Действительно, поэтика романов Достоевского отличается богатством и сложностью звукового мира и, прежде всего, интонационным многообразием диалогов.

Стоит обратить особое внимание на то, как тщательно и точно нотировал Достоевский речевые интонации своих персонажей, со всеми подробностями их речевой мелодики, тембра, динамики, темпа и ритма. Услышав это, мы поймём, что романы Достоевского это подлинные оратории, а их автор –

великий композитор драматического диалога.

Л.Толстой как-то заметил, что музыка это стенография человеческих чувств. Пристальное внимание Достоевского к музыке речи можно объяснить тем, что именно в интонации наиболее спонтанно и полно проявляется подлинный голос человеческого чувства и подсознания человека.

Д. Лихачёв очень точно определил особенность писательской манеры Достоевского как “небрежение словом”. Действительно, “муки слова”, т.е. тщательный лексический отбор одного единственного слова, который как будто и отличает настоящих писателей от графоманов, Достоевского вроде бы не очень волновал. В его романах действительно много примеров невыразительной, безличной лексики, что дало основание некоторым критикам (среди которых был и Василий Розанов) упрекнуть писателя в том, что все его персонажи говорят одним языком – языком самого автора.

Действительно, в романах Достоевского множество примеров этого “небрежения словом”, но трудно найти хоть один пример “небрежения” интонацией. Какой бы лаконичной не была вербальная часть диалога, его интонационная сторона всегда подробно и тщательно выписана и предельно выразительна.

Косвенное объяснение такой манеры письма можно найти в словах самого Достоевского:

... во всякой гениальной и новой человеческой мысли <...>, которая зарождается в чьей-нибудь голове, всегда остаётся нечто такое, что никак не захочет выйти из - под вашего черепа и останется в нём навеки.

Достоевский говорит здесь о принципиальной ограниченности слова, о его неспособности вместить всю полноту человеческого переживания, отразить сложный и противоречивый спектр человеческих чувств. Писатель остро чувствовал, как много невыразимого остается за пределами слова, и он пытался выразить этот невоплощённый смысл в интонационной партитуре диалога, в музыке речи – ведь интонация это живой жест человеческого чувства. В каждом романе Достоевского своя интонационная доминанта. *Преступление и наказание*, например, отличается огромной напряженностью и интенсивностью звукового мира. А его доминантой является к р и к . Персонажи романа это, прежде всего, кричащие, орущие, стонущие, вопящие, воющие и визжащие люди. В этих воплях и визгах иногда теряются голоса персонажей, стирается их речевая индивидуальность это уже один общий вопль боли и отчаяния страдающего человечества – людей, которые уже не верят ни в Бога, ни в дьявола и ничего от жизни не ждут.

Словарь языка Достоевского, в частности, звуковые реалии его романов свидетельствует, что на долю крика приходится до 60% всех речевых интонаций. Такова, к примеру, сцена истязания лошади в *Преступлении и наказании*.

Весь эпизод пронизывают крики пьяной толпы, крики главного мучителя Миколки, а контрапунктом – жалобные, плачущие и протестующие крики маленького Родиона. Интересна и другая деталь: сцена избияния лошади проходит хохот и смех толпы (8 упоминаний), пение, бряцанье бубна, свист, щелканье орешков. Но доминирует к р и к : 26 упоминаний. Так, чисто интонационными средствами Достоевский создаёт образ беснующейся толпы, находящейся в экстазе разрушительных импульсов. А удары бубна, пение и свист это музыкальное оформление какого-то языческого жертвоприношения.

В произведениях Достоевского часто встречаются сцены, в которых нет, или почти нет, визуальных образов и где автор апеллирует лишь к слуху читателя. Такова, к примеру, сцена болезни Раскольниковца:

Он очнулся в полные сумерки от ужасного крику. Боже, что это за крик! Таких неестественных звуков, такого воя, вопля, скрежета, слёз, побоев и ругательств он никогда ещё не слыхивал и не видывал. Он и вообразить не мог себе такого зверства, такого исступления... Но драки,

вопли и ругательства становились всё сильнее и сильнее. И вот, к величайшему изумлению, он вдруг расслышал голос своей хозяйки. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, выпуская слова, так что и разобрать нельзя было, о чём-то умоляя ...её беспощадно били на лестнице. Голос бывшего стал до ужасен от злобы и бешенства, что уже только хрипел...

Выразителен и финал этой петербургской оратории:

Хозяйка стонала и охала... Но вот ... уходит и хозяйка, всё ещё со стоном и плачем... вот дверь у неё захлопнулась. Вот толпа расходится по квартирам, - ахают, спорят, перекликаются, то возвышая речь до крику, то понижая до шепоту...

Перед нами яростная сцена скандала, которая создана чисто сонорными средствами. Не видно людей, не слышно ни слова, да и не понятно, что собственно происходит. Но с оглушительной силой на читателя обрушивается какофония двадцати четырёх экспрессивных звуков: *крики, вопли, скрежет, вой, визг, стоны, оханье_ плач, хлопанье дверью, ругательства, причитанье, гам, шепот.*

Одним из своеобразнейших произведений не только русской, но и мировой литературы, является рассказ *Бобок*. Здесь Достоевский вообще не даёт зрительного изображения, а лишь голоса участников, которые доносятся словно из-за опущенного театрального занавеса.

[Напомним “предлагаемые обстоятельства” этого рассказа: сильно подвыпивший литератор Иван Иванович попал на кладбище, прилёг на могилу и “вдруг начал слышать разные вещи... *Слышу – звуки глухие, как будто рты закрыты подушками...*].

Этот рассказ представляет собой как бы первый опыт “радио-пьесы”, задолго до изобретения самого радио. Поражает разнообразие и интонационная экспрессия его сонорной лексики. В рассказе упоминаются: *голоса* (17 упоминаний), *хихиканье и хохот* (9), *взвизги* (4), *крики* (4), *бормотанье* (3), *говор* (3), *рёв* (2), *гам* (1), *шёпот* (1), *сюсюканье* (1), *кряхтенье* (1), *чиханье* (1). Замогильные голоса отличаются многообразием интонаций, они *гремят, бьют, мямлят, восклицают, вопиют, ворчат, возглашают...*

Теперь посмотрим, какие акустические реалии определяют звуковую поэтику романа *Бедные люди*.

Особая выразительность звуковой атмосферы проявляется уже в первом письме Макара Деушкина: *Я жил таким глухарём ... Смирно. Тихо. Более того, у меня бывало муха летит, и та слышна.*

И далее: ... я себе ото всех особняком живу, помаленьку живу, втихомолочку живу.

В следующем письме:

Тихо жили мы, Варенька, я да хозяйка моя, старушка, покойница.

Так тишина и безмолвие с первых же страниц утверждаются как основные средства фонической выразительности этой повести. Семантика *тишины* и *безмолвия* оказывается здесь чрезвычайно многообразной. *Тишина* это когда человек не слышит ни мира, ни Бога из-за природной своей глухоты. Но это ещё и ситуация, когда ни мир, ни Бог не слышит маленького человека – когда мир нем, а Бог – глух.

Тишина у Достоевского выступает знак смерти и небытия, как молчание демонического отчуждения и отъединения. Но бывает и другая тишина – как знак подлинной гармонии и благодати. В *Бедных людях* иногда тоже угадывается эта космическая гармоничная тишина: это тишина патриархальной сельской жизни в детстве Вареньки:

Мы жили в одной из деревень князя, и жили тихо, не слышно, счастливо...

В потаённой тиши своего мира жил студент Покровский:

Жил он скромно, смиренно, тихо, так что и не слышно бывало его.

Счастье в мире бедных людей тоже гармонизовано тишиной:

... я была счастлива, - пишет Варенька, - покойно, тихо счастлива.

Но среди акустических фактур тишины в романе преобладает зловещая тишина *небытия*, тишина *немоты*, тишина *деперсонализации*. И Макара Девушкин осознаёт извечную невысказанность и неслышанность *бедного человека* как проклятие.

Особенно важным для понимания фонической организации романа является третье письмо Макара Девушкина (о несчастной семье чиновника Горшкова), в котором лейтмотив тишины впервые звучит в унисон с темой бедности и бедных людей вообще:

Люди они смиренные. Всегда у них в комнате тихо и смиренно, будто и не живет никто. Даже и детей не слышно... Бедны то они бедны – Господи ты мой!..

“Будто и не живет никто” - эта фраза является ключевой для понимания основного лейтмотива романа. В фонетическом микромире слов угадывается микрокосм *бедных людей*. *Безмолвие* и *тишина* романа выражает всю иллюзорность и анонимность их жизни.

Лейтмотив *тишины* имеет в романе свою динамику и логику развития. Появление новых персонажей (матери Вареньки, студента Покровского, его отца) ещё более усугубляет ощущения всеобщего проклятия немотой.

Придет, бывало, к нам, да стоит в сенях у стеклянных дверей и в дом войти не смеет. Кто из нас мимо пройдет- я или Саша, или кто из слуг, кого он знал, добрее к нему, - то он сейчас машет, манит к себе, делает разные знаки...

Общение старика в этом эпизоде нарочито построено в форме пластических проявлений н е м о г о человека как воплощение крайней степени безгласия.

Когда я достаточно ободряла и успокаивала его, то старик, наконец, решился войти и тихо-тихо, осторожно-осторожно отворяя двери, просовывая сначала одну голову, если видел, что сын не сердится и кивнул ему головой, то тихонько проходил в комнату, снимал свою шинельку, шляпу ... всё вешал на крюк, всё делал тихо, неслышно...

Кульминационное проведение лейтмотива *тишины* приходится на сцену смерти студента Покровского:

Он чего-то всё просил долго-долго коснеющим языком своим, и я ничего не могла разобрать из слов его. Сердце мое надрывалось от боли! Целый час он был беспокоен, об чём-то всё тосковал, силился сделать какой-то знак охолоделыми руками своими и потом опять начинал просить жалобно, хриплым, глухим голосом; но слова его были одни бессвязные звуки, и я опять ничего понять не могла. Я подводила ему всех наших, давала ему пить; но он всё грустно качал головою. Наконец я поняла, чего он хотел. Он просил поднять занавес у окна и открыть ставни. Ему, верно, хотелось взглянуть в последний раз на день, на свет божий, на солнце. Я отдернула занавес <...> Солнца не было. Облака заслоняли небо туманной пеленою; оно было такое дождливое, хмурое, грустное... Умирающий взглянул на меня грустно-грустно и покачал головою. Через минуту он умер.

Последние слова в монологе *бедного человека* о жизни, мире, людях были, как пишет Достоевский, “одними бессвязными звуками”, а его прощание с миром было безмолвным, как и вся его жизнь. Он покидает этот мир без сожаления и упреков, так и не приняв его. В последующем описании похорон студента Покровского обращает внимание, как решительно избегает Достоевский каких бы то ни было звуковых реалий. Нет здесь ни чтения псалтыря враспев, ни колокольного звона, ни пения “Со святыми упокой”, а только резко диссонирующий аккорд из четырёх глаголов: “Наконец гроб закрыли, заколотили, поставили на телегу и повезли”. Вот это короткое “соло на ударных” и есть реквием по Покровскому.

Одна из самых драматичных музыкальных сцен в прозе Достоевского это, конечно, ночная импровизация скрипача Егора Ефимова у постели умершей жены в повести *Неточка Незванова*. Этот развернутый

музыкальный эпизод – предсмертная исповедь Егора, плач изболевшейся души, покаяние перед близкими и его прощальное проклятие миру. Здесь музыкальное исполнение изоморфно сошествию в Ад:

... он взял скрипку и с каким-то отчаянным жестом ударил смычком... Музыка началась. Но это была не музыка. <...> Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем тёмном жилище. <...>

Я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках, и наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было всё, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске, - всё это как будто соединилось разом... я не могла выдержать,- я задрожала, слёзы брызнули из глаз моих, и, с страшным, отчаянным криком бросившись к батюшке, я обхватила его руками. Он вскрикнул и опустил свою скрипку.

Не менее выразителен и значим музыкальный эпизод из повести “Село Степанчиково и его обитатели”, где в танце Фалалея воплощается дионисийский разгул русской души и её языческая витальность:

Иногда, по вечерам, два-три лакея, кучерá, садовник, игравший на скрипке, и даже несколько дворовых дам собирались в кружок где-нибудь на самой задней площадке барской усадьбы <...> начиналась музыка, танцы, и под конец торжественно вступал в свои права и комаринский. Оркестр составляли две балалайки, гитара, скрипка и бубен, с которым отлично управлялся форейтор Митюшка. Надо было посмотреть, что делалось тогда с Фалалеем: он плясал до забвения самого себя, до истощения последних сил, поощряемый криками и смехом публики; он взвизгивал, кричал, хохотал, хлопал в ладоши; он плясал, как будто увлекаемый постороннею, непостижимою силою, с которой не мог совладать, и упрямо силился догнать все более и более учащаемый темп удалого мотива, выбивая по земле каблуками. Это были минуты истинного его наслаждения...

Музыкальная драматургия рассказа Л. Толстого «После бала»

Особенности музыкальной драматургии рассказа Л. Толстого «После бала». Мазурка как лирическая доминанта бала, военный марш-плац как инструмент насильственного обезличивания и унификации человека, превращения его в управляемый автомат.

Диссонирующая гетерофония реальной жизни, противоборство двух стихий (танца и марша) как музыкальное выражение основного конфликта рассказа Л. Толстого «После бала».

Прежде чем мы будем говорить о музыкальной драматургии рассказа Л.Толстого « После бала» следует выяснить, как в этом рассказе соотносится *реально-историческое* и собственно *художественное*.

Светский бал, как и всякий общественный ритуал имел продуманную драматургическую структуру со строгой последовательностью частей, с выделением устойчивых и обязательных элементов. Уже в пушкинскую эпоху сформировалась «грамматика бала», как писал Ю. Лотман в комментариях к «Евгению Онегину», а сам бал «складывался в некое целостное театральное представление, в котором каждому эпизоду (от входа в залу до финального разъезда) соответствовали типовые эмоции, фиксированные значения и стили поведения. Однако строгий ритуал, приближающий бал к параду, - писал Ю.Лотман, - делал тем более возможные отступления, «бальные вольности», которые композиционно возрастали к его финалу, строя бал как борение «порядка» и «свободы».

Последовательность и чередование танцев регламентировалось неукоснительным бальным канонам. Открывался бал торжественным шествием полонеза. Затем следовали вальс, мазурка, полька, кадрили. В конце бала исполнялся котильон – самый непринуждённый и импровизационный танец с элементами игры.

В рассказе Толстого танцы, составлявшие традиционную бальную сюиту, упоминаются лишь мельком, а атмосферу бала начинает определять исключительно мазурка – она упоминается в шести бальных эпизодах и продолжает звучать в душе героя после бала.

Сначала рассказчик вспоминает, что мазурку у него отбил «препротивный инженер Анисимов»: *Я до сих пор не могу простить это ему.* Такое стойкое чувство (чувство чего: обиды, ревности, обделённости ?) свидетельствует о том, что мазурка подсознательно воспринималась героем как сфера любовного соперничества. Потом герой вспоминает:

...когда делали фигуры мазурки вальсом я подолгу вальсировал с нею, и она часто дыша, улыбалась и говорила мне: «Encore».

Далее следует танец Вареньки с отцом, и эта вторая мазурка становится лирической кульминацией рассказа. Характерно, что описание этого танца содержит почти все основные ключевые слова и понятия рыцарского дискурса:

красота, стать, сила, ловкость, мужественность, нежность, шпага, перчатка на правой руке, коленопреклонение перед дамой, покровительство невинности, знание ритуалов и т.д.

Дождавшись начала мазурочного мотива, он бойко топнул одной ногой, выкинул другую, и высокая, грузная фигура его то тихо и плавно, то

шумно и бурно с топотом подошв и ноги об ногу, задвигалась вокруг зала. Грациозная фигура Вареньки плыла около него, незаметно, вовремя укорачивая или удлиняя шаги своих маленьких белых атласных ножсек.

Вся зала следила за каждым движением пары. Я же не только любовался, но с восторженным умилением смотрел на них... Видно было, что он когда-то танцевал прекрасно, но теперь был грузен, и ноги уже не были достаточно упруги для всех тех красивых и быстрых па, которые он старался выделывать. Но он всё-таки ловко прошел два круга. Когда же он, быстро расставив ноги, опять соединил их и, хотя и несколько тяжело упал на одно колено, а она, улыбаясь и поправляя юбку, которую он зацепил, плавно прошла вокруг него, все громко зааплодировали. С некоторым усилием приподнявшись, он нежно, мило обхватил дочь <...> и, поцеловав в лоб, подвел ее ко мне...]

К концу рассказа именно мазурка становится его лейтмотивом – и после бала в душе героя всё время пело и изредка слышался мотив мазурки.

Для того, чтобы понять, почему лейтмотивом рассказа Толстой избрал именно мазурку стоит кратко сказать о традиционном круге её образов, чувств и настроений.

В статье, посвящённой мазуркам Шопена, Б.Асафьев писал:

Как нелегко объять мир этой музыки! Здесь вся Польша: её народная драма, её быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечность, рыцарственный гордый характер страны, её думы и песни.

Некоторые особенности шопеновских мазурок, отмеченные Асафьевым, безусловно отражают типологические черты этого жанра в целом.

Группа мажорных мазурок – это солнце, свет, трепет жизни, воздух полей, воля радость, игра <...> взрывы буйного веселья юности, хороводы боттичеллиевской весны возрождения, звон заздравных песен и праздничное задорное ликование, как на картинах деревенского упоения «сытостью жизни» - старых фламандцев. В мазурках пленяет общий тонус приветливой, человеческой души навстречу свету и ласкам природы и людей <...> И всюду живое чувство родины, земли, народа и его лучистой энергии. Мазурки, - заключает Асафьев, - это песни души, сопротивляющиеся всякому насилию.

Судя по рассказу «После бала» Толстой воспринимал этот танец как органический синтез аполлонического и дионисийского начал, как гармоничное единство воли и страсти, мысли и чувства. Танец позволяет герою рассказа пережить особое состояние телесности, близкое к одухотворённости плоти.

В точном соответствии с законами музыкальной формы после проведения главной партии следует её антитеза – побочная партия. Самой контрастной и действенной антитезой мазурке, безусловно, является марш-плац.

Марш-плац это крайнее выражение идеи военного марша как инструмента насильственного обезличивания и унификации человека и сведение его функций к алгоритму управляемого автомата. Оказывается, что обезличить человека вовсе нетрудно – достаточно лишить его индивидуальной пластики и собственного биоритма. Это как раз и заложено в стратегии марша: «все как один, один как все!» или: «кто там шагает правой?левой, левой, левой!».

Бал окончен, влюблённый юноша, –герой рассказа, – возвращается домой. Ему не спится. Он выходит на улицу.

Когда я вышел на поле, где был их дом, я увидел в конце его по направлению гуляния, что-то большое, черное и услышал доносившиеся оттуда звуки флейты и барабана. В душе у меня все время пело и изредка слышался мотив мазурки. Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка <...>

Солдаты в черных мундирах стояли двумя рядами друг против друга, держа ружья к ноге, и не двигались. Позади их стояли барабанищик и флейщик и не переставая повторяли всё ту же неприятную, визгливую мелодию <...> Приближающееся ко мне был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его ...

Немыслимо диссоциирующая гетерофония реальной жизни, противоборство двух стихий – танца и марша – являются музыкальным воплощением основного конфликта рассказа, вызванного, говоря словами Толстого тем, *что живут люди в условиях жизни, которые сложились на насилии – условиях, противных любви, несовместимых с нею, и что потому причина того зла, от которого мы все страдаем, не в людях, а в том ложном устройстве жизни на насилии, <...> которое люди считают необходимым.*

Символические функции музыки в романе И.Гончарова «Обломов»

Каватина *Casta diva* (Пречистая дева) из романа Гончарова «Обломов» как лейтмотив романа. Каватина – эстетическое воплощение жизненного идеала Обломова, близкого руссоистской традиции. Обломовка как патриархальный архетип рая.

Музыкальное содержание оперной каватины и ее интерпретация Обломовым.

Casta diva как выражение второго плана романной фабулы.

Каватина *Casta diva* (*Пречистая дева*) из оперы Беллини «Норма» является своеобразным лейтмотивом романа Гончарова *Обломов* – темой любви Обломова и Ильинской. Впервые интонация этой каватины прозвучит в IV главе второй части романа, в том эпизоде романа, где Обломов излагает Штольцу свое понимание “идеала жизни человеческой”. Этот идеал, выдержанный в руссоистской традиции, где культура противопоставлена природе, а город – деревне, идеал, рожденный в снах героя, которые возвращают его в детство, в милую сердцу Обломовку- этот патриархальный архетип рая. Описывая извечный ритуал её жизни Обломов вдруг переходит на музыку:

Тут музыка... Casta diva... Casta diva ! – запел Обломов. Не могу равнодушно вспомнить Casta diva! – сказал он, пронева начало каватины, - как вылакивает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в эти звуки!.. И никто не знает ничего вокруг... Она одна... Тайна тяготит её: она веряет её луне...

Для Обломова *Casta diva* это молитва неопитов, приверженцев особой религии, имя которой – эрос. Можно догадаться, что тема каватины это намек, уловив который, можно заглянуть в подсознание Обломова.

Сюжет оперы Беллини прост. Кельтская жрица- прорицательница Норма, нарушив обет целомудрия, полюбила римского проконсула Поллиона и подарила ему двух сыновей. Но Поллион разлюбил Норму, им овладела новая страсть к юной Адальджизе, прислужнице в храме друидов. Адальджиза, узнав о греховной любви Нормы, готова уйти с её пути. Но страсть Поллиона так сильна, что он решает похитить Адальджизу прямо из храма. Святость храма поругана, поскольку в него вошел иноверец. Осквернителю храма по закону кельтов полагается смерть.

В священной роще друидов пылает жертвенный костер, на который должен взойти Поллион. Однако Норма объявляет виновницей осквернения храма себя , и сама восходит на костер. Потрясенный её благородством и силой духа, Поллион следует за ней.

Литературовед В. Янушевский пишет: *Символика финала очевидна: герои сгорают в очищающем пламени любви. Так что Casta diva это своеобразный пароль, знак избранничества и принадлежности к особой касте, которую составляют не влюблённые даже, а одухотворенные люди, способные жить жизнью чувства и сердца – бытийно существовать в грёзах и сновидениях".*

Послушаем каватину из оперы Беллини «Норма» и попытаемся воспринять её так, как слышал влюблённый Обломов.

Почему его чувства нашли своё выражение именно в этой музыке?

(Прослушивание каватины из оперы Беллини «Норма»)

Музыкальные и звуковые реалии в произведениях А.Чехова

Поэтическая звукопись А.Чехова как обобщение и развитие поисков и открытий русской литературы XIX века в сфере сонористики. Звуковой строй рассказа А.Чехова «Случай из практики».

Музыкальные реалии в рассказе А.Чехова «Ионыч» и их драматургическая функция. Раскрытие образа героини средствами музыки в эпизоде «музицирование Котика». Музыка в сцене «чтение романа» иронически соотносящая салонную буффонаду дома Туркиных с реальной жизнью и с её выстраданной, а потому одушевленной поэзией.

Музыкальные реалии в рассказе А.Чехова «Припадок» и их драматургическая функция.

В поэтической звукописи Чехова получили свое обобщение и развитие все поиски и открытия русской литературы XIX века в сфере сонористики.

Литературоведов до сих пор поражает способность Чехова “создавать поэзию из ничего” , как выразился один критик. Так же уникален и дар писателя слышать музыку в самых, казалось бы, тривиальных бытовых шумах и звуках. Не случайно, что в книге Чехова из личной библиотеки Чайковского, рукой композитора отмечен сонорный эпизод в рассказе *Почта*:

Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись.

«Если у Чайковского музыка говорит, то у Чехова слово поёт» - резюмирует Евгений Балабанович [Балабанович, 1963].

Рассказ “Случай из практики” (1898 г.) отличается лаконичным слогом клинического исследования. Как в истории болезни здесь нет ничего лишнего и случайного. Постепенный процесс оформления замысла прослеживается по записным книжкам Чехова. Вот запись, сделанная в феврале или марте 1898 года, в которой уже угадываются не только тема и очертания сюжета будущего рассказа, но и его соносфера:

Фабрика. 1000 рабочих. Ночь. Сторож бьет в доску. Масса труда, масса страданий – и всё это для ничтожества, владеющего фабрикой. Глупая мать, гувернантка, дочь... Дочь заболела, звали из Москвы профессора, но он не поехал, послали ординатора. Ординатор ночью слушает стук сторожей и думает. Приходят на ум свайные постройки. “Неужели всю свою жизнь я должен работать, как и эти фабричные, только для этих ничтожеств, сытых, толстых, праздных, глупых? – “Кто идет?” – Точно тюрьма.

Позже, во время работы над другими рассказами, в записной книжке появились ещё две записи: *У дьявола (фабрика)* и далее:

дер – дер – дер

дрын – дрын – дрын

жак – жак – жак

Последняя запись, развивая и конкретизируя звуковой образ «стука сторожей» из первой *Записной книжки*, послужила, как явствует из окончательного текста рассказа, для разработки сцены ночной прогулки и размышлений Королева, которые возникли у него в процессе вслушивания в этот зловещий индустриальный ноктюрн. Эти удары, звучащие во время повествования ещё четыре раза, четко выявляют архитектуру рассказа и становятся его своеобразным лейтмотивом. Впервые они прозвучали в экспозиции рассказа:

Из передней доносился шепот, кто-то тихо храпел. И вдруг со двора послышались резкие, отрывистые, металлические звуки, каких Королев раньше никогда не слышал и каких не понял теперь; они отозвались в его душе странно и неприятно. „Кажется, ни за что не остался бы тут жить...” - подумал он и опять принялся за ноты.

Второй раз эти зловещие загадочные звуки прозвучат во время ночной прогулки Доктора Королёва по территории фабрики:

Он, как медик, правильно судивший о хронических страданиях, коренная причина которых была непонятна и неизлечима, и на фабрике смотрел как на недоразумение, причина которых тоже неясна и неустранима, и все улучшения в жизни фабричных он не считал лишними, но приравнивал их к лечению неизлечимых болезней <...> Вдруг раздались странные звуки, те самые, которые Королев слышал до ужина. Около одного из корпусов кто-то бил в металлическую доску, бил и тотчас же задерживал звук, так что получались короткие, резкие, нечистые звуки, похожие на “дер...дер...дер...”. Затем полминуты тишины, и у другого корпуса раздались звуки, такие же отрывистые и неприятные, уже более низкие, басовые – “дрын...дрын... дрын”. Одиннадцать раз. Очевидно, это сторожа били одиннадцать часов.

Послышалось около третьего корпуса: “жак...жак...жак...” И похоже было, как будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами и рабочими и обманывал и тех и других.

Этот лейтмотив окрашивает фабричный пейзаж в мистические тона и определяет строй мысли доктора Королева:

И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядываясь на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь.

В одном и том же абзаце Чехов сначала уточняет вполне обыденный характер этих зловещих звуков, но тут же допускает вероятность их мистического, внебытового происхождения – он угадывает в них голос Молоха, жестокого чудовища, пожирающего свои жертвы. Так симптоматика социальной дисгармонии выражается здесь в извечных образах inferнальной стихии.

Интересна сонористика рассказа *Ионыч*, составляющая особый дискурс повествования. Единичное бытие – исходная точка чеховского творчества. Высшее благо, – по Чехову, – единство человека с людьми, осмысленная жизнь в понимаемом и принимаемом им мире. Высшее зло – отчуждение, обособленность, утробное, нетворческое существование, которое состоит из “сплошного ужаса” и страха перед жизнью. Это два полюса чеховского мира – его свет и его потёмки, его гармония и его хаос. Эта философия жизни различима и в рассказе *Ионыч*.

Атмосфера в начале рассказа проникнута простодушно-радостным восприятием жизни. Этот тон задаётся немудреным романсом, популярным в студенческой среде:

Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него ещё не было), и всё время напевал:

Когда ещё я не пил слёз

Из чаши бытия...

(музыка В.Яковлева на стихи А. Дельвига. – А.Р.)

В городе он пообедал, погулял в саду, потом как-то само собой пришло ему на память приглашение Ивана Петровича, и он решил сходить к Туркиным, посмотреть, что это за люди...

Заканчивается этот эпизод так:

Он зашел ещё в ресторан и выпил пива, потом отправился пешком в Дялиж. Шел он и всю дорогу напевал:

Твой голос для меня

И ласковый и томный...

А теперь молодой доктор уже напевает романс Н.Рубинштейна на стихи А. Пушкина. Заметим, сколь разительно на эстетических вкусах героя сказалось даже краткое пребывание в доме Туркиных.

Пройдя девять верст и потом ложась спать, он не чувствовал ни малейшей усталости, а, напротив ему казалось, что он с удовольствием прошел бы еще верст двадцать.

Следующий музыкальный эпизод непосредственно представляет героиню, являясь её развернутым психологическим портретом:

Подняли у рояли крышку, раскрыли ноты, лежавшие уже наготове. Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; плечи и грудь у нее содрогались, она упрямо ударяла все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело всё: и пол, и потолок, и мебель... Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, длинный и однообразный, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и всё сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная, с локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему.

Всё в этом эпизоде подчеркнуто конфликтно и дисгармонично.

Музицирование как метафизический акт духовного исповедания воплощено здесь в гротесковом и огрубленном акте с его нарочито подчеркнутой телесностью, в котором доминирует энергия грубой материальности, энергия телесного автоматизма.

В этом рассказе можно услышать постоянно варьируемые чеховские мотивы: хаоса (энтропии, выражаясь языком точных наук), бесцельности и бессмысленности жизни, поиски этого смысла и невозможность его обретения, имитация жизненного смысла в риторике и заведомо нереализуемых утопических устремлениях: *творить, работать, любить, ехать в Москву, строить светлое будущее для человечества* и т.д.

Чеховская идея кризиса человеческой коммуникабельности впоследствии стала основой самостоятельных художественных направлений - и *театра абсурда*, и *искусства тишины* и многих других.

В сцене чтения романа, написанного хозяйкой дома, Чехов вводит небольшой музыкальный эпизод, в котором интеллектуально-салонная буффонада дома Туркиных иронически соотносится с реальностью живой жизни и её выстраданной, а потому одушевленной поэзией:

Прошел час, другой. В городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали "Лучинушку", которую пел хор и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни.

Этот неотразимый по точности и выразительности музыкальный эпизод – пример того, что Георгий Товстоногов называл искусством режиссерского контрапункта.

Семейство Туркиных, их артистический салон, – это своеобразный культурный оазис провинциального города. Их духовная миссия, как они её понимают и чувствуют, заключается в демонстрации некоего имиджа возвышенной духовной жизни, которая противостоит ужасам «нижнего кромешного мира» – тупой бездуховности мещан и скотской жизни мужиков. Поскольку эта культура не возникает спонтанно как проявление внутренней духовной потребности, как щедрый дар духовной полноты, а лишь демонстрируется как некий жизненный стандарт, она принимает формы имитации духовной жизни в наиболее тривиальных её проявлениях. В этом смысле эстетическая реакция главного героя Ионыча на музицирование Котика оказывается совершенно адекватной: доктору нравится не само музицирование, которое он по-настоящему оценить не может, а самый факт этого культурного перформанса.

В художественном мире Чехова музыка выступает как воплощение этоса, как мера гармонии и красоты, как залог душевного спасения. Описывая как Грузин (*Рассказ неизвестного человека*, 1893 г.) играет Чайковского, Чехов замечает:

Лицо у него было такое, как всегда – не умное и не глупое, и мне казалось просто чудом, что человек, которого я привык видеть среди самой низменной, нечистой обстановки, был способен на такой высокий и недостижимый для меня подъем чувств, на такую чистоту.

Основу музыки как искусства составляет оппозиция *порядок - хаос*.

Но мир, оплакиваемый свирелью пастуха Луки в рассказе *Свирель*, уже лишен гармоничного первоначального порядка и потому может быть адекватно воплощен лишь в образах хаоса (как изображение жизни в формах самой жизни):

Согнав стадо на опушку, пастух прислонился к березе, поглядел на небо, не спеша вытащил из-за пазухи свирель и заиграл. По-прежнему играл он машинально и брал не больше пяти-шести нот; как будто свирель попала ему в руки только в первый раз. Звуки вылетали из неё нерешительно, в беспорядке, не сливаясь в мотив, но Мелитону, думавшему о гибели мира слышалось в игре что-то тоскливое и противное, чего бы он охотно не

слушал. Самые высокие тоскливые ноты, которые дрожали и обрывались, казалось неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо...

Немудрёный мотив пастушеской свирели – это подлинный реквием по умирающей природе, а сам рассказ можно рассматривать как эпилог многовековой антологии европейской пасторальной лирики. (Не случайны, в этом контексте, и семиотически значимые имена персонажей: Лука – апостольское имя, этимологически восходящее к понятию “свет” – и Мелитон – с буквальным значением “сладкозвучный”).

Обращает внимание не только законченность выразительного звукового образа, но и лаконичность его нотации, в которой, однако, нашли отражение все основные музыкальные параметры: звуковой диапазон, ритм, темп, артикуляция, динамика.

Введение музыки и шумов в ткань чеховского повествования способствовало интенсификации языка и его психологической ёмкости – “музыкальное слово” Чехова уже не просто описывало чувственный мир человека, но непосредственно выражало его.

Первой реплике в диалоге рассказа «Ведьма» предшествует развернутый сонорный эпизод. Этот пример экспрессивной звукописи можно рассматривать и как образец чеховского психологического письма.

В этом коротком рассказе два основных персонажа: дьячок Гыкин и его молодая жена Раиса. Вслушиваясь в “дикую нечеловеческую музыку” вьюги, вглядываясь в проявления природной и человеческой стихийности, дьячок начинает понимать, что демонические начала жизни и иррациональные начала души – в данном случае женской – в вечном сговоре и единении.

А в поле была суцая война. Трудно было понять, кто кого сжигал со света и ради чьей погибели заварилась в природе каша, но, судя по неумолкаемому, зловещему гулу, кому-то приходилось очень круто. Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то победное выло и плакало<...>Жалобный плач слышался то за окном, то над крышей, то в печке. В нем звучал не призыв на помощь, а тоска, сознание, что уже поздно, нет спасения<...> А ветер гулял, как пьяный...

Гыкин прислушивался к этой музыке и хмурился. Дело в том, что он знал, или по крайней мере догадывался, к чему клонилась вся эта возня за окном и чьих рук было это дело.

Однако музыка в художественном мире Чехова выступает не только как эманация космоса, но и как воплощение хаоса, как выражение мировой

пошлости и общественной дисгармонии. Такова её функция в рассказе *Припадок*.

Основные звуковые образы здесь резко контрастны. С одной стороны – это какофония “наглых, размашистых, удалых” звуков музыки, доносящихся из публичных домов. Им противостоит отрывок поэтической арии Князя из оперы Даргомыжского *Русалка*, перекликающейся с душевным состоянием героя рассказа, студента Васильева.

Эта же амбивалентность музыкальной природы проявляет себя и в рассказе *Черный монах*, где она воплощает идею демонического искушения. В сонористике Чехова можно выявить определенную систему лейтмотивов, во многом определяющую драматургию того или иного рассказа. Так, рассказ *Черный монах* заключен в музыкальную “рамку” из двух цитаций *Серенады* Брага, которая выступает здесь как знак демонического искушения и влечения к смерти:

Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения.

Сонористика Чехова оказала большое влияние не только на поэтику современной литературы, но и на формирование музыкальной эстетики Московского Художественного театра, а в будущем - и на звукорежиссуру как новое средство кинематографической выразительности. Именно звуковая поэтика Чехова во многом определила особое пристрастие к музыке и шумам практически всех театральных и музыкальных систем XX века.

Литература

1. Мейерхольд, В.Э. Статьи и материалы / В. Мейерхольд. – М., 1982. – С. 292.
2. Набоков, В.В. О хорошем писателе и хорошем читателе / В. Набоков. – Русская литература, 1991. – № 3. – С.47.
3. Пастернак, Б. Шопен // Статьи об искусстве. – М., 1992. – С. 118.
4. Ренанский, А.Л. Музыка русской прозы // Весці Беларускай акадэміі музыкі. – Мінск, 2007. – № 6. – С. 49–57.
5. Ренанский, А.Л. Музыка русской прозы // Весці Беларускай акадэміі музыкі. – Мінск, 2007. – №7. – С. 61–70.
6. Ренанский, А.Л. Очерки поэтики Достоевского / А. Ренанский.– М-во культуры Респ. Беларусь. Белорус. Гос. Ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2015. – 315 с.

7. Фарыно, Ежи. Введение в литературоведение. Часть III, Katowice 1980, с.229.

8. Янушевский, В. Музыка в тексте // Русская словесность №4. – 1998, – С.56.

Тема 6. Анализ и интерпретация авторских звуковых ремарок в пьесе

Ремарка как выражение авторского видения пьесы, как форма авторского присутствия в тексте и его апелляции к читателю.

С помощью ремарок автор определяет восприятие читателя, а чтение пьесы сближается с восприятием воображаемого спектакля.

Режиссёрская функция авторских ремарок.

Анализ авторских ремарок в пьесах А. Чехова.

Анализ авторских ремарок в пьесах М.Булгакова.

Основная функция ремарок – выражение авторского видения своей пьесы. Ремарка это форма авторского присутствия и его апелляции к читателю.

С помощью ремарок автор как бы направляет восприятие читателя. Чтение пьесы сближается с восприятием спектакля. В этом смысле ремарки имеют режиссёрскую функцию. Таким образом автор определяет адекватность интерпретации своей пьесы.

Функции ремарок достаточно разнообразны. В первую очередь они указывают место или время действия, мизансцены персонажей, особенности поведения или психологического состояния персонажей в момент действия, действия героев. Часто ремарки отмечают ту или иную невербальную коммуникацию (например: *...показывая кулак* в «Борисе Годунове» Пушкина) или речевые интонации персонажей, их речевые модуляции (*тихо, громко, с дрожью в голосе* и т.д.); ремарки уточняют адресат той или иной реплики.

Функции ремарок и их выразительные возможности значительно расширились в драматургии А.Пушкина. Существенное значение имеет и количество ремарок, которые сопровождают монологи и реплики его персонажей. Так, в трагедии «Борис Годунов» наибольшее число ремарок связано с образом Самозванца, в то время как монологи и реплики Бориса Годунова оформляются минимальным их количеством. Ремарки, вводящие реплики Самозванца или указывающие на его действия, разнообразны по их лексическому наполнению, выделяют различных адресатов речи или отмечают факт самоадресации, подчеркивают быструю смену эмоций героя. Такая концентрация ремарок, вводящих или сопровождающих речь

Самозванца, показывает, что для раскрытия внутреннего мира именно этого персонажа драмы требуется комментирующая ремарка автора.

Ремарка в современном понимании возникает в средневековом театре: начинается пластическое освоение пространства сцены и, соответственно, возникают первые опыты сценографии и мизансценирования. Ремарка этого периода функционирует в двух вариантах: описание жеста, который осознается как знак переживаемой эмоции, как правило, односоставной; описание сцены, которая воспринимается как знак символического деления мира. Характерна, например, пластическая партитура «Плача трех Марий»: Мария Магдалина (здесь она поворачивается к мужчинам, протянув к ним руки). О, братья! (здесь к женщинам) и сестры! Где моя надежда? (Здесь она ударяет себя в грудь.) Где мое утешение? (Здесь она поднимает обе руки.) Где спасение? (Здесь, опустив голову, она бросается к ногам Иисуса.) О, господин мой! (Здесь обе Марии встают и протягивают руки к Марии и Христу.) Отчего <...> Мария старшая (здесь она указывает на Марию Магдалину). О, Мария Магдалина (здесь она указывает на Христа), сына моего сладчайшая ученица (здесь она целует Магдалину и обнимает ее обеими руками). Оплакивай скорбно вместе со мной (здесь она показывает на Христа) смерть моего сладчайшего сына (здесь она указывает на Магдалину) и смерть твоего учителя (здесь она указывает на Христа) <...>

Мария, мать Иакова (здесь она указывает по кругу на всех присутствующих и потом, поднеся руку к глазам, говорит). Кто есть здесь, кто не заплакал бы, если б он увидел мать Христа в такой скорби ...

В приведенном отрывке обращает на себя внимание тот факт, что практически каждое слово сопровождается ремаркой с описанием жеста. Ремарки здесь выявляют первую попытку наметить режиссёрскую партитуру спектакля.

В своём развитии поэтика ремарки переживает длительную эволюцию, разительно меняя свои функции. Схематично это движение можно изобразить следующим образом:

- организация сценического действия, то есть того, что происходит;
- акцентуация героя (сословное положение, внешность, фамильные отношения, позднее психологические особенности), то есть того, кто действует;
- знак нарушения единства героя и драматического действия – трансформация жанра;
- перераспределение внутри системы «текст-паратекст» и передвижение паратекста к центру;

- наконец, ремарка становится одним из главных средств выражения авторской позиции.

В драматургии XX в. ремарки все более ярко и последовательно выражают субъективное авторское отношение к изображаемому. В то время как в прозе расширяются «права» персонажа и возрастает роль средств, передающих его точку зрения. Ремарка выступает здесь как своеобразный «текст в тексте» и служит способом выражения авторской позиции.

В процессе развития театрального искусства ремарки постепенно приобретают многофункциональный характер. Однако не все режиссёры склонны внимательно относиться к авторским указаниям. Внешняя функциональная утилитарность делают ее, на фоне иных образных форм словесно-художественного творчества, мало привлекательной и для театроведов.

Само понятие происходит от французского слова «remarque» – замечание, примечание. Но, в отличие от многих других, оно не является калькой театрального термина. Французский театр использует иное словосочетание для этого явления, аналогичное термину английской драмы. Так сложилось, что русские драматурги XIX века не пользовались понятием «ремарка»: они употребляли слова «сноска» или «выноска». Первые упоминания собственно о «ремарках» применительно к пьесам встречаются в переписке К. С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко с А. П. Чеховым и А. М. Горьким. Сам факт появления этого термина свидетельствует о принципиально ином, переломном взгляде на комментирующие формы пьес, знаком возрастающей функции ремарки в драме.

Под этим термином традиционно понимаются «пояснения, которыми обычно драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе», «особый тип композиционно-стилистических единиц», «указание автора в тексте пьесы (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия» (см. Современный словарь иностранных слов. М., 2000.). В литературоведческом контексте ремарка воспринимается как нечто большее, чем простое обозначение невербальных проявлений и реакций персонажей, а также описания предметно-вещной среды.

«Основная функция ремарок – выражение интенций автора». Так определяет их функцию театровед В. Лакшин. Комментирующее авторское высказывание становится способом непосредственного воздействия на интерпретаторов драмы – режиссера, актера, читателя.

Под ремаркой в современном театроведении принято понимать форму непосредственного авторского комментирующего высказывания в драматургическом тексте, графически и стилистически отделенного от речи персонажей и представляющего собой систему описаний пространственно-временного и предметного плана пьесы, совокупности характеристик героя, его реакций и поведения в ситуации межличностных отношений/межличностного общения.

Любопытное толкование этого понятия дал С. Кржижановский в своей работе «Театральная ремарка». Если персонажи сами описывают место и обстановку пьесы, в которой происходит их встреча, то автор статьи определил такую форму описание предлагаемых обстоятельств как «декорации из слов». Обратившись к драматургии д'Аннунцио, Пиранделло, Л. Андреева, А. Блока, он обнаружил ремарки нового типа и назвал их ремарками «орнаментального стиля»: "Автор, наступая на режиссера своими ремарками, хочет сам режиссировать пьесу, руководить ею из своих скобок. Но режиссер относится к нему как к сопернику..."

Основная функция ремарок – выражение интенций автора. Одновременно это средство передачи авторского голоса служит способом непосредственного воздействия на режиссера, актеров и читателя пьесы. Таким образом, ремарки всегда прагматически обусловлены и определяют адекватность интерпретации драматургического произведения. Ремарки непосредственно выражают позицию «всеведущего» автора и коммуникативные намерения драматурга. Авторское сознание при этом максимально объективировано. Время ремарки совпадает со временем сценической реализации явления драмы. Несмотря на то, что ремарка может по длительности соотноситься с действием целой картины или акта, доминирующим для нее временем является настоящее, так называемое «настоящее сценическое».

Уже в драматургии первой половины XIX века ремарки начинают утрачивать свой служебный характер. В них проявляются новые тенденции, которые станут определяющими в драматургии следующего периода, когда автор пьесы не только описывает действия персонажей на сцене, но и дает собственное видение сценического воплощения пьесы и свой комментарий к исполнению ролей. Драматург, таким образом, демонстрирует актерам и режиссерам, какого результата следует достичь, при этом предоставляя режиссеру и актерам право выбора средств достижения поставленных задач.

Ремарка – это авторское пояснение для режиссера, актера или читателя, дающее краткую характеристику места действия или особенностей поведения персонажей. Авторская ремарка может быть очень краткой,

например: «Гостиная в доме Большова», так начинается пьеса А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся!». Но бывают ремарки и значительно более подробные, как, например, ремарка А.П. Чехова перед началом второго действия «Вишневого сада», где не только описано само место действия, пейзаж и время дня, но и указано, чем конкретно заняты герои: «Шарлотта, Яша и Дуняша сидят на скамье; Епиходов стоит возле и играет на гитаре; все сидят задумавшись. Шарлотта в старой фуражке; она сняла с плеч ружьё и поправляет пряжку на ремне». Многочисленными короткими ремарками Чехов сопровождает и дальнейший текст: «Шарлотта достает из кармана огурец и ест», Дуняша – «глядится в зеркало и пудрится» и т. д. Есть авторы, например Б. Шоу, у которых ремарки занимают целые страницы. Ремарка – важная часть авторского текста, и если режиссер или актеры хотят точнее понять мысли автора, они должны внимательно изучить предлагаемые им ремарки, которые раскрывают атмосферу действия (см.: Атмосфера спектакля), характеры персонажей, их внутренний мир и их конфликты. Это вовсе не значит, что режиссер обязан послушно выполнять каждую ремарку, он может менять их или развивать в соответствии со своим замыслом. Но прежде чем менять или отменять данные авторские указания, следует попытаться вникнуть в эту важную часть пьесы. Иногда ремарки имеют огромное смысловое и событийное значение, как, например, знаменитая финальная ремарка Гоголя к «Ревизору»: «почти полминуты окаменевшая группа сохраняет такое положение». Прекрасная книга Б. Г. Голубовского «Читайте ремарку!» заканчивается словами: «Читайте ремарку – она может быть верным помощником, она может подтолкнуть вашу фантазию к неожиданным открытиям».

Автор пьесы пользуется ремарками в первую очередь для того, чтобы передать театру свое видение действительности. А. Пушкин завершил трагедию «Борис Годунов» краткой ремаркой: *Народ безмолвствует*. Но эта короткая ремарка породила огромное количество толкований: литературоведы и театроведы до сих пор дискутируют по поводу смысла этих слов, и не один из режиссеров пока ещё не нашел адекватного сценического решения этой ремарки.

Ремарка это своеобразный ключ к видению автором своего сценического мира, но при этом не стоит забывать, что буквальная реализация ремарки отнюдь не обязательное условие для режиссера и художника. Необходимо только понять суть авторского видения, а выявить сценическую правду каждый режиссер сможет по-своему.

В своих ремарках драматург может подсказать режиссёру стилистику мизансцены. Удивительно пластически образно мыслит драматург

А. Сухово-Кобылин. Вот, например, ремарка в пьесе «Дело»: «...показывается князь:

Парамонов ему предшествует: по канцелярии пробегает дуновение бури: вся масса чиновников снимается со своих мест и, по мере движения князя через залу, волнообразно преклоняется. Максим Кузьмич мелкими шагами спешит сзади, несколько бочась так, что косиною своего хода изображает повинование, а быстротою ног – преданность. У выхода он кланяется князю прямо в спину, затворяет за ним двери и снова принимает осанку и шаг начальника. Чиновники садятся”.

Теперь рассмотрим ремарки в драматургии А. Чехова.

Ремарка, предваряющая каждое действие четырех чеховских пьес, может становиться реализацией авторской внутренней точки зрения, совпадающей с ощущением событий персонажами, маркирующей их пространственно-временной континуум. Она может фиксировать и внешнюю точку зрения, находящуюся вне пространства-времени персонажей. И, наконец, перед нами может быть смена и сосуществование обозначенных точек зрения, и, следовательно, появление границы между двумя типами пространства-времени. При этом принципиально важной оказывается семантика обозначенных точек зрения. Внутренняя точка зрения маркирует во всех драмах чеховского цикла мир, созданный человеком; внешняя – мир природы или мир-бытие, не зависящий от индивидуальной воли и событий, даже самых драматических, человеческой жизни.

Рассмотрим ремарки в первой пьесе А. Чехова «Чайка»

Для первых двух действий комедии «Чайка» характерно совмещение внешней и внутренней точек зрения: «Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик»;

«Площадка для крокета. В глубине направо дом с большою террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце. Цветники. Полдень. Жарко. Сбоку площадки, в тени старой липы, сидят на скамье Аркадина, Дорн и Маша. У Дорна на коленях раскрытая книга».

Приведенные ремарки фиксируют относительное равновесие между миром человека и миром природы. Знаком, маркирующим мир персонажей, становится «парк в имении Сорина» в первой ремарке и «дом с большою террасой» – во второй. Парк и дом могут быть уравнены здесь как явления искусственные, то есть созданные человеком. Акцентирование же, допустим, степени взаимосвязи каждого из элементов с природным миром сразу же

подчеркнет разницу между ними, отделит парк от дома. Однако в данном контексте более актуальным для меня является сходство локусов, а не их отличие, ведь дом и парк оппозиционны озеру. Именно оно является в обеих ремарках знаковым заместителем мира природы. Замкнутый круг – древнейшее воплощение вечно повторяющегося порядка вещей, вечного круговорота жизни; остановившая свое движение вода – если и не образная реализация первостихии, из которой родился мир, то, по крайней мере, материализация покоя – позволяют, с одной стороны, очертить семантическое поле образа озера именно как вечного покоя бытия. Эта семантика подтверждается формированием в последующей драматургии Чехова внутренней оппозиции, противопоставления озера – реке (то есть линейному и необратимому движению времени). Описанная выше символическая природа образа озера обнаруживается в последующих репликах персонажей, например, в воспоминаниях Аркадиной: «Лет 10-15 назад, здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь». Характерен в этом смысле также хрестоматийный «сюжет для небольшого рассказа», записанный беллетристом Тригориным: «На берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка». Сведенные вместе образы озера, музыки, чайки становятся знаками единой системы – гармоничного «созвучия» человека «общему хору» – изначально лишенному противоречий, естественно-счастливому и свободному миру природы. Семантика озера дополнена и развернута во второй ремарке образом сверкающего в нем солнца, которое, в том числе, может воплощать и вечную неизменность, стабильность миропорядка. Акцентирование небесного начала в образе солнца еще раз позволяет подчеркнуть гармоничное единство созданного автором знака-образа природы. Примечательно, что в ремарке зафиксирован момент своеобразного слияния – взаимоотражения земли и неба, верха и низа, уничтожения (вернее принципиального отсутствия в ней в данный момент) дихотомической – оппозиционной – модели рационального мышления.

«Наскоро сколоченная эстрада» в первом действии и «площадка для крокета» – во втором определяют границу между двумя мирами; они вводят мотив игры, которая маркирует отделенность человека от естественной жизни природы. Характерно в этом смысле стремление Константина Треплева играть свою пьесу без искусственных декораций, с видом прямо на озеро как попытка открыть эту границу:

«Треплев (окидывая взглядом эстраду). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт».

Сцена здесь становится своеобразным окном, распахивающимся в мир-бытие. В этом смысле ее можно считать прообразом уже не метафорического, а реального окна, распахнутого в Сад Гаевым и Варей в комедии «Вишневый сад». Спектакль же, представленный Треплевым на этой сцене, может восприниматься как попытка автора пьесы о Мировой Душе ощутить логику движения этого мира:

«Треплев. О вы, почтенные старые тени, которые носитесь в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!»

Положение человека, находящегося между искусственным, сотворенным им самим (парк, дом) и естественным, не зависящим от него миром (озеро), подтверждает и местонахождение персонажей на сцене, особенно ярко подчеркнутое автором во втором действии комедии: «Площадка для крокета. В глубине направо дом с большой террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце <...>. Сбоку площадки, в тени старой липы, сидят на скамье Аркадина, Дорн и Маша».

Однако это равновесие оказывается временным, оно нарушается в последующих действиях комедии. Так, в ремарке, предваряющей третье действие, мир внешний вообще исчезает. Единственным намеком на его существование оказываются двери, которые, впрочем, не выводят за границу внутреннего пространства; зафиксирован лишь сам факт их существования как возможность выхода за пределы дома. Зато сам этот внутренний мир персонажей описан автором достаточно подробно: «Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери. Буфет. Шкап с лекарствами. Посреди комнаты стол. Чемодан и картонки; заметны приготовления к отъезду, Тригорин завтракает, Маша стоит у стола».

Предметная детализация в описании внутреннего пространства усиливается в ремарке, открывающей последнее – четвертое – действие комедии: «Одна из гостиных в доме Сорина, обращенная Константином Треплевым в рабочий кабинет. Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои. Прямо стеклянная дверь на террасу. Кроме обычной гостиной мебели, в правом углу письменный стол, возле левой двери турецкий диван, шкаф с книгами, книги на окнах, на стульях. – Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья, и воет ветер в трубах. Стучит сторож».

В особенности любопытна дважды повторенная в приведенных ремарках деталь интерьера – шкаф. Этот образ становится метонимическим заместителем человеческого мира, поскольку являетсяместилищем вещей, придуманных (созданных) человеком. Подтверждением существования и логическим завершением этого приема становится многоуважаемый шкаф из «Вишневого сада» – знаковый заместитель теперь уже самого человека. Неслучайно монолог Гаева, посвященный этому шкафу, так напоминает вечно современную речь на юбилее какого-нибудь значительного члена *socium*: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания».

Горькая ирония жизни заключалась в том, что и сам Чехов в последний год своей жизни оказался в роли глубокоуважаемого шкафа: «В.И. Качалов вспоминал: «Помню, как чувствовали Антона Павловича после третьего действия в антракте. Очень скучные были речи, которые почти все начинались: «Дорогой, многоуважаемый...» или «Дорогой и глубокоуважаемый...» И когда первый оратор начал, обращаясь к Чехову, «Дорогой, многоуважаемый...», то Антон Павлович тихонько нам, стоящим поблизости, шепнул: «шкаф». Мы еле удержались, чтобы не фыркнуть. Ведь мы только что в первом акте слышали на сцене обращение Гаева-Станиславского к шкафу».

Стол, за которым завтракает Тригорин, вводит в пьесу мотив еды. Независимо от того, увидим ли мы здесь лишь реализацию важнейшего биологического акта человеческой жизни, или, подобно О.М. Фрейденберг, космогоническую метафору – перед нами еще одна метонимия жизни человека. Примечательна и вновь дважды, теперь уже в последней ремарке, подчеркнутая деталь – книги – аллегория знания о мире, то есть создания его описания, образа, и все большего удаления от него настоящего; существования человека (читателя) в виртуальном мире с придуманными другим человеком (писателем) законами. Кстати, именно книга лежит на коленях у Дорна в ремарке, открывающей второе действие комедии. Троекратное повторение одной и той же детали в достаточно коротком авторском повествовании вполне естественно и даже неизбежно превращает ее в деталь знаковую. В драме «Три сестры» появится третья степень удаления от реальной действительности – газета, которая, в том числе, рассказывает о писателях, предлагающих свою концепцию реальности:

«Чебутыкин (читая газету). Бальзак венчался в Бердичеве». Хотя в целом смысловая наполненность этой детали, конечно, значительно сложнее.

Зафиксированная семантика книги становится еще более очевидной в контексте чеховских писем, поскольку оппозиция явление/образ явления всегда необыкновенно остро ощущалась писателем. В одном из последних писем к О.Л. Книппер-Чеховой она приобрела форму афоризма: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно».

Вполне естественно в этой связи и появление стеклянной двери на террасу, которая маркирует теперь уже двойную границу между внутренним и внешним миром. Сам же внешний мир присутствует в четвертом действии комедии лишь на уровне соносферы (термин Ежи Фарыно), то есть в звуковом своем воплощении, а также на уровне имплицированного цветообозначения: «Вечер <...> Полумрак. Слышно, как шумят деревья, и воет ветер в трубах».

Черный цвет наступающей ночи, властно и неизбежно вторгающейся в хрупкий уют дома, в котором горит всего одна лампа, равно как и непогода за пределами дома, ощущаются здесь как признаки не только враждебности внешнего мира по отношению к человеку, но и противопоставленности их друг другу. Примечательно, однако, что в авторском тексте нет упоминания об озере, в то время как в речи персонажей оно присутствует. Очевидно, что ощущение враждебности внешнего мира – это ощущение именно персонажей, которое не маркировано эмоциональной авторской интенцией:

«Медведенко. <...> (Прислушиваясь.) Какая ужасная погода! Это уже вторые сутки.

Маша (припускает огня в лампе). На озере волны. Громадные» .

Семантика же образа ветра как проявления начала, враждебного человеку, рождается в приведенном авторском комментарии и из собственно чеховского ощущения этого природного явления, во многом вызванного спецификой его болезни, особенно в последний период ее течения. Приведу лишь несколько особенно показательных фрагментов из писем Чехова: «Сейчас сажусь писать, буду продолжать рассказ, но писать, вероятно, буду плохо, вяло, т.к. ветер продолжается»; «После отвратительной погоды сегодня выдался, было, теплый, тихий денек, а сейчас опять свистит ветер, в трубе шум неистовый!» ; «Сегодня ветер, и, вероятно, поэтому я покашливаю весь день»; «Сегодня прохладно, облачно, ветер. Окна закрыты».

Поразительно, но ремарка к пьесе «Чайка», написанной гораздо раньше цитируемых писем, воспринимается как художественное сгущение приведенных фрагментов. Об этой особенности повествования, правда,

применительно к прозе Чехова писал литературовед Л.М. Цивлевич: «Реальный автор находится вне художественного мира. Выявляя отголоски его “тона” и “духа” в героях и повествователях, нужно иметь в виду их соотношенность во времени: мысли персонажа могут быть не только синхронны мыслям автора или следовать за ними, но и опережать их». Подчеркнем также, что оценка мира за окном осуществляется из внутреннего пространства дома, то есть дана человеком, изолированным от бытия.

В результате сужения человеческого мира только до внутренней модели пространства/времени происходит нарушение временного равновесия между бытием и человеком, выключение человеческого мира из мира-бытия. Именно этот конфликт в конечном итоге предопределяет усиление напряжения на всех уровнях любовного многоугольника пьесы: ссора Треплева и Нины из-за Тригорина, ссора Аркадиной и Треплева из-за него же, предполагаемая дуэль Треплева и Тригорина из-за Нины, нарастание чувства трагического одиночества в душе Маши и Полины Андреевны, несчастная любовь и не сложившаяся судьба Нины. Кульминацией сюжетного действия пьесы и логическим завершением всех борений и несогласий человека с обстоятельствами и их логикой становится финальный выстрел Константина Треплева. Так, самоубийство человека, равно как и его несчастливая жизнь, с точки зрения автора пьесы, становится закономерным следствием противоречия человека логике бытия, логики, ему внеположной. Противоречие же это возникает, в свою очередь, как закономерное следствие его сосредоточенности исключительно на себе, его замкнутости внутри собственного, искусственно созданного им мира, мира за стеклянной дверью.

Рассмотрим ремарки автора в пьесе «Дядя Ваня».

Каждая из четырех ремарок, предваряющих действие в этой пьесе, выполняет и здесь свою традиционную сценографическую функцию – обозначает время и место происходящих событий. Однако, как и в предшествующей пьесе, все предварительные авторские замечания не столько описывают декорационный фон, сопровождающий каждое действие, обрамляющий его, сколько фиксируют определенный пространственно-временной континуум, в основании которого, в конечном итоге, находится определенная авторская модель взаимоотношений мира человека и мира-бытия. Во многом она близка модели «Чайки».

Так, ремарка, открывающая первое действие пьесы, фиксирует относительную стабильность человеческого мира, его, если не гармонию, то, по крайней мере, равновесие с миром как таковым. Об этом свидетельствует двойственный характер авторской точки зрения. Автор одновременно находится внутри мира персонажей (отсюда – совпадение с ними во времени

– оно вновь обозначено предельно конкретно, в ощущении погоды) и описывает его со стороны, поскольку все детали зафиксированного пространственно-временного континуума вполне могут быть сведены в определенную систему:

«Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара. Неподалеку от стола качели. – Третий час дня. Пасмурно. Марина (сырая, малоподвижная старушка, сидит у самовара и вяжет чулок) и Астров (ходит возле)».

Кроме упорядоченного пространства сада – искусственно созданной и потому неизбежно временной гармонии человека и природы, на эту стабильность указывает образ няни с античным колоритом имени и пряжей в руках – двойная отсылка к мифу о всеобщей предопределенности. Своеобразным маркером равновесия – золотой середины – становится и нейтральное время (третий час дня). В этом контексте образ тополя вполне может быть воспринят как своеобразная вариация образа мирового дерева. Конечно, речь в данном случае не должна идти о полном воспроизведении, реконструкции или редукции самой структуры мифа. Перед нами скорее символизация детали художественного пространства, восходящая, в конечном итоге, к мифологическому осмыслению реальности. На правильность выбранного для такой интерпретации кода указывает и повторяемость детали-эмблемы во всех четырех пьесах Чехова, причем, повторяемость во вполне определенном – сходном – контексте.

«В тени старой липы» сидят персонажи, участвующие во втором действии комедии «Чайки». Стоит отметить, что и в этом случае речь идет об эксплицировании на сцене мгновения равновесия между миром человека и миром природы. Еще более показателен образ вяза в первом действии комедии, возле которого происходит объяснение в любви Нины Заречной и Константина Треплева. Ощущение любви есть едва ли не важнейшее проявление гармонии человека с окружающим миром, поэтому «случайный» вопрос Нины, свидетельствующий, с точки зрения психологической, о ее естественном волнении, является вполне закономерным, с точки зрения онтологической.

В драме «Три сестры» в речевую характеристику Маши включена неоднократно повторяемая пушкинская цитата с ключевым образом зеленого дуба: «У Лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том». Последнее, неточное цитирование пушкинских строк в четвертом действии драмы свидетельствует о полном разрушении в сознании героини именно основ и быта, и бытия: «Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... Неудачная жизнь».

Примечательно, что именно о деревьях как реализации космической, упорядоченной модели бытия говорит в той же пьесе «Три сестры» Тузенбах: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь. <...> Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра». И, наконец, «темнеющие тополи» как одна из деталей-маркеров остановившегося мгновения включены в пространственно-временной континуум второго действия «Вишневого сада».

Хрупкость же, неустойчивость заданного равновесия подчеркивают качели. Дом как знаковый заместитель человеческого мира едва виден, но все же присутствует на сцене как предполагаемый участник будущего конфликта: «Видна часть дома с террасой». Таким образом, декорации первого действия пьесы, как и в комедии «Чайка», фиксируют мгновение равновесия человека с окружающим миром, разрушаемого последующим действием сцен из деревенской жизни.

Ремарки, предваряющие остальные три действия, фиксируют, как и в пьесе «Чайка», постепенное сужение пространства персонажей: события разворачиваются теперь лишь в одной из комнат дома: «Столовая в доме Серебрякова»; «Гостиная в доме Серебрякова». При этом открытое окно во втором действии пьесы («Елена Андреевна. Ветер поднялся, я закрою окно») сменяют закрытые двери, то есть двери, которые никуда не ведут, в действии третьем: «Три двери: направо, налево и посередине». Выбор пути, который предполагается устойчивым фольклорным образом-аналогией трех дорог, оказывается здесь по-прежнему не актуализированным, ложным и, вместе с тем, заранее predetermined, потому что выхода из замкнутого пространства вне зависимости от произведенного персонажем выбора – все равно нет.

Однако если в этих двух ремарках внутреннее пространство персонажей лишь обозначено, намечено, то авторский комментарий, предваряющий четвертое действие пьесы, по аналогии с комедией «Чайка», вновь включает развернутое и непривычное для классической драмы объемное и весьма детализированное его описание: «Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходно-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево – дверь, ведущая в покои; направо – дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязли мужики. – Осенний вечер. Тишина».

Мир персонажей подчеркнуто замкнут. Об этом свидетельствует окно без каких-либо природных ландшафтов за ним, а также двери, которые ведут в другое, замкнутое же пространство – покои и сени. Через отражающую (и вместе с тем – характеризующую) функцию интерьера замкнутость мира персонажей и одновременно их несвобода реализуется в аллегории клетка со скворцом, а также в метонимическом образе карты Африки. В данном случае карта замещает собой не столько внешний мир, сколько какую-то другую модель жизни, и она, видимо, никому здесь не нужна, поскольку человек все равно находится в клетке.

Перегруженность описания функционально-бытовыми подробностями (стол, шкапы, конторка, весы, папка, бумаги всякого рода и даже половик, чтобы не нагрязнили мужики) подчеркивает не только сосредоточенность персонажей на собственном внутреннем мире, но и невозможность выйти за пределы его проблем, взглянуть на них со стороны. Косвенно подтверждает данное наблюдение одна из последних реплик дяди Вани в четвертом действии пьесы: «Надо поскорей занять себя чем-нибудь. <...> Работать, работать» – занять руки и, следовательно, мозг насущными, сиюминутными проблемами, для того чтобы скрыть от себя главный и роковой для человека вопрос, вопрос, не имеющий однозначно определенного ответа: зачем?

Семантическое поле работа, домашнее хозяйство является доминирующим и в дискурсе Сони; однако, в отличие от дяди Вани, в финале пьесы она приходит к убеждению в том, что ответ существует еще до вопроса и поэтому автоматически его снимает. Работа, труд становятся для нее синонимом жизненных трудностей, испытаний, посланных Богом. И этот вариант ее индивидуальной судьбы закреплен, с ее точки зрения, опытом и судьбой всего человечества: «Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалится над нами...».

Мир-бытие реализуется в ремарке через минус-прием – беззвучие, тишину осеннего вечера. Осенний вечер здесь маркирует завершение очередного природного цикла, одновременное предощущение и ночи, и зимы. Он остраивает произошедшие события, включая их в вечно повторяющийся – бытийный – цикл: от весны – к зиме, от иллюзий – к их крушению – и к рождению новых иллюзий. Отсутствие звука оказывается в данном случае принципиальным: между миром социальным и миром-бытием нет диалога (в тексте ремарки их противопоставленность отмечается и на

синтаксическом уровне – при помощи тире). Язык бытия по-прежнему остается непонятным для человека, как непонятым им самим остается и его место в структуре бытия.

Здесь, как и в пьесе «Чайка», в результате сужения модели существования человека только до внутренней, происходит нарушение временного равновесия между миром человеческим и миром природным. Именно оно предопределяет усиление напряжения драматического действия, пружиной которого становится углубление страдания в душе заглавного персонажа, провоцирующее все основные события пьесы. Сначала это ненависть Войницкого к профессору Серебрякову, не подтвердившему надежд, на него возложенных (первое действие): «Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве <...> двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно известно, а для глупых неинтересно, – значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее».

Далее следует раздражение и отчаяние, вызванное настойчивым и безуспешным ухаживанием заглавного персонажа за Еленой Андреевной (второе действие): «Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну». Его сменяет состояние, близкое к помешательству. Оно находит выражение, хотя в неудачном и даже комичном, но все же в покушении на убийство профессора (третье действие). И, наконец, четвертое действие пьесы фиксирует столь же неудачную и сниженную репликой доктора Астрова попытку самоубийства заглавного персонажа как эксплицирование нежелания и невозможности для него жить дальше: «Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их?».

Таким образом, post-кризисный человек оставлен автором на распутье: перед ним открывается либо возможность реализации, теперь уже более успешной, жизненного сценария Константина Треплева, либо путь примирения, столь поэтично описанный в последнем монологе пьесы Соней. Прерывающая этот монолог ремарка: «Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок», превращает ситуацию не просто в повторяющуюся, но – в единственно возможную, предопределенную судьбой.

Проанализируем ремарки А. Чехова в пьесе «Три сестры».

Общий смысловой рисунок драмы выполнен совершенно иначе, хотя первые три ее действия существуют в русле уже намеченной модели. Относительное равновесие между внутренним и внешним миром и,

соответственно, совмещение двух типов авторской точки зрения наблюдаем в авторском комментарии к первому действию пьесы:

«В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень, на дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака».

В приведенном описании примечательно отсутствие границы между двумя намеченными типами пространства, реализованными здесь как в доме и на дворе (в отличие от предыдущей пьесы, в ремарке нет ни двери, ни окна), поэтому авторское ощущение: «солнечно, весело» является общим для них. Настроение, зафиксированное в ремарке, эксплицирует и даже персонифицирует в первом действии Ирина: «Скажите мне, отчего я так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы».

Ремарки, предшествующие второму и третьему действиям, также фиксируют внутреннюю точку зрения автора и одновременно отмечают сужение пространства персонажей:

«Декорация первого акта. Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня»;

«Комната Ольги и Ирины. Налево и направо постели, загороженные ширмами. Третий час ночи. За сценой бьют в набат по случаю пожара, начавшегося уже давно. Видно, что в доме еще не ложились спать».

Сужение художественного пространства в драме сопровождается новым для драматургии Чехова явлением. Более значительную смысловую нагрузку, чем в предшествующих пьесах, здесь начинает выполнять звук.

О том, что аудиоряд спектакля был для Чехова необыкновенно важен, свидетельствуют, в частности, воспоминания К.С. Станиславского: «Мы предложили ему самому перерепетировать закулисные звуки пожара и предоставили ему для этого весь сценический аппарат, Антон Павлович с радостью принял на себя роль режиссера и, с увлечением принявшись за дело, дал целый список вещей, которые следовало приготовить для звуковой пробы». Именно начиная с постановки пьесы «Три сестры», звуковое оформление спектаклей на сцене Художественного театра становится болезненной темой в письмах Чехова, по-видимому, оно его не вполне удовлетворяет.

Так, в письме К.С. Станиславскому относительно постановки «Вишневого сада» в свойственной ему косвенной манере Чехов пытается отговорить увлекшегося режиссера от звуковых экспериментов: «Дорогой Константин Сергеевич, сенокос бывает обыкновенно 20-25 июня, в это время коростель уже, кажется, не кричит, лягушки тоже уже умолкают к этому

времени». В письме О.Л. Книппер-Чеховой, написанном практически в то же самое время, Чехов уже более жесток: «Константин Сергеевич хочет во II акте пустить поезд, но, мне кажется, его надо удержать от этого. Хочет и лягушек, и коростелей». После же просмотра спектакля авторская оценка этого аудиоряда становится категорично отрицательной: «Скажи Немировичу, что звук во II и IV актах должен быть короче и чувствоваться совсем издали. Что за мелочность, не могут никак поладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно». Перед нами вновь четко осознаваемое Чеховым противоречие между художественным образом, создаваемым звуком, семантикой звука и его театральнo-однозначной – фоновой – интерпретацией.

Если во втором действии пьесы «Три сестры» «за сценой на улице едва слышно играют на гармонике», то в третьем действии «за сценой бьют в набат по случаю пожара, начавшегося уже давно». Нарастание силы звука, относящегося к внешнему миру, вполне может быть прочитано как все более властное вторжение его в замкнутый мир персонажей, как требование разрешения создавшейся противоречивой ситуации. Дисбаланс подчеркнут несоответствием звуковой атмосферы дома соносфере мира, внешнего по отношению к нему. Наиболее частотной для дома, вне зависимости от происходящего на улице, становится звуковая ремарка «смеются», маркирующая эмоциональный модус внутреннего мира персонажей: в той или иной своей модификации она повторяется двадцать пять (!) раз.

Выбранная Чеховым качественная характеристика звуков, маркирующих внешний мир, позволяет дополнить эту интерпретацию. Игра на гармонике в художественном мире Чехова – отнюдь не нейтральный звук. «Думаю, что теперь в Москве мне будет удобно. Есть своя комната – это очень важно, нет Ксении, которая по вечерам угнетала меня своей кабацкой игрой на гармонике» (II 11, 192). Сила звукового страдания Чехова становится особенно очевидной при сопоставлении этого отрывка с фрагментом более раннего его письма О.Л. Книппер-Чеховой: «Когда ты уходишь, с 6 час. вечера Ксения играет на гармонике – и это каждый вечер, я истомился. Кабацкая манера эта останется, вероятно, и теперь» (Полное Собрание сочинений Чехова: том 11, с. 97).

Очевидно, что мир внешний во втором действии – это мир, воспринимаемый персонажами как мир обыденной повседневности, пошлости; в третьем действии его восприятие усложняется: он ощущается как тревожный, таящий в себе угрозу разрушения хрупкого пространства дома. Звук набата – это метонимический знак пожара, шире – катастрофы, которая приходит из внешнего пространства и внезапно уничтожает мир,

созданный человеком. Однако, как и в «Чайке», как и в «Дяде Ване», такая оценка мира внешнего, мира-бытия, дана изнутри пространства внутреннего. Это точка зрения человека, находящегося в мире, созданным им самим.

Ремарка, открывающая четвертое действие, задает совершенно иную точку зрения – эпически отстраненную от изображаемых событий. Она позволяет несколько иначе оценить финал драмы, вызвавший столько недоумения в русской критике: «Если все исправляется и все налаживается, или мы «отдохнем», как говорит Соня в «Дяде Ване», тогда откуда эта безнадежность, это холодное угасание тупой, бессмысленной, разъединенной жизни, которое рисует нам Чехов?»

Традиционно смысловая концепция драматического произведения эксплицировалась в его финале, который во многом отождествлялся с заключительными репликами персонажей. Прочитанный с этой позиции финал пьесы «Три сестры» свидетельствует о примирении некогда бунтующих героинь с враждебными обстоятельствами их жизни, а в конечном итоге – о бесполезности бунта человека против судьбы. Подобный финал во многом вписывает драму Чехова в контекст античной трагедии рока: протест против установленного порядка вещей невозможен; герой, вольно или невольно посягнувший на него, неизбежно должен понести суровое наказание. И действительно, в пьесе «Дядя Ваня», предшествующей «Трем сестрам», подобный уровень осмысления действительности оказывается эксплицированным в образе няни, имя которой имеет ярко выраженный античный колорит и которая на протяжении всех драматических событий пьесы вяжет чулок или мотает шерсть. В этом контексте и безличная конструкция долженствования: «Надо жить», сменяющая в речи трех сестер заклинательно-субъективную: «В Москву! В Москву!», вполне может быть осмыслена как торжество Рока над Волей, надличностной логики бытия над индивидуальным желанием человека.

Не менее силен в финальных монологах сестер и православно-христианский контекст: понимание земной жизни человека, как цепи страданий, искупающих его первородный грех, спасающих душу и дарующих вечную жизнь. В «Чайке» этот контекст эксплицирован в образе креста, в монологе Сони – в образе неба в алмазах – грядущего Божественного прощения, в финале «Трех сестер» он не столь осязателен, но, тем не менее, присутствует в уравнивании жизни и страдания («зачем живем, зачем страдаем»). Однако вне зависимости от идеологической интерпретации финальной сцены, от прочтения ее в мифологическом или православно-христианском идеологическом ключе высокую торжественность примирения подчеркивают звуки марша, сопровождающего последнее действие:

«Ольга (обнимает обеих сестер). Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!»

Относительную однозначность финала ставит под сомнение (эта двойственность едва ли не впервые в чеховской драматургии проявилась в финале «Трёх сестёр») реплика Чебутыкина, завершающая драму: «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (Читает газету) Все равно! Все равно!». Она фиксирует альтернативный механизм отношения к жизни: в ней нет ни логики, ни смысла, отсюда – равнодушное отношение к себе и окружающим как единственно возможный вариант существования человека. Сцепление реплик трех сестер и Чебутыкина принципиально меняет намеченное ощущение финала: выход, найденный героинями, новый вариант их отношения к миру начинает восприниматься как очередное заблуждение, очередная иллюзия. Такой вариант интерпретации предопределен традиционным теоретическим основанием для анализа драматического произведения: признанием несомненного приоритета слова-действия персонажа над словом авторским, основного текста над паратекстом. Системное рассмотрение этих двух элементов чеховского драматургического текста приводит к совершенно иным результатам.

Финальные монологи сестер завершает авторское замечание: «Музыка играет все тише и тише; Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму. Андрей везет другую колясочку, в которой сидит Бобик». Эта ремарка во многом предвосхищает реплику Чебутыкина, поскольку здесь отчетливо проявляется авторская ирония: высокие философские категории бытие, судьба, их смысл, примирение с ними в практике реальной человеческой жизни оборачиваются примирением с бытом, серой, пошлой обыденностью, атмосфера которой так угнетала сестер на протяжении всего сюжетного действия. Торжество обыкновенной, привычной реальности персонифицирует улыбающийся, торжествующий Кулыгин. Другая колясочка Андрея, в свою очередь, фиксирует прочность множества нитей, связывающих человека с бытом, его окружающим.

Борения героев с обстоятельствами оказываются, таким образом, тщетными. Как точно замечает В.В. Гульченко, души трех сестер «надорвутся – по причине неисполнимости ожидания». Примирение же, растворение в жизни, которая скучна, глупа, грязна, является для них невозможным. Отсюда – безысходность чеховской пьесы судьбы. Велико искушение в жизненном тупике героев угадать запечатленное авторское восприятие действительности и, подобно А.Н. Пыпину, который в одной из лучших глав своей истории русской литературы писал: «Чацкий – Грибоедов», резюмировать: «три сестры – Чехов».

Однако и горькая ирония, накладываемая на просветленный финал, не исчерпывает авторской оценки представленных на сцене событий. Особое значение приобретает ремарка, предваряющая четвертое действие драмы. Она задает не только фон, на котором разворачиваются заключительные события пьесы, но и пространственно-временной континуум, в который эти события помещены, точку зрения, с которой эти события оцениваются.

«Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки – лес. Направо терраса дома; здесь только что пили шампанское. Двенадцать часов дня. С улицы к реке через сад ходят изредка прохожие; быстро проходят человек пять солдат».

Остановившееся в высшей точке дня мгновение, принципиально разомкнутое пространство фиксируют здесь статично-вечную гармонию природы. Старый сад в этой знаковой системе означает временность индивидуального человеческого существования, а еловая аллея фактически стирает грань между ним и лесом – воплощением абсолютной свободы, не подчиняющейся никакому внешнему воздействию. Она фиксирует процесс постепенного растворения сознания в вечном бессознательном, мира человека в мире природы. Покой или «вертикальное» бытие противопоставлено здесь бытию линейному – «горизонтальному», воплощением которого становится «река». Человек же – это лишь прохожий «к реке через сад».

Таким образом, эмоционально-оценочный авторский модус сводится фактически к нулю. Перед нами – объективная (без юмора, иронии, трагизма и т.д.) констатация автором именно такой модели существования человека посредством помещения его индивидуальной жизни в более широкий – бытийный контекст.

Спокойное приятие естественного хода вещей всегда являлось доминантой сознания Чехова, и это ощущение не могло не отразиться в его письмах: «Отчего Вы пишете так мало? Или отчего печатаетесь так редко? <...> Так и мне пишут: отчего? А бог его знает, отчего» ; «Ни на одну миллионную я не считаю себя обиженным или обойденным, напротив, мне кажется, что все идет хорошо или так, как нужно». «Скажи матери, – пишет Чехов сестре всего месяц спустя после смерти отца, – что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, – и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно».

Рассмотрим ремарки А. Чехова в пьесе «Вишневый сад».

В последней комедии Чехова на первый план совершенно очевидно выдвигается деталь – доминанта внешнего облика персонажа. В особенности важна деталь, сопровождающая первое его появление, поскольку именно она становится идеологическим знаком, своего рода аллегорией мироотношения персонажа. «Фирс. <...> в старинной ливрее и в высокой шляпе». Детали в данном случае подчеркивают верность персонажа ушедшей модели социальных отношений, его существование в прошлом.

«Входит Варя, на поясе у нее вязка ключей», - в приведенной ремарке Чехов подчеркивает роль ключницы, домоправительницы, хозяйки дома, избранную Варей. Именно ключи бросает она Лопухину, который купил вишневый сад, и, следовательно, эту роль у нее отнял. Кстати, новый – хозяйский – статус Лопухина в последнем действии пьесы маркирует еще одна деталь – бумажник.

В предыдущих действиях в авторском комментарии неоднократно упоминалось портмоне прежней хозяйки усадьбы – Раневской: «глядит в свое портмоне» «уронила портмоне» (там же); ищет в портмоне», которое в том же последнем действии она отдает мужикам:

«Гаев. Ты отдала им свой кошелек, Люба. Так нельзя! Так нельзя!»

«Входит Трофимов, в поношенном студенческом мундире, в очках». Указание на мундир Пети и его очки не столько выполняет информативную функцию, сколько является метафорическим свидетельством его неприспособленности к реальной жизни, отчужденности от мира (сравним с устойчивым выражением: «смотреть на мир сквозь розовые очки»). Сочетаясь с возвышенными, учительскими, монологами персонажа: «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычным непрерывным трудом», ремарка ставит под сомнение их серьезность, рождает комический эффект.

Авторский комментарий, сопровождающий диалог Трофимова и Лопухина в четвертом действии комедии, делает эту оценку более основательной и глубокой:

«Лопухин. Дойдешь?»

Трофимов. <...> Дойду, или укажу другим путь, как дойти.

Слышно, как вдали стучат топором по дереву» (13, 245-246). Ведь человек, равнодушный к гибели Сада, вряд ли способен к какой-либо собственной созидательной деятельности.

«Входит Епиходов с букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет» (13, 198). Как

видим, здесь традиционная детализация приобретает новое для драматургии Чехова качество: деталь становится абсурдной. Предмет, который она фиксирует, начинает функционировать в логике, абсолютно не связанной с предполагаемой (заложенной в его семантику). Букет не дарится любимой девушке, а падает на пол. Начищенные сапоги поражают окружающих не своим великолепием, а скрипом, который они издают. Револьвер, появляющийся в руках персонажа (13, 216), так и не выстреливает, а стул, мимо которого он проходит – падает (13, 198). Хотя аллегорический механизм детализации по-прежнему сохраняется: абсурдность детали в данном случае маркирует абсурдность человеческого существования – одну из важнейших идеологем сознания XX века.

Сохраняет свою значимость в «Вишневом саде» и ремарка, фиксирующая неоднократно повторяющееся персонажем действие. Так, в первом действии комедии Гаев «вынимает из кармана коробку с леденцами, сосет» (13, 205); «кладет в рот леденец» (13, 213); во втором действии жест персонажа продублирован – Гаев вновь «кладет в рот леденец» (13, 220). Представляется, что повторяющийся жест персонажа эксплицирует мироощущение большого ребенка, который так и не стал взрослым, поскольку эту семантику актуализируют и другие авторские замечания. Так, вернувшись с неудачных торгов, Гаев ничего не отвечает на расспросы Раневской, он «только машет рукой». К Фирсу же – своей вечной няньке – персонаж обращается «плача» (13, 139), жалуется по-детски: «Вот возьми... Тут анчоусы, керченские сельди... Я сегодня ничего не ел... Столько я выстрадал!» (там же). Уезжая из усадьбы, Гаев, как отмечает автор, одет в «теплое пальто с башлыком» (13, 251), что вновь эксплицирует детское самоощущение персонажа.

Повторяющаяся ремарка является важным средством создания и образа Лопахина. Его речь сопровождается авторским замечанием: «взглянув на часы» (13, 205 – дважды); «поглядев на часы» (13, 208); «поглядев на часы» (13, 243). Ситуативное – психологическое – значение ремарки обусловлено скорым отъездом персонажа, его естественным желанием не опоздать на поезд; это значение эксплицировано в репликах Лопахина. Идеологическая же семантика ремарки во многом предопределена спецификой самого образа часов как утвердившейся в человеческом сознании аллегии времени. Лопахин – это единственный персонаж в пьесе, время которого расписано по минутам; оно принципиально конкретно, линейно и, при этом, непрерывно. Примечательно, что именно в дискурсе Лопахина впервые появляется конкретная дата торгов – двадцать второе августа:

«Лопехин. <...> Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги, но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть» (13, 205).

Процесс семантизации повторяющихся ремарок, фиксирующих перемещение персонажей по сцене или констатирующих их жесты, может осуществляться в контексте не только чеховской драматургии, но и художественного мира Чехова в целом. Вполне очевидно при этом, что семантическое поле определенного жеста/действия становится все более широким при движении от ранних произведений автора к более поздним произведениям, поскольку оно невольно вбирает в себя значения предшествующих словообразов. Этот процесс особенно наглядно демонстрирует трижды повторенная ремарка, относящаяся к Яше: «пьет шампанское» (13; 243, 247 – дважды). Смысл ремарки становится понятен лишь при включении ее в контекст художественного мира прозы и писем Чехова.

Психологические ремарки по-прежнему остаются в системе основных авторских приемов. Они в той или иной степени характеризуют эмоциональное состояние практически всех действующих лиц комедии (принципиальным исключением, как уже отмечалось во второй главе, является Шарлотта). Однако характер лишь одного персонажа «Вишневого сада» создается при несомненном преобладании ремарок именно этого типа. Речь идет об образе Любови Андреевны Раневской. Автор не указывает ни одной детали ее портрета, шире – внешнего облика, зато необыкновенно полно раскрывает ее внутренний – эмоциональный – мир. Любовь Андреевна может говорить «радостно, сквозь слезы» (13, 199); она «целует брата, Варю, потом опять брата <...> целует Дуняшу» (там же), Фирса (13, 204) и даже шкаф (там же). Она «закрывает лицо руками» и тут же «вскакивает в сильном волнении» (13, 204); «рвет телеграммы, не прочитав» (13, 206); «смеется от радости» (13, 210) и «тихо плачет» (13, 211). Она говорит «нежно» (13, 222) и «оторопев» (13, 226); «напевает лезгинку» (13, 230) и «аплодирует» (13, 231). Присутствуют в тексте комедии и более сложные, утонченные – двусоставные – эмоциональные ее характеристики: «рассердившись, но сдержанно» (13, 234) или «нетерпеливо, со слезами» (13, 239). Наконец, в последнем действии комедии автор, уподобляясь эпическому повествователю (от «третьего лица»), детально описывает ее психологическое состояние: «<...> она не плачет, но бледна, лицо ее дрожит, она не может говорить» (13, 242). В этом необыкновенном многообразии психологических ремарок просматривается, тем не менее, очевидная закономерность. Главной – доминирующей – чертой характера

Любови Андреевны является непосредственное, искреннее, очень близкое детскому мироощущению переживание каждого момента ее жизни. Бесконечное разнообразие мира вокруг рождает столь же многообразные эмоциональные отклики. Очевидно также, что повышенная эмоциональность персонажа является следствием особого качества его мироощущения. Раневская живет не умом, а сердцем, переживая (не обдумывая!) каждую жизненную ситуацию. Гибель Сада резко изменяет этот способ отношения к миру; в семантическом поле персонажа появляется теперь ремарка-идеологема Лопухина: одну из последних своих реплик Раневская произносит, «взглянув на часы» (13, 249). Очевидно, что ее время теперь также становится линейным.

Семантическая значимость звуковой ремарки в последней комедии Чехова становится, пожалуй, наиболее высокой. С одной стороны, она по-прежнему является главным художественным средством в системе приемов, создающих общее настроение, атмосферу, какой-либо отдельной сцены или действия в целом. Таков, например, звук, завершающий первое действие пьесы:

«Далеко за садом пастух играет на свирели. Трофимов идет через сцену и, увидев Варю и Аню, останавливается <...>.

Трофимов (в умилении). Солнышко мое! Весна моя!» (13, 214).

Высокий, чистый и нежный звук свирели является здесь, прежде всего, экспликацией нежных чувств, испытываемых персонажем. Однако включенный в систему всех четырех действий комедии, он начинает выполнять и более сложную семантическую нагрузку. Пастух, свирель в данном случае не являются обозначением конкретных реалий, с этой точки зрения они абсолютно неправдоподобны (так же, как арфа бродячих музыкантов из последнего действия «Трех сестер»). Перед нами – достаточно устойчивые знаки идиллического хронотопа, наличие которого подтверждает описанное в предисловии размыкание пространственных границ между Домом и Садам, актуализация в сценографии пьесы белого цвета.

Звуковое единство – гармония – первого действия нарушается в действии втором; оно строится на параллельном существовании звуков человеческого мира и мира-бытия. Соносферу мира персонажей маркирует неоднократно отмеченный в авторском комментарии звук гитары Епиходова (13; 215, 217, 224, 228), получающий в последнем употреблении конкретную эмоциональную окрашенность: «Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню» (13, 228). Мир-бытие отмечен всего одним авторским звуковым обозначением – «тишина» (13, 224). Ее семантика может быть истолкована двояко. «Беззвучный мир может, например, восприниматься как

зловещий, замкнутый в себе, отчужденный, избегающий контакта (некоммуникативный), нечто утаивающий, скрывающий свою сущность. <...> Но и наоборот: беззвучность, тишина, молчание может рассматриваться как высшая форма бытия, мудрости, благородства». Однако и в том, и в другом случае мир-бытие является закрытым для персонажей; его язык не понят ими. Именно поэтому границу двух миров маркирует «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (13, 224) – звук, отмечающий конец музыки-гармонии.

Соносфера третьего действия (мира персонажей) – это система звуков, объединенных общей семантикой игры. Она выстроена по логике постепенной символизации мотива: «слышно, как в передней играет еврейский оркестр, тот самый, о котором упоминается во втором акте» (13, 229); «слышно, как в соседней комнате играют на биллиарде» (13, 230); «начальник станции останавливается среди залы и читает «Грешницу» А. Толстого. Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается» (13, 235); «слышен стук шаров» (13, 239); «слышно, как настраивается оркестр <...> играет музыка <...> тихо играет музыка» (13, 240; 241). Семантика «музыки» в приведенном авторском комментарии, конечно, не является однозначной. К семантическому полю образа могут подключаться все внутритекстовые традиции чеховского творчества, поэтому, как и в случае с шампанским, речь здесь может идти лишь о доминировании определенной смысловой грани. Возможно, в данном случае актуализация мотива игры связана с внутренностью изображаемого пространства, в отличие, скажем, от финала «Трех сестер». Возможно, речь здесь идет о постепенном растворении человеческого мира в мире природном; ведь именно оно осуществится в последнем действии. Вероятнее же всего, оба семантических поля накладываются друг на друга, присутствуют в авторском комментарии одновременно.

Соносфера же четвертого действия, как представляется, может быть проинтерпретирована лишь в единстве всех авторских замечаний: «За сценой гул. Это пришли прощаться мужики (13, 242). <...> Слышно, как вдали стучат топором по дереву (13, 246). <...> Шарлотта тихо напевает песенку. <...> Слышится плач ребенка (13, 248). <...> За дверью сдержанный смех, шепот (13, 250) <...> Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги (13, 253). <...> Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны,

замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» (13, 254).

Звуковой мир дома во всем его многообразии (шум, смех, плач, пение, шепот) выстроен, тем не менее, в логике постепенного умолкания: от гула до шагов. Щелканье закрывающихся замков закономерно завершает постепенно исчезающий звук отъезжающих от дома экипажей. Отсюда – использование в ремарке настоящего длящегося времени, фиксирующего постепенность осуществления каждого действия. Угасание звуков дома сопровождается звуками, маркирующими смерть сада, неразрывно с ним связанного. Параллельно с ними в последний раз звучит пограничный звук лопнувшей струны, и, наконец, в самой ближайшей перспективе, возможно, в момент опускания занавеса, на сцене устанавливается ничем более не нарушаемая тишина вечности, в которой растворяется человеческий мир.

Драматургические функции ремарок в пьесах М. Булгакова

Это замечание имеет прямое отношение к ремаркам М. Булгакова.

В содержательном плане важно, как Булгаков с помощью ремарки организует сцену: описывает декорации и предметный мир, расставляет персонажей, соединяет слово, жест, паузу. Таким образом Булгаков-драматург творчески осваивал сценографию и, главное, режиссуру. А в плане стилистики ремарки Булгакова представляют собой явление по-настоящему художественное.

Если сравнить пьесы «Белая гвардия» и «Дни Турбиных», то заметно, что в в этой последней пьесе Булгаков старался сократить внешние ремарки, поэтому оставлял только самые необходимые указания о декорациях и предметах. Не разделяя в тексте пьесы картины на эпизоды или явления, как это было принято в драматургии XIX века, Булгаков постоянно делает это с помощью внешних ремарок. Так, эпизод "Приезд Лариосика" отделяется от предыдущего "Приход Мышлаевского" ремаркой: "Начинается непрерывный звонок". Далее следуют две реплики Николки и Алексея, комментирующие этот звонок, и совсем традиционные ремарки: "Николка отворяет дверь. Появляется в передней Лариосик с чемоданом и узлом". Очень лаконична внешняя ремарка, открывающая вторую картину первого действия. Она продолжается там же, в гостиной Турбиных, как и в первой картине, поэтому драматург просто сообщает: "Накрыт стол для ужина".

Во втором акте (картины "Бегство гетмана", "В штабе конной дивизии") и в начале третьего акта (картина "В гимназии") изменяется место действия, но драматург дает их описание очень сдержанно. Он редко использует глаголы и только обычные, зато много назывных предложений - и то, и другое свойственно ремарочному тексту: "Рабочий кабинет гетмана во дворце.

Громадный письменный стол, на нем телефонные аппараты, отдельно полевой телефон. На стене портрет Вильгельма II. Ночь. Кабинет ярко освещен"; "Вестибюль Александровской гимназии. Ружья в козлах. Ящики, пулеметы. Гигантская лестница. Портрет Александра I наверху. В стеклах рассвет. За сценой грохот: дивизион с музыкой проходит по коридорам гимназии". В четвертом акте краткая ремарка возвращает нас опять в дом Турбиных: "Через два месяца. Крещенский сочельник 19-го года. Квартира освещена. Елена и Лариосик убирают елку".

В самой лаконичности этих ремарок есть своя художественность. Главным образом, она чувствуется в ритме этого служебного текста. Проследим, как Булгаков придает ремаркам отрывистый, "военный" ритм. В пьесе "Белая гвардия" первая картина второго акта соответствует второй картине второго акта "Дней Турбиных". Внешняя ремарка в "Белой гвардии" вдвое длиннее. Приведем начало ее: "Выступает из мрака пустое помещение с выбитыми стеклами, надпись...". Или, например, фрагмент "За окнами изредка стук лошадиных копыт, громыхание двуколок и изредка тихо наигрывает гармоника знакомый мотив".

Во второй картине второго акта "Дней." окончательный вариант внешней ремарки таков: «Появляется пустое, мрачное помещение. Надпись: "Штаб 1-й Кинной Дивизии". Штандарт голубой с желтым. Керосиновый фонарь у входа. Вечер. За окнами изредка стук лошадиных копыт. Тихо наигрывает гармоника - знакомые мотивы. Внезапно за стеной свист, удары».

Правка изменяет синтаксис предложений, и поэтому меняется ритм фраз. Особенно заметно в предложении о гармонике решительное тире, самый энергичный знак препинания.

В последней картине "Дней." ремарок очень мало. Почти все они связаны с расстановкой героев на сцене, их приходами и уходами. В конце пьесы драматург собирает героев и "все идут к окну". Как мы помним, окна дома Турбиных занавешены кремовыми шторами. В этот момент они служат театральным занавесом, перед которым оказываются все персонажи, а за окном, по словам Николки, разыгрывается пролог исторической драмы. "Для кого - пролог, а для меня -эпилог", - поправляет его Студзинский. Таким образом, Булгаков усиливает театральное начало, очень заметное в его пьесах эпического характера.

В пьесе "Бег" эпическое начало усилено и за счет внешних ремарок. Они дают общую картину того, что должно быть на сцене, и вы-

ражают позицию автора. Их стилистика очень выразительна и близка стилистике булгаковской прозы.

Сон первый. Первая внешняя ремарка следует за эпиграфом ".Мне снился монастырь." и создает с помощью света, тени, отдельных живописных штрихов атмосферу таинственности и тревоги. Разделив пространство сцены на три уровня, Булгаков каждый из них представляет особым приемом. Подземелье зритель должен почувствовать через звук (пение монахов). Само пространство монастырской церкви дано в деталях, которые освещают "свечечки, прилепленные у икон". Здесь Булгаков употребляет выразительные эпитеты и глаголы: "Неверное пламя выдирает из тьмы конторку, в коей продают свечи, широкую скамейку возле нее, окно, забранное решеткою (...) Химик Махров в бараньем тулупе примостился у окна и все силится в нем что-то разглядеть".

Внешняя ремарка второго сна (картины) имеет примечательные детали. Нельзя не заметить, как Булгаков нагнетает "звериные" эпитеты, сравнения, метафоры перед тем, как представить в ремарке кровавого генерала: "Случился зверский (...) мороз"; "змеиные огневые отблески"; "два зеленых, похожих на глаза чудовищ, огня кондукторских фонарей". Символично в этом плане и обобщенное описание иконы св. Георгия Победоносца: ".на темном облупленном фоне белый юноша на коне копьём поражает чешуйчатого дракона". У бронепоезда не сигнал, а вой.

Затем "звериная" лексика из ремарок переходит в реплики. Хлудов дает Корзухину и всем тыловым гнидам саркастический совет "укладывать чемоданы". "И еще скажите, - добавляет он, - что заграничным шлюхам собольих манжет не видать!" Себя и тех, кто находится с ним рядом, Хлудов сравнивает с попугаями ("сидим на табуретах, как попугаи". Все указанное подготавливает кульминацию второго сна - столкновение Хлудова с Серафимой и Крапилиным. Они оба употребляют слово зверь, причем Серафима в очень экспрессивной форме: "Зверюга! Шакал!". Когда Корзухин открыто отрекается от жены, Серафима бросает в его адрес слово "гадина". Завершается этот "звериный" ряд в речи Крапилина: "За что ты, мировой зверь, порезал солдат на Перекопе? (...) Стервятиной питаешься?" И перед неожиданным раскаянием вестовой Крапилин еще раз повторяет:

"А ты пропадешь, шакал, пропадешь, оголтелый зверь, в канаве!" Образ мирового зверя начинает складываться в ремарке, следовательно, скрыто от зрителя, а затем окончательно оформляется в диалогической речи персонажей.

Колоритная и особо театральная ремарка открывает сон пятый, когда действие переносится в Константинополь. Булгаков делает это очень смело, предлагая фактически использовать все возможности современной (для того времени) сценографии и режиссуры. Эпиграф в этой картине конкретен: ".Янычар сбоит!..", но первые слова внешней ремарки дают ей иное название - "Странная симфония". Симфония не только звуков, но и симфония красок,

архитектурных форм, рекламных надписей, шрифтов, костюмов, которые драматург настойчиво предлагает театру:

«И вдруг загорается Константинополь в предвечернем солнце. Виден господствующий минарет, кровли домов. Стоит необыкновенного вида сооружение, вроде карусели, над которым красуется крупная надпись на французском, английском и русском языках: "Стой! Sensация в Константинополе! Тараканьи бега!!!" "Русская азартная игра с дозволения полиции" (...) Сооружение украшено флагами разных стран. Касса с надписями: "В ординаре" и "В двойном". Надпись над кассой на французском и русском языках: "Начало в пять часов вечера" (...) Сбоку ресторан на воздухе под золотушными лаврами в кадках. Надпись: "Русский деликатес - вобла. Порция - 50 пиастров". Выше - вырезанный из фанеры и раскрашенный таракан во фраке, подающий пенящуюся кружку пива. Лаконичная надпись: "Пиво".

Выше сооружения и сзади живет в зное своей жизнью узкий переулочек: проходят турчанки в чарчафах, турки в красных фесках, иностранные моряки в белом; изредка проводят осликов с корзинами. Лавчонка с кокосовыми орехами.

Мелькают русские в военной потрепанной форме. Слышны звоночки (...)

У выхода с переулочка вниз к сооружению Чарнота в черкеске без погон, выпивший, несмотря на жару, и мрачный: торгует резиновыми чертями, тещинными языками и какими-то прыгающими фигурками с лотка, который у него на животе».

Булгаков описывает эту "странную симфонию" с помощью движущейся писательской "кинокамеры". Действительно, "камера" продвигается сверху вниз и представляет своеобразную декорацию-панораму. Сначала Булгаков изображает общий план: главную вертикаль - минарет, кровли домов и т.д. В театре общий план можно дать как нарисованный задник на сцене. Средний план драматург предлагает овеществить на сцене: это заведение Артура Артуровича - балаган для тараканьих бегов. Вообще, ремарки играют в пьесе роль объединяющего начала, пронизывая сцены-«сны» сквозными образами и мотивами (сны, моменты небытия, болезни, азартной игры, тараканьих бегов, тщетного стремления к покою, вины и расплаты) и довершая впечатление расколотой действительности.

Включая героев в абсурдную ситуацию, Булгаков демонстрирует разные пути, которые они могут избрать: это может быть путь Зла, которое человек совершает во имя Добра (превращение командующего армией Хлудова в карателя), это готовность остановить Зло, даже ценой собственной жизни (вестовой Крапилин, Серафима и Голубков); это стремление к самоустранению даже вопреки несчастьям ближних (муж Серафимы Корзухин, архиепископ Африкан, Люська); способность к рыцарскому

служению (Голубков, Чарнота); это «осенний полет» в спокойствие небытия, в «снег на Караванной» (Серафима и Голубков), это игра с Роком наперекор судьбе (генерал Чарнота). Обширные авторские ремарки создают полифоничный эмоциональный аккомпанемент к происходящему: автор сочувствует, иронизирует, издевается, горько улыбается, содрогается, разделяя страдания и отстраняясь от постыдного благополучия. За счет использования ремарок художественное пространство пьесы усложняется: время Вечности (лики святых, пение монахов, изображение Георгия Победоносца, поражающего змия, один из вечных городов мира - Константинополь, музыка, выразившая духовность, присущую человеческой жизни) парадоксально сочетается со знаками разрушения в пространственно-временной и звуковой сферах (разворошенный монастырский быт, контрразведка, покинутый дворец, пальба, топот конницы). Пейзажные ремарки, прошивающие текст: осень, дождь, сумерки, закат, октябрьский вечер с дождем и снегом, угасание дня, - не только указывают на обстоятельства действия, но благодаря настойчивому повторению приобретают характер лейтмотива, символизирующего постепенное погружение мира во тьму, приближение людей, идущих разными путями, к черте небытия, создавая трагическую атмосферу, подсвеченную и озвученную вторжением балагана, фарса, - неповторимую булгаковскую трагикомедию человеческой жизни.

Литература:

1. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.Чехова / Т. Ивлева. – Тверь, 2001. – 197 с.
2. Лимановская, И.Б. Статус и роль авторских ремарок в дискурсе англоязычной драмы. Самара // Вестник СамГУ. 2008. – №1 (60). – 372 с.
3. Чехов А.П. ПСС в 30-ти томах. Т.12. – М., 1978.
4. Чехов А.П. ПСС в 30-ти томах. Т.13. – М., 1978.

Тема 7. Разработка музыкальной экспликации спектакля

Содержание понятий: «режиссёрская экспликация спектакля» и «музыкальная экспликация спектакля».

Режиссёрский замысел и музыкальное решение спектакля.

Музыкальное воплощение психологической атмосферы пьесы.

Единство музыкального и сценографического решения спектакля

Воплощение исторических, национальных и социальных предлагаемых обстоятельств в музыкальной партитуре спектакля.

Понятия «сюжетной» и «условной» музыки в спектакле.

Разработка музыкальной экспликации спектакля.

Этапы работы режиссёра с композитором, музыкальным руководителем, звукорежиссёром в процессе создания музыкальной и шумовой партитуры спектакля.

Каждая пьеса имеет свои специфические, жанровые черты, требующие определенного музыкального решения. Некоторые пьесы и спектакли вообще не требуют музыки. И даже в одной и той же пьесе, поставленной в разных театрах, музыка приобретает своеобразные особенности, присущие только данной постановке. Поэтому музыка драматических спектаклей с большим трудом поддается систематизации и классификации. Музыка в драматическом спектакле подразделяют на несколько типовых видов: увертюра, музыкальные антракты (вступление к действию или картине), музыкальный финал акта или спектакля, музыкальные номера по ходу сценического действия. Увертюра звучит в начале спектакля при закрытом занавесе и завязывает первый контакт со зрителем. Когда-то, в давние времена, о начале спектакля возвещали призывные фанфары. Позднее как увертюру к драматическому спектаклю стали использовать разные оркестровые произведения. В современном спектакле в качестве увертюры нередко звучат народные, лирические, эстрадные песни, танцевальные и джазовые пьесы и даже отдельные музыкальные аккорды. Увертюра обычно вводит зрителя в атмосферу спектакля, подготавливает его эмоционально к восприятию трагедии, комедии, может быть, даже ориентирует зрителя в предстоящем знакомстве с эпохой, социальной средой и т. д. Музыкальные темы, впервые прозвучавшие в увертюре, могут получить продолжение и развитие по ходу действия спектакля. К музыкальному антракту прибегают, когда необходимо время для перестановки декораций или чтобы отделить паузой смену картин. Музыка в этом случае излагает те события, которые совершаются между действиями. Эти события зритель не видит, он их должен себе вообразить. И тут музыка организует мысль и фантазию зрителя. Воспринимая «действие» лишь на слух, зритель становится как бы соучастником самого действия, развивающегося в музыкальных образах. В то же время музыка антракта – связующее звено между двумя действиями: она продолжает настроение предыдущего и подготавливает эмоциональное восприятие следующего. Иногда музыка в антракте – просто лишь увертюра к следующему действию, и тогда содержание ее состоит только из мотивов, характеризующих это действие, то есть в этом случае музыка связана со спектаклем лишь стилистически. Если увертюра и музыкальные антракты

вводят зрителя в предстоящее действие, то так называемые «концовки», или музыкальные финалы, могут, наоборот, завершить восприятие, обобщить в музыке уже высказанное в спектакле. Они как бы подводят итог мыслям и чувствам, которые зритель уносит из театра. Музыка в конце спектакля как бы ставит финальную точку, а при наличии увертюры создает симметричное обрамление всего спектакля. Наиболее многогранна роль музыки, включаемой непосредственно по ходу сценического действия. По способу использования музыки в действии ее разделяют на две основные категории. Прежде всего поговорим о музыке, звучание которой в данной сцене оправдано самой ситуацией, когда ее либо исполняют действующие лица, либо они слушают и как-то реагируют на нее. Сюда же относятся и те случаи, когда исполнители поют в сопровождении музыки или музыка звучит за кулисами, изображая происходящее за сценой. Иными словами, помогая раскрыть внутренний смысл сцены, музыка проявляется также и во внешней, то есть видимой стороне действия. Эту музыку называют сценической, а также реальной, оправданной, мотивированной, «музыкой по ходу действия», «от автора» и т. д. Поскольку такая музыка является частью предлагаемых обстоятельств, то условно договорились такую музыку называть «сюжетной».

В качестве сюжетной музыки обычно используют бытовые музыкальные формы – песни, романсы, частушки, танцевальные пьесы, марши и т. д. Но могут быть использованы и классические произведения сложных академических музыкальных форм, таких, как симфонии, оратории, арии из опер и т. д. Обычно сюжетную музыку в пьесе вводит сам драматург, указывая в ремарках на те места пьесы, где она должна звучать. В этом случае от режиссера зависит только точная распланировка в спектакле всех музыкальных моментов и определение способа воспроизведения – то ли с фонограммы, то ли в «живом» исполнении. Однако есть много пьес, в которых автор не дает никаких указаний относительно музыки. Тем не менее режиссер, руководствуясь идеей пьесы, развитием ее действия, образами действующих лиц, часто считает нужным вводить музыку в действие, предварять ею спектакль, включать музыкальные «антракты» между актами и картинами, в финале. Музыка, вводимая в спектакль режиссером, относится к другой категории, нежели сюжетная, и отличается от нее тем, что звучит не внутри действия, а вне его. Ее источник физически не находится на сцене и не подразумевается где-то рядом. Ее слышит только зритель, действующие лица о ней «не подозревают». Но и такая музыка теснейшим образом связана с действием и является его активным элементом. Это музыка как бы внутренней, духовной жизни героев. Такую музыку

называют психологической, раскрывающей, обобщающей, эмоциональной, иллюстративной, фоновой и т. д. Так как эту музыку в спектакль вводит режиссер, ее называют иногда «музыкой от режиссера». Каждый из этих терминов, широко распространенных в театре, далеко не полностью раскрывает истинную сущность музыки в спектакле. Так как такая музыка «присутствует» в спектакле как бы условно, будем в дальнейшем ее называть «условной» (хотя и этот термин, надо признать, не совсем удачный). Вместе с тем существует целый ряд спектаклей, где музыку, используемую в сценическом действии, нельзя отнести ни к сюжетной, ни к условной, если руководствоваться лишь названными выше признаками. Обычно это музыка, вводимая режиссером для создания эмоционального настроения какой-либо сцены, она как бы помогает зрителю, активизирует его внимание, заставляет более остро воспринимать сценическое действие, действующие лица реагируют на нее самым активным образом.

Следует отметить, что условная музыка, введенная в спектакль режиссером, нередко становится более сильным художественным средством, чем музыка, звучащая по ходу действия. Однако сюжетная музыка воспринимается более активно, чем условная, так как наличие источника звука уже само по себе активизирует внимание зрителя. Итак, относительная самостоятельность, свобода в выборе выразительных средств, возможность активно донести до зрителя авторский подтекст, ее эмоционально-обобщающие свойства – вот те особенности, те признаки, которыми отличается условная музыка, вводимая режиссером в спектакль. В качестве условной музыки используются не только фрагменты из сонатно-симфонических произведений, но и произведения камерного характера, музыкальные пьесы в исполнении небольших, весьма оригинальных по составу ансамблей или даже одного инструмента. Место звучания условной музыки выбирается в зависимости от характера сценического действия – за сценой, в зрительном зале или непосредственно на сцене.

Сюжетная музыка в спектакле в зависимости от условий ее применения может нести самые разнообразные функции. В одних случаях она дает только эмоциональную или смысловую характеристику отдельной сцены, не вторгаясь непосредственно в драматургию. В других случаях сюжетная музыка может подняться до важнейшего драматургического фактора всего спектакля. Один из наиболее распространенных приемов использования в спектакле сюжетной музыки—характеристика действующих лиц. Наиболее наглядно роль музыки – характеристики персонажа – проявляется тогда, когда музыкальная пьеса или отрывок из нее (чаще всего песня) исполняется самим героем. Через музыку герой может выразить не

только свое настроение, но и черты характера, склонности, темперамент, национальную и социальную принадлежность. Самовлюбленный обыватель Присыпкин из пьесы Маяковского «Клоп» появляется на сцене почти всегда с гитарой. И пошлый романс, который он напевает, перебирая струны, – великолепная музыкальная характеристика жениха-мещанина. Не менее широко используется сюжетная музыка для самохарактеристики группы людей: хоровая песня – яркий тому пример. Выразительный смысл в этом случае приобретает не только мелодия, но и манера исполнения. В театре существует и другой, не менее наглядный прием характеристики – через реакцию действующего лица на звучащую музыку. По его отношению к музыке можно узнать о многих сторонах человеческой натуры: о склонностях, симпатиях, вкусах, настроении. Музыкальная характеристика, как правило, многозначна. Музыка может характеризовать не только героя, но и ситуацию, а также и отношения, возникающие между героями. Примеры характеристики подобного рода можно встретить во многих классических и советских пьесах. Сюжетная музыка играет весьма значительную роль и в характеристике места и времени действия. В этом случае музыка становится как бы принадлежностью, атрибутом события, бытовой или исторической обстановки, она позволяет создать определенный колорит той или иной эпохи, характеризовать отдельные группы людей. Сущность таких музыкальных номеров в том, что все они становятся составной, а иногда и неотъемлемой частью того или иного события или ситуации. Так, для русских великосветских балов были характерны полонез, мазурка или вальс; для сельской вечеринки частушки; для ресторана – джазовая или эстрадная музыка; для сельской свадьбы – веселая народная песня или пляска. Если в музыке к тому же проявляется ее национальный характер (в интонациях, ритмах, тембрах), тогда она становится одним из необходимых элементов достоверности происходящего на сцене. Сюжетная музыка может достаточно четко указывать на время действия и помочь воссоздать эпоху, в которой разворачиваются события.

Одна из функций сюжетной музыки – создание определенной атмосферы действия. В «Дяде Ване» атмосфера мягкой грусти, тоски и одиночества Сони подчеркивается звуками гитары, на которой наигрывает Вафля. Одна из наиболее ярких функций сюжетной музыки — ее участие в конфликте. Музыка, обостряющая противоречия, а тем более непосредственно участвующая в конфликте, становится самостоятельным драматургическим фактором. Так, например, в спектакле «Дорогой цветов» (Театр имени Евг. Вахтангова) течение времени сценической жизни главного героя отмечалось игрой на рояле, доносившейся из-за кулис. В первой сцене

за стеной квартиры героя какой-то малыш разучивал гаммы. В следующей сцене уже звучала несложная музыкальная пьеска и, наконец, в послед ней сцене виртуозно исполнялся фортепианный концерт. Таким образом, у зрителя создавалось вполне определенное впечатление о протяженности жизни героя в течение многих лет. Иногда сюжетную музыку, звучащую за сценой, используют как активное средство для передачи подтекста, второго плана. Музыка в этом случае как бы связывает главное действие с побочным. В другом случае музыка, возникнув как отображение действия за сценой, используется для перехода этого действия на сцену и тем самым служит толчком для последующего развертывания сюжетных линий. Таким образом, сюжетная музыка может: характеризовать действующих лиц; указывать на место и время действия; создавать атмосферу, настроение сценического действия; рассказывать о действии, невидимом для зрителя. Перечисленные функции, естественно, не исчерпывают все многообразие приемов, использования сюжетной музыки в драматических спектаклях.

Ввести условную музыку в спектакль значительно труднее, чем сюжетную. Ее условность может войти в противоречие с реальностью жизни, показываемой на сцене. Поэтому условная музыка всегда требует убедительного внутреннего оправдания. Вместе с тем выразительные возможности такой музыки очень широки, для нее могут быть привлечены разнообразнейшие оркестровые, а также вокально-хоровые средства. Наиболее часто условная музыка применяется для создания атмосферы действия, его эмоционального фона. В спектакле «Маскарад» (Театр имени Моссовета) в сцене отравления Нины в декорациях преобладают зловещие темные тона. Здесь мало света: чуть мерцают свечи в люстрах и бра; откуда-то издали льются мелодические звуки вальса, эти звуки приближаются, нарастают, и вот они заливают сцену, перекачиваются в зрительный зал, создавая атмосферу глубокого трагизма. Так режиссер и композитор передают замысел Лермонтова и помогают раскрытию образов Нины и Арбенина. В спектакле «Юстина» героиня, решив навсегда уйти из родного дома, в последний раз перебирает знакомые вещи. Вот она прижала к уху морскую раковину, и звуки словно изнутри льющейся музыки властно напоминают ей о задавленном чувстве. В другой картине этого же спектакля главный герой, когда-то бежавший из тесного для него Кармалахти, на склоне лет вернулся снова искать здесь покоя. Встав на пороге дома, герой мысленно «обходит» знакомые ему с детства комнаты. Медленно вращающаяся сцена зрительно иллюстрирует эти воспоминания, а музыка рассказывает, напоминает, спрашивает, воскрешая забытое... Условная музыка, так же как и сюжетная, может характеризовать действующих лиц.

Обычно это выражается через музыкальные темы, связанные с персонажами. Через весь спектакль «Отелло» (Театр имени Моссовета) проходят темы музыкальных характеристик главных персонажей. Вот Отелло задумался, его мысли обращены к Дездемоне. И словно в ответ всплывает нежная мелодия — лейтмотив Дездемоны, напоминая о ее безупречной духовной чистоте... Яго обдумывает свои коварные планы. Визгливая, торопливая музыка как бы подхватывает, развивает и комментирует его мысли.

Условная музыка дает возможность не только заострить характеристики героев, но и найти выразительные решения в комедийных сценах, она выступает как средство сатирического обличения и пародии. В спектакле «Голый король» (театр «Современник») большинство музыкальных номеров построено на нарочито искаженных знакомых интонациях. Так, в гимне страны Принцессы использована старая немецкая песенка «Ах, майн либер Аугустин», сочетающаяся со звуками, похожими на хрюканье... Остроумно деформированы торжественные приветствия фанфар, как бы осмеянные визгливым звучанием флейты; злой пародией воспринимается пьяный пляс Камергера и Гувернантки под музыку, построенную на теме «Собачьего вальса». Полный сарказма музыкальный образ марширующих марионеток звучит в сцене во дворце Короля. Жесткие, грубые интонации музыки подчеркиваются развязными выкриками солдат и фрейлин. Действенная роль условной музыки проявляется и в ее конструктивно-композиционной функции. Подчеркивая экспозицию, завязку, кульминацию, завершая отдельную сцену, акт или спектакль в целом, музыка способна придать драматическому произведению большую стройность и завершенность. Увертюра, музыкальный антракт между картинами, финал спектакля как бы конструктивно цементируют спектакль, а использование в спектакле музыкального лейтмотива, основанного на единстве музыкального материала, помогает создать определенную сценическую композицию. Выполняя композиционную функцию, музыка может усиливать подъемы или спады в развитии сценического действия. Чем сильнее с помощью музыки пережито зрителем данная сцена, тем активнее ожидание и восприятие последующих событий. Таким образом создается более глубокая внутренняя связь между отдельными сценами и всем спектаклем в целом. Часто именно музыка дает зрителю возможность почувствовать завершенность эпизода, особенно в финалах, или, наоборот, незавершенность (резкий обрыв звучания), что тоже оказывает влияние на композицию как отдельных сцен, так и всего спектакля. Условная музыка в ряде случаев может стать непосредственным и прямым участником действия, важным средством сюжетного развития: может заметно динамизировать или, наоборот,

затормозить развитие действия. В сцене «Буря» («Король Лир», Театр имени Моссовета) музыкальный образ бури раскрывает сущность трагедии Шекспира. Здесь условная музыка — непосредственный участник действия, она созвучна разбушевавшейся стихии и душевному потрясению людей, она вызывает сострадание, боль, возмущение в сердцах зрителей, тем самым эмоционально и смыслово выделяет эту сцену. Музыка дополняют шумы — вой ветра, удары грома и в самой музыке слышны «свист» и «завывание» деревянных духовых инструментов.

Условная музыка, так же как и сюжетная, способна дать представление о действии за сценой, с которым соприкасаются герои. Звучащая за сценой музыка может «нарисовать» выжженную пустыню, ледяное безмолвие тундры, безбрежное море и т. д. и т. п. За стеной хижины, в которой случайно встретились трое — пурга, днем и ночью, не смолкая ни на минуту, поет свою песню ветер. Тревожная, волнующая музыка в спектакле «Пурга», создавая этот образ, помогает зрителю увидеть разгулявшуюся непогоду, почувствовать пронизывающий ветер, слепящий глаза снег, непролазные сугробы, создать атмосферу отдаленности героев от всего мира. Несмотря на то, что такая музыка как будто бы носит изобразительно-иллюстративный характер, она несет и психологическое содержание, передающее переживания героев.

Следует упомянуть еще одну функцию условной музыки — способность подчеркивать, усиливать фантастическое в сценическом действии. Обычно такое случается в детских спектаклях, в сказках. Характерный пример — музыка И. Саца к уже упоминавшемуся спектаклю «Синяя птица». Именно с помощью музыки удалось убедительно показать сказочные образы Огня, Хлеба, Сахара, Воды, Света и т. д. Как правило, в этих случаях используется необычный для оркестра состав музыкальных инструментов или электроинструментов с их необычными, специфическими тембрами. Таким образом, можно отметить, что условная музыка может эмоционально усиливать монолог и диалог, характеризовать действующих лиц, подчеркивать конструктивно-композиционное построение спектакля, обострять конфликт, рассказывать о действии за сценой, подчеркивать и усиливать фантастические и сказочные моменты в сценическом действии. Указанные функции наиболее характерны и, естественно, этот список не исчерпывает всех возможных случаев использования условной музыки в спектакле.

При рассмотрении особенностей сюжетной и условной музыки в каждом случае указывалось только на одну основную ее функцию. Чаще всего, однако, функции музыки многозначны, то есть любая музыка в

спектакле выполняет, как правило, несколько функций одновременно. Выражая, например, переживания героя, музыка может в то же время эмоционально предвосхитить последующий этап действия. Одна и та же музыка может выполнять различные функции в зависимости от жанра спектакля: драма, трагедия, водевиль и т. д. предъявляют к музыке каждая свои требования. Вместе с тем можно наметить некоторые общие функции, которые присущи театральной музыке вообще. Эти общие функции в той или иной степени свойственны как сюжетной, так и условной музыке. Одна из общих функций музыки в спектакле – иллюстративность. Под иллюстративностью понимают прямую связь музыки со сценическим действием: персонаж получил радостное известие – напевает веселую песенку или танцует под звуки радиоприемника; музыка за сценой изображает картину бури, шторма; драматически звучащая музыка выражает драматическую ситуацию на сцене и т. п.

Примеры подобного использования музыки можно встретить почти в каждом спектакле. В этом случае степень художественной выразительности музыки во многом зависит от места ее включения и от самой музыки, – в конечном счете, от художественного вкуса, творческого чутья режиссера, композитора, звукорежиссера, организующих музыкальное оформление спектакля. Разговор влюбленных на фоне музыки, иллюстрирующей ситуацию, может иметь иной характер, чем если бы он проходил без этой музыки. В данном эпизоде все будет зависеть от многих, порой неуловимых деталей. Как известно, творчество от ремесленничества отделяет магическое «чуть-чуть». Таким образом, иллюстративная музыка при творческом ее решении может помочь зрителю полнее прочувствовать сценическое действие, дополнить и разнообразить впечатление от видимого на сцене. Как известно, наиболее общий драматургический принцип, свойственный всем видам искусства, состоит в использовании контрастных, полярных сопоставлений: света и тени, форте и пиано, взлета и падения, напряжения, стремительности действия и заторможенности его. Контрастный принцип художественного оформления, в том числе и музыкального, получил в драматическом театре самое широкое распространение. Применение музыки по принципу контраста заключается в движении ее по внутренней, скрытой линии подтекста, линии психологического содержания сцены. Использование контрастирующей музыки – наиболее острый и сильный прием, музыка в этом качестве способна показать самую суть вещей. Музыка может контрастировать и с оформлением, как, например, в спектакле «Без вести пропавшие». На сером расплывчатом фоне – тень колючей проволоки фашистского лагеря смерти, где-то в глубине сцены раздаются короткие

автоматные очереди, а зрительный зал заполняет беззаботная мелодия вальса Штрауса. Для контрапункта обычно используется условная музыка, но иногда в этом качестве может выступать и сюжетная. Музыка может быть и не иллюстративной и не явно контрастной. Такое ее соотношение с действием, которое можно назвать ассоциативным, нередко оказывается наиболее плодотворным. Не совпадая прямо с характером действия, музыка может подчеркнуть его скрытую сущность, и в этом случае она требует от зрителя ассоциативного домысливания и обобщения, а значит, усиливает его внимание и соучастие с происходящим. Музыка, обладая, в принципе, гораздо большими и обобщающими возможностями, чем сценическое действие и даже речь, способна ярче и полнее выявить и донести главную мысль, основную эмоцию действия и тем самым помочь зрителю глубже осмыслить происходящее на сцене. Придавая частному, единичному явлению общее значение, музыка способна осуществить идейно-эмоциональное обобщение не только отдельной сцены, но и часто всего спектакля. Особенно ярко это проявляется в финальных сценах, в которых звучание оркестра или песни как бы подытоживает, эмоционально обобщает события, основную идею произведения. В качестве обобщающей обычно выступает условная музыка, так как она более свободна и самостоятельна и потому обладает, как правило, большими возможностями в плане ассоциативном, чем сюжетная.

Особенно важная роль принадлежит музыке в темпоритмическом организации сценического действия. Как правило, всякая музыка, так или иначе связана с темпом и ритмом или данного действия, или всего спектакля в целом. Прекрасным примером может служить спектакль Театра имени Евг. Вахтангова «Принцесса Турандот». Режиссёр и композитор Н. Сизов, написавший музыку к этой чудесной сказке Карло Гоцци, нашли соответствующий ритм и мелодический рисунок, определивший темпоритм всего сценического действия. Широко распространен в драматическом театре простой и эффектный прием, когда одна и та же музыкальная тема проходит через весь спектакль, изменяясь в зависимости от сценической ситуации. Эту тему обычно называют «лейтмотив». В широком смысле лейтмотив это повторяющийся по ходу действия музыкальный образ, который связан с определенным персонажем, явлением, сюжетной линией и т. д. Обычно связь между определенными персонажами или определенными ситуациями и сопровождающим их музыкальным мотивом устанавливается с момента появления того или иного персонажа. Так режиссер вызывает у зрителя определенные ассоциации. Каждое последующее повторение такого мотива, пусть даже в измененном виде, закрепляет эту связь и усиливает у зрителя

чувство образного смысла данного мотива. Причем характер изменения мелодии (тональное, ритмическое, тембровое) выражает изменения настроения, поведения персонажей или смену ситуации. В комедии Островского «Доходное место» Полина, скучая, напевает песню Гурилева «Матушка-голубушка». В начале акта в песне звучит задумчивость, грусть, одиночество человека, не знающего, куда себя деть. Сестра Полины Юлия приносит ей в подарок шляпку. Обрадованная подарком молодая женщина, стоя перед зеркалом и примеряя шляпку, бессознательно напевает ту же песенку в более быстром темпе, кокетливо прихорашиваясь. Теперь песенка звучит совсем иначе. В приведенном примере музыкальная тема следует за действующим лицом, и каждый раз звучание ее меняется в зависимости от происходящих событий и соответствующей перемены настроения. Так, сюжетная музыка может дополнить характеристику образа в его развитии.

В спектакле «Оптимистическая трагедия» (БДТ имени М. Горького) режиссёр Г. Товстоногов ввёл два основных лейтмотива : «марш полка» и «оптимистическую тему». Они звучат, изменяясь каждый раз, в зависимости от поворотов сюжета, всё больше и больше драматизируясь к финалу спектакля. Таким образом, лейтмотив не только подчеркивает развитие определенного образа или ситуации, но и раскрывает их более глубокий смысл. Именно лейтмотив позволяет соединить прерывную театральную музыку в единое композиционное целое. И, наконец, следует сказать, что любая музыка, включенная в спектакль, несомненно выражает авторское отношение (драматурга, режиссера, композитора) к отдельному персонажу, группе персонажей, к сценическому действию, с которым эта музыка связана. В зависимости от авторского отношения музыка может определенным образом повлиять не только на зрительское восприятие данного сценического действия или характеристику отдельного героя, но нередко и на идейный вывод всего спектакля. В заключение необходимо отметить, что как частные, так и общие функции музыки в спектакле могут наслаиваться, изменяться, сочетаться, переходить из одной в другую, и в каждом конкретном случае это происходит по законам драматургического развития данного спектакля.

Режиссерский замысел музыкального решения спектакля.

В работе по музыкальному оформлению спектакля можно наметить следующие этапы: режиссерский замысел музыкального оформления; сочинение оригинальной музыки или подбор готовых музыкальных номеров; репетиционная работа по введению музыки в спектакль; руководство музыкой во время спектакля. Как уже говорилось, замысел постановки складывается у режиссера в результате тщательной и глубокой работы над

пьесой. Известно, что каждый режиссер по-своему видит одну и ту же пьесу, по-своему трактует ее сверхзадачу. Имеют значение и особенности художественного мышления режиссера и его культура, темперамент, вкус, короче — его творческая индивидуальность. Режиссер нередко развивает авторский материал, усиливает те или иные сюжетные линии, расставляет идейные акценты и т. д. И, конечно, существенную помощь в этом может оказать музыка. Музыка должна входить в действие как естественный и необходимый элемент, помогать раскрытию идеи пьесы, оттенять образы действующих лиц. Поэтому музыкальное решение режиссер начинает искать только после того, как продуманы основные ходы драматургии пьесы. Естественно, что свой замысел музыкального оформления режиссер строит в основном на включении в спектакль условной музыки, так как сюжетная уже predetermined авторскими ремарками. Вместе с тем режиссер может в своем решении изменить и сюжетную музыку. Существуют драматические произведения, которые не мыслимы на сцене без музыкального оформления. Это водевили, музыкальные комедии, сказки (Гюго, Андерсена, Гофмана и др.). Но есть и такие, смысл и стиль которых выразятся ярче, если в спектакли будет введена условная музыка, музыка от режиссера, — это многие пьесы Шекспира, Гольдони, Шиллера, Мольера и целого ряда советских и современных зарубежных драматургов. Но известно достаточно большое количество драматических произведений, силу и глубину которых может вскрыть только мастерство и дарование актера. Пьесы Островского, Ибсена, Горького, Чехова в большинстве своем не требуют специального музыкального оформления. И если режиссер вводит в них музыку, то это объясняется личным вкусом постановщика, а не органической потребностью драматургии в дополнительном музыкальном оформлении. Музыкальный образ спектакля складывается в воображении постановщика не сразу. Творческая мысль режиссера нередко идет сложным путем, и в процессе работы над спектаклем, при встрече с композитором, художником, звукорежиссером, актерами его музыкальный замысел может измениться. Нередко вопрос ввода отдельных музыкальных номеров в тот или иной эпизод сценического действия решается только в процессе репетиции и не всегда заранее может быть предусмотрен. Однако общее музыкальное решение обязательно намечается режиссером заранее. Это позволяет ему поставить перед композитором и звукорежиссером определенные задачи. Бывает и так, что режиссер, не обладая необходимыми музыкальными знаниями, решает музыкальное оформление только после встречи с композитором или профессиональным музыкантом.

Таким образом, основной замысел музыкального оформления спектакля рождается у режиссера в период его работы над пьесой и фиксируется в постановочном плане. Музыкальное решение спектакля — сугубо творческая задача, и естественно, что режиссер вводит музыку в спектакль, согласуясь со своим воззрением на ее роль в драматическом искусстве. Одни режиссеры, тонко чувствуя музыку, вводят ее в спектакль только в тех местах, где она действительно необходима и несет вполне определенную функцию. Другие режиссеры насыщают музыкой и шумами каждый акт, каждую картину. Однако чрезмерная увлеченность музыкой нередко приводит к тому, что музыка становится назойливой, отвлекает зрителя от сценического действия и вместо того, чтобы усилить сцену, «заглушает» ее. Нередко мастерство режиссера состоит именно в том, чтобы отказаться от музыки там, где кажется, что ее ввод может быть оправдан. Известно, что тишина на сцене — тоже звуковая окраска. Вот как, например, решена «увертюра» к пьесе Ибсена «Привидения», поставленной в Ленинградском драматическом театре имени В. Ф. Комиссаржевской. Сцена тонет в темноте. Тихо. Секунда, другая, третья... И незаметно для себя зритель начинает «слушать» эту тишину. Музыкальное решение спектакля во многом зависит от общей музыкальной культуры режиссера, от того, обладает ли режиссер музыкальным слухом, музыкальной памятью, чувствует ли ритм, умеет ли слушать и понимать музыку, может ли мыслить музыкальными образами и т. д. Музыкальную структуру спектакля режиссер может разработать широко или очень экономно, но музыка всегда должна точно подчиняться определенной мысли режиссерского замысла. Быть или не быть музыке как во всем спектакле, так и в отдельных его сценах — вопрос сугубо творческий, он решается режиссером всегда конкретно и не терпит штампа. Если режиссер решил, что в спектакле необходима условная музыка, то перед ним встает ряд вопросов, в частности: приглашать ли композитора для написания оригинальной музыки либо необходимые музыкальные номера подобрать из известных произведений. Режиссер может предусмотреть и комбинированный вариант, например, танцевальную музыку подобрать, а остальные номера поручить написать композитору, или наоборот. Нередко режиссер решает использовать в спектакле известную песню, а композитору поручается лишь разработать ее. Другой вопрос, который необходимо решить режиссеру в этот период: как будет осуществляться музыкальное сопровождение спектакля — будет ли использован для этого театральный оркестр или все пойдет в записи, с магнитной фонограммы. Но и в этом случае, в зависимости от характера сценического действия, режиссер может предусмотреть различные варианты

музыкального сопровождения спектакля. Так, в одних сценах окажется целесообразным использовать оркестр, в других – давать музыку в записи, в третьих – использовать так называемое «унисонное» звучание, то есть одновременное звучание театрального оркестра и фонограммы. На основании своего замысла режиссер составляет план музыкального оформления, который есть составная часть общего постановочного плана спектакля. В этом плане режиссер указывает те места в пьесе, где предполагает ввести условную музыку с указанием музыкальных тем, помогающих раскрыть характер персонажа или несущих ту или иную смысловую нагрузку; принцип реализации музыкального замысла (обратиться к композитору или вести оформление с помощью подбора необходимых музыкальных номеров); принцип музыкального сопровождения (с участием живых музыкантов оркестра или в звукозаписи). Естественно, что каждый режиссер составляет план музыкального оформления, исходя из конкретного замысла постановки и руководствуясь своими принципами работы над спектаклем, и поэтому круг вопросов и широта их разработки могут быть иными, чем указано выше. Для успеха будущего спектакля, в интересах дружной творческой работы режиссер-постановщик перед началом работы подробно знакомит всех участников музыкального и шумового оформления со своим замыслом, рассказывает, почему хочет ввести музыку в спектакль и какое значение она имеет для раскрытия идеи пьесы. Если режиссер принял решение использовать в спектакле оригинальную музыку, то перед ним встает вопрос: какого именно композитора пригласить для написания музыки.

К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» писал: «Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве... Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, то есть в каком именно месте пьесы, для чего, то есть в помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы, или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка». В этих словах Станиславского, по существу, определена многогранная роль композитора в драматическом театре. Театральный композитор – это, как правило, руководитель музыкальной части театра, он же и дирижер театрального оркестра. Написание музыки к спектаклю режиссер иногда поручает заведующему музыкальной частью, но, чтобы не создалось однообразия в приемах музыкального решения спектаклей, часто приглашает композитора со стороны. Это творчески обогащает театр, особенно если

происходит встреча с крупными композиторами. Из числа профессиональных композиторов, постоянно сотрудничающих с драматическими театрами, многие отлично понимают особенности театральной музыки и умеют подчинить свое творчество общему делу театрального коллектива. Для драматических театров писали и пишут крупнейшие советские композиторы – С. Прокофьев, В. Шебалин, Д. Шостакович, Ю. Шапорин, Д. Кабалевский, В. Мурадели, К. Караев, Р. Глиэр, Б. Асафьев, А. Хачатурян, И. Дунаевский, Т. Хренников и другие. При выборе того или иного композитора режиссер руководствуется своим замыслом и учитывает особенности музыкального решения постановки. Но главное, что определяет выбор, это творческая устремленность композитора, манера, в которой он работает, его умение выразительно передать характер персонажа в музыке. Иногда режиссеру нужно найти оригинальное решение музыкального оформления спектакля, поэтому он должен учесть способность композитора находить новые оркестровые приемы и создавать музыку в своеобразных музыкальных формах и тембрах. Например, при постановке спектакля «Цезарь и Клеопатра» в Театре имени Моссовета, по замыслу режиссера, музыка должна была как-то перекликаться с исторической эпохой данной пьесы. Обычные приемы музыкального оформления с использованием традиционных музыкальных инструментов могли лишь нарушить замысел. Поэтому вполне оправданным было приглашение композитора И. Шнитке, известного как новатора в области электронной музыки. Композитор успешно справился с задачей, написав оригинальную шумомузыку для электромузыкальных инструментов. Эта музыка стала неотъемлемым элементом всего спектакля. Для правильной ориентации при выборе композитора режиссеру должны быть известны характерные особенности его творчества, его умение сотрудничать с драматическими театрами. Выбор композитора – ответственнейший для режиссера момент в работе над пьесой, от удачного или неудачного выбора во многом зависит успех будущего спектакля.

Создавать оригинальную музыку, написанную только для данного спектакля, музыку органическую, составляющую его неотъемлемую часть – дело очень нелегкое. Такая музыка должна раскрывать идею произведения наравне с текстом пьесы, должна выражать чувства и психологию героев наравне с актерским исполнением ролей, должна создавать ритм спектакля, соответствующий общему режиссерскому замыслу. Для этого композитор должен хорошо понимать драматическое искусство, знать и учитывать в своем творчестве специфику театральной музыки. Композитор должен, с одной стороны, чувствовать пьесу, режиссера, актеров, характер спектакля и,

с другой стороны, находить на своей музыкальной палитре такие образы и краски, которые в ритмах и в гармониях органически сливались бы с игрой актеров и режиссерским решением всего спектакля. Он должен уметь подчинить свое творчество замыслу режиссера и вместе с тем не отказываться от своей творческой индивидуальности. «Здесь надо, кроме того чтобы быть музыкантом, еще и уметь забыть, что ты музыкант», – говорил И. Сац. Процесс работы композитора над музыкой к спектаклю можно условно разделить на следующие моменты: знакомство с пьесой; беседы с режиссером об идее пьесы, сюжете, характере действующих лиц; активное присутствие на репетициях за столом; разработка и уточнение режиссерского плана музыкального оформления; определение места включения и хронометраж музыкальных кусков в пьесе; работа над музыкальными этюдами, определение мелодии, ритма, нахождение лейтмотивов; сдача режиссеру клавира музыки; включение музыки в текст пьесы при репетициях в выгородке, творческое участие в этих репетициях; оркестровка музыки, выбор характерных тембров звучания (создание музыкальной партитуры); включение музыки в действие во время репетиций на сцене. Приглашенный для написания музыки композитор не может, разумеется, удовлетвориться выпиской из постановочного плана режиссера с перечислением музыкальных кусков спектакля, с указанием на их содержание и продолжительность. Поэтому в начале своей работы в театре, до обсуждения пьесы с режиссером, композитор должен самостоятельно вчитаться в авторский текст, по-своему понять его. Тогда у него возникнут свойственные именно этому тексту специфические музыкальные образы. Приступая к обсуждению постановочного плана, режиссер знакомит композитора со своим замыслом музыкального оформления, а композитор рассказывает, как он видит развитие действия в музыкальных образах. Составленный режиссером план музыкального оформления подвергается совместному анализу и уточнению, при необходимости в него вносятся изменения и дополнения. Обычно в обсуждении принимают участие руководитель музыкальной части театра и звукорежиссер, которые помогают наметить пути практического воплощения замысла музыкального оформления. При обсуждении учитывают и такие вопросы, как состав и профессиональная подготовленность театрального оркестра, наличие и состояние звукотехнических средств, общая музыкальная культура актеров, экономические возможности театра и многое другое. После совместного детального обсуждения режиссерского замысла и предложений по музыкальному решению спектакля композитор и режиссер составляют подробный перечень музыкальных кусков и устанавливают их связь со

сценическим действием, то есть определяют функции и назначение музыки в каждом эпизоде. В плане оговаривается стилевое решение и жанр музыки, характер оркестра, уточняется способ музыкального сопровождения каждого музыкального отрывка, решается вопрос размещения оркестра во время действия и уточняется ряд других вопросов. В частности, режиссер и композитор в отдельных случаях могут прийти к решению заменить музыкой отдельные шумы: шум толпы, морской прибой, шум битвы и т. п., выразить их музыкальными отрывками или определенными созвучиями. Но иногда музыкальный план оформления окончательно определяется лишь после начала репетиционной работы. Композитор включается в работу над музыкой в начальный период работы режиссера с актерами над пьесой. Композитор присматривается к актерам, проникается настроением и духом пьесы, «примеряет» ранее возникшие музыкальные образы к уже начавшим свою жизнь действующим лицам. Создавая музыкальный образ, музыкальную характеристику, композитор стремится проникнуться чувствами, мыслями, переживаниями героев, представить себе их облик, манеру поведения. Возникновение этих первых конкретных музыкальных образов, музыкальное решение отдельных эпизодов намечается именно на репетициях за столом в общей творческой атмосфере задуманного спектакля. На репетициях композитор сидит не простым наблюдателем, он полноправный, непременный член творческого коллектива. Присутствие композитора на всех репетициях, начиная с застольной беседы режиссера с актерами, — важный принцип работы композитора в драматическом театре. Такой принцип был введен Станиславским с самого основания Художественного театра, и это стало одной из его традиций. Интересно отметить, что исходя из этой традиции, режиссура МХАТ в свое время отказалась от сотрудничества с Д. Шостаковичем, которому предложили написать музыку к сказке С. Маршака «Двенадцать месяцев»: в силу своей загруженности, он не мог посещать все репетиции спектакля. Хронометрируя отдельные эпизоды, где решено ввести музыку, композитор делает фортепианный набросок и проигрывает его режиссеру, а иногда и всем исполнителям, чтобы уточнить ритм, мелодию или лейтмотив. Режиссер и актеры обсуждают порой даже не целый музыкальный отрывок, а только ту музыкальную тему, по которой композитор предполагает этот отрывок развить. На такие обсуждения приглашаются заведующий музыкальной частью театра и звукорежиссер. В процессе обсуждения режиссер может принять предложенный музыкальный кусок или, уточняя свои требования, просить композитора поискать другое музыкальное решение эпизода. Однако не всегда режиссер может точно объяснить композитору, какого характера

музыка нужна ему в данном сценическом отрывке. Что хочет режиссер в той или иной сцене, как с помощью музыки поддержать актера, чтобы ярче подчеркнуть роль, как помочь перейти от одного настроения к другому? Не каждый композитор, пишущий музыку для драматического спектакля, может сразу найти единственно правильный ответ на все эти вопросы. К. С. Станиславский говорил в этом случае: «Я не знаю, *как*, вы должны это делать, но я знаю, *что* вы должны сделать».

Работая над музыкой к спектаклю, композитор решает целый ряд вполне определенных творческих задач. Одна из этих задач - помочь режиссеру в поиске необходимого ритмического рисунка спектакля, что сделает возможным зазвучать его подлинной внутренней музыке. Затем написанные композитором принятые режиссером музыкальные эпизоды поступают в работу: их проигрывают на рояле во время репетиции. Те фрагменты, которые конкретно связаны с тем или иным актером, - танец, песня, пантомимическая пауза, статическая мизансцена - передаются концертмейстеру для работы с актёрами. Когда вся музыка в клавише готова, концертмейстер за роялем или звукорежиссер, используя звукозапись, сопровождает все сцены пьесы, где в спектакле будет звучать оркестр. В этот период композитор приступает к инструментовке музыки. Инструментовка музыки — важный момент в создании музыкальной партитуры спектакля: именно здесь проявляется фантазия композитора, умение чувствовать сценический образ и воплощать его в музыке. Инструментовка помогает выражению чувства и мысли в музыке, точно также, как интонация помогает выражению чувства и мысли в речи. Естественно, что инструментовка прежде всего зависит от состава музыкального ансамбля, вводимого в спектакль. Еще раньше, определяя музыкальный стиль будущего спектакля, режиссер и композитор решают вопрос о характере музыкального ансамбля — будет ли это симфонический, народный, эстрадный, духовой или камерный оркестр; в зависимости от этого композитор и проводит инструментовку своего произведения. Инструментовка, конечно, тесно связана с особенностями режиссерского замысла данной постановки, она может отражать и национальный колорит (использование национальных инструментов), и жанровые, и социальные оттенки произведения. Интересна в этом отношении работа Глиэра над музыкой к спектаклю «Женитьба Фигаро» на сцене Художественного театра. Композитор инструментовал написанную им музыку для ансамбля, состоящего из струнных, деревянных и ударных инструментов. Кроме того, им были оркестрованы для этого же ансамбля старинные испанские песни и танцы. Однако Станиславский не принял безукоризненно выполненную инструментовку, сославшись на то,

что оркестр, для которого была написана и инструментована музыка, состоит из дворовых графа Альмавивы, а они вряд ли музыканты-профессионалы, поэтому и инструментовка должна быть выполнена примитивно: один или два инструмента играют тему, а остальные — аккомпанируют. Отсюда ясно, что инструментовка также должна быть предварительно оговорена с режиссером и, желательно, с руководителем музыкальной части театра и звукорежиссером. Они могут подсказать композитору особенности звучания отдельных музыкальных инструментов в реальных условиях сценической площадки и при воспроизведении будущей музыки с магнитной фонограммы. Композитор должен учесть замечания звукорежиссера, предусмотреть в инструментовке технические особенности звуковоспроизведения в условиях театра: композитор может построить динамический замысел своего произведения так, что и при малых уровнях воспроизведения в удаленном плане (например, с арьерсцены) зритель будет слышать не только мелодическую линию произведения, но и колористические особенности звучания отдельных инструментов. В этом одно из основных различий между музыкой, непосредственно исполняемой оркестром, и музыкой, предназначенной для записи и воспроизведения с фонограммы. Опытный театральный композитор знает, что не стоит перегружать музыку слишком «жирными» аккордами, как не рекомендуется и чрезмерное многоголосие. В музыке, предназначенной для звукового сопровождения спектакля с помощью фонограммы, лучше всего пригодно двухголосие с не слишком близко соприкасающимися голосами. Этот достаточно подтвержденный практикой принцип как нельзя лучше поясняет особенность структуры музыки для драматического театра – ясность мелодических линий, прозрачность звука, сравнительно не большой динамический диапазон, выразительность звучания отдельных групп инструментов за счет их колористических возможностей и особенностей. Если режиссер решил вести спектакль под фонограмму, звукорежиссер проводит запись всей музыкальной программы спектакля. После записи композитор вместе со звукорежиссером отбирает лучшие варианты записанной программы. На заключительном этапе работы композитор вместе с режиссером активно участвует в проведении музыкальных репетиций. После выпуска спектакля работа композитора заканчивается.

Если в оперном или балетном спектакле музыка – основа спектакля, то в драматическом театре ей отведена роль подчиненная, хотя иногда и достаточно важная. Поэтому музыкальное оформление часто строится на музыке, написанной по другому поводу, подчас композитором другой эпохи, другой страны. Этот прием оформления имеет определенные достоинства:

широкий выбор авторов, возможность предварительных проб и анализа отобранного музыкального материала. Подбор музыки к спектаклю и экономически более выгоден, так как театры не всегда имеют средства для привлечения к работе профессионального композитора. Музыка к спектаклям подбирается в основном условная, так как сюжетная обычно уже predetermined драматургом в его ремарках к пьесе. Но нередко автор указывает лишь место, где должна звучать музыка, не называя конкретно музыкальное произведение. Так, в «Бесприданнице» А. Н. Островский выбрал для Ларисы романс «Не искушай», однако для В. Ф. Комиссаржевской, одной из замечательных исполнительниц этой роли, режиссер выбрал другой романс — «Он говорил мне» (композитора А. Гверича), тоже вполне подходящий по времени, по стилю и более соответствующий голосу артистки, характеру образа, который она создала. В других случаях режиссер поручает музыканту не только подобрать музыку, но и оркестровать по-новому отдельные номера согласно стилю всей постановки, вокальным данным актера, сценическому решению конкретного эпизода. Иногда вместо понятия «подбор» употребляют слово «компиляции». Необходимо уточнить, что подбор музыки и компиляция, строго говоря, не одно и то же. Под подбором подразумевают именно выбор тех или иных произведений одного или нескольких авторов. Компиляция в музыкальном оформлении — работа над отобранной музыкой по органическому включению ее в спектакль. К компиляции часто прибегают при музыкальном оформлении кинофильмов, теле- и радиопередач. Хорошая компиляция — отнюдь не простое включение в спектакль отобранных музыкальных номеров. Необходимо как бы «пересоздать» музыкальный материал в некое новое целое, отвечающее ритму, смыслу и характеру постановки. При компиляции вполне допустимо связывать воедино фрагменты из произведений разных композиторов. Важно при этом установить связь между фрагментами, а это не так просто сделать, даже когда два музыкальных номера схожи между собой в стилевом отношении. Многообразие сценических эпизодов и единство подобранной музыки — вот необходимый синтез при компиляции. Таким образом, задача творческого работника, проводящего подбор и компиляцию, — организовать и упорядочить восприятие музыки в соответствии с развитием драматургии пьесы. Хороший подбор музыкальных произведений в совокупности с профессионально проведенной компиляцией имеет известную художественную ценность, и такой вид музыкального оформления спектакля, несомненно, относится к творчеству. С появлением в театрах техники магнитной записи стали часто обращаться именно к подбору музыки.

Упростился как и сам процесс подбора музыкальных произведений, так и технология ввода музыки в сценическое действие. В частности, отпала надобность привлекать концертмейстера для проигрывания отобранного материала. Да и не всегда фортепианное исполнение дает полное представление о произведении, предназначенном для оркестра. Широкий круг музыкальных произведений, записанных на грампластинки и магнитофонную ленту, высокое качество этих записей позволили по новому решать вопросы музыкального оформления спектакля. В театрах, где нет квалифицированных музыкантов, ставят по преимуществу спектакли с подобранной музыкой. Подбирает музыку к спектаклю иногда сам режиссер, но чаще он поручает это руководителю музыкальной части театра или специально приглашенному профессиональному музыканту. Если над музыкой к данной постановке работает композитор, то он и ведет подбор необходимых музыкальных номеров.

С приходом в театр звукорежиссера постановщик нередко стал поручать подбор музыки к спектаклю именно ему. Но во всех случаях окончательное решение по подбору музыкальных номеров и включению их в спектакль принимает режиссер-постановщик. Музыкант, которому поручено сделать подбор музыки, прежде всего внимательно читает пьесу, вникая в содержание. Ему необходимо познакомиться не только с музыкальной культурой той эпохи, которая отражена в произведении, но и с сопутствующими материалами – книгами, кинофильмами, иконографией. Этот период работы музыкального оформителя напоминает работу композитора и художника над пьесой. Режиссер знакомит музыканта с постановочным планом, высказывая более или менее определенные суждения и пожелания по музыкальному решению спектакля, направляя творческое воображение музыканта в -нужном направлении. После этого музыкант определяет по тексту пьесы места, куда будет введен музыкальный материал. Найти в пьесе логически оправданные и эмоционально необходимые моменты для ввода условной музыки – не такое простое дело. Музыкальный оформитель должен хорошо разбираться в особенностях драматургии, он должен почувствовать будущую сценическую жизнь отдельных героев и пьесы в целом, точно понимать сквозное действие и сверхзадачу всего спектакля и главных действующих лиц. Разрабатывая план оформления, музыкант исходит прежде всего из жанра пьесы, из общей режиссерской концепции. В одних случаях необходимо ввести увертюру и тогда, естественно, придется найти музыку для финалов актов и всего спектакля, возможно, потребуется и музыка на перестановки при смене картин. В других спектаклях, кроме того, может возникнуть необходимость

введения в сценическое действие условной музыки. Иногда же драматургия спектакля, замысел режиссера потребуют ограничиться лишь только музыкой внутри отдельных сцен. В каждом конкретном случае надо точно знать, что должна выражать музыка, на что она должна работать в той или иной сцене, в том или ином месте спектакля. Нужно хорошо представлять себе назначение, драматургическую задачу каждого сценического эпизода в развитии всей постановки. Только при умении охватить взглядом все произведение можно точно установить, в какой действенной функции какая именно нужна музыка. Необходимо учитывать сквозное развитие событий и характеров, порядок и соотношение сценических эпизодов, композиционное построение пьесы. Кроме того, следует принять во внимание, была ли музыка – и какая – в предыдущем эпизоде, понадобится ли в последующем, не грозит ли однообразием последовательность музыкальных кусков или чрезмерным разнообразием и неудачным их соединением. Не следует забывать, что максимальное эмоциональное воздействие на зрителя музыка производит лишь при экономном ее введении и именно в тех эпизодах, где она дополняет сценическое действие и помогает его восприятию. Не следует прибегать к помощи музыки лишь для иллюстрации того или иного сценического положения или для «украшения» текста пьесы, даже если этот текст не особенно выразителен. Непродуманное введение музыки не усилит звучания сцены, а сообщит действию либо неуместную сентиментальность, слащавость, либо преувеличенный пафос, ходульность. Возможно, надо продумать отдельные номера сюжетной музыки, не предусмотренные автором, но раскрывающие какие-то стороны сценической жизни героя, – звучащая песенка за околицей села или в городском саду, проходящая фоном при важном разговоре. А может, надо поручить главному герою напеть какую-то мелодию в момент раздумья и т. д. Но все это ни в коем случае нельзя делать ради того, чтобы только подробнее изобразить быт. Музыкальные детали (так же, как, впрочем, и любая деталь постановки – в декорационном оформлении, костюме и пр.) не должны мешать главному – той мысли, ради которой написана пьеса и ставится спектакль. К сожалению, злоупотребление бытовой музыкой в современной пьесе часто приводит к штампу. Нередко и сейчас, как и встарь, многие комедии кончаются песенно-танцевальными дивертисментами, и благополучный конец в спектакле считается достаточным основанием для того, чтобы зазвучала музыка. Песни, танцы, музыкальные фрагменты могут быть сами по себе и неплохими, но они нелепы и неуместны, если введены в спектакль для развлечения зрителя и навязывают ему выводы, и без того очевидные. Конечно, когда и где именно в пьесе понадобится музыка, вне конкретного

материала говорить невозможно, но закономерно «право» музыки появиться в сцене с поэтической глубиной, с эмоциональной наполненностью действия. Чем действие прозаичнее, чем оно обыденнее, тем меньше оснований для ввода музыки в данный эпизод. Но понимать эту закономерность формально тоже нельзя. Все дело в том, какое содержание вкладывается в сцену: важна не внешняя поэтичность или обыденность, а внутренний смысл; не фактический образ событий, а отношение к ним автора, режиссера и, наконец, самих действующих лиц. В общем случае возможно несколько методов подхода к использованию подобранной музыки в спектакле. Наиболее простой, а поэтому и чаще всего используемый – иллюстративно-изобразительный метод. При этом основное внимание уделяется внешней стороне действия. Так, например, в сцене, где герои расстаются, вводится музыка, передающая атмосферу разлуки; а если действие начинается ранним утром, при восходе солнца – музыка создаёт пасторальную атмосферу. Примеров подобных музыкальных решений немало – каждый может вспомнить не один спектакль, где музыка звучала по любому поводу и вовсе без повода. Конечно, это не значит, что иллюстративно-изобразительный метод вообще неприемлем для оформления спектакля. Все дело в художественном вкусе, такте, с которым подходить к таким иллюстрациям. При этом наиболее сложный метод музыкального решения спектакля – тематический, требующий от композитора или музыкального оформителя глубокого понимания драматургии спектакля и богатого творческого воображения. Музыка может обобщать конкретное действие, указывать на дальнейшую перспективу той или иной сцены. Характерный пример тематического подбора музыки – в спектакле «Дуэль» на сцене Театра имени Моссовета. Музыку к этому спектаклю постановщик заимствовал из произведений М. Таривердиева, и хоть она и не оправдана сюжетно, но тем не менее слово в спектакле органично переходит в музыку, а музыка сопровождает слова и поступки действующих лиц. Всё это придает спектаклю поэтическое единство. Музыка не навязывается содержанию пьесы, не иллюстрирует его, а исходит из самостоятельного понимания строя мысли драматического произведения. Поэзия в этом спектакле – это не только слова, поступки и чувства героев, здесь поэзия начинается там, где кончаются слова и начинается музыка.

Нередко режиссер и музыкант обращаются к методу, при котором подчеркивается общее настроение спектакля, не определяя сущности отдельных сценических эпизодов. При этом методе характерно обращение к увертюре, музыкальным антрактам, финалам, что дает возможность использовать те или иные музыкальные произведения целиком. При

постановке трагедии Ф. Шиллера «Разбойники» на сцене Малого театра постановщик использовал музыку Густава Малера, композитора, произведения которого отмечены большой выразительностью, содержательностью и гуманистической направленностью, созвучной драматургии. В увертюре, музыкальных антрактах и финале спектакля звучат фрагменты из Третьей симфонии композитора. Часто режиссер и музыкант, намечая план музыкального оформления, не придерживаются точно одного метода: в одной сцене музыка может быть введена как иллюстративно-изобразительный элемент, в другой – она раскрывает идейный смысл сцены или помогает раскрыта характер героя, его настроение. В этом же спектакле увертюра, музыкальный финал и музыка на перестановки выдержаны в одном стиле. При определении места включения музыки, естественно, возникает вопрос и о ее жанре, ритме, темпе, характере оркестровки. Вероятнее всего, что музыкант уже «видит» какие-то определенные музыкальные произведения, подходящие для данного сценического куска. Поэтому все мысли, возникающие по ходу работы, музыкант заносит в свой предварительный план музыкального решения спектакля. Наметив ввод музыки в те или иные места пьесы, музыкант встречается с режиссером. Обсуждая музыкальную экспликацию спектакля, режиссер может отвергнуть всё или многое из того, что предложено музыкантом. Однако творческий авторитет, специальная подготовленность музыканта должны помочь режиссеру найти единственно правильное решение, соответствующее общему замыслу постановки спектакля.

При подборе может быть использована музыка различных жанров: от симфонических произведений до песенок современных бардов. В спектакль могут быть введены и оперные отрывки, и хоровые ансамбли, и камерная музыка всех видов, и церковное песнопение, и джазовые пьесы и т. д. Словом, нет таких музыкальных форм и жанров, которые бы не звучали в драматическом спектакле. Приступая к подбору, музыкант должен знать не только характер необходимого музыкального произведения, но и ясно представлять себе, в каком именно исполнении оно должно прозвучать на сцене – в исполнении симфонического, эстрадного, камерного или, например, оркестра народных инструментов. При подборе вокальных произведений, будь то песня, романс, частушка, важно правильно выбрать не только жанр и исполнителя, но и определить, подходит ли музыкальный аккомпанемент для данного сценического действия. Нередко музыкальное оформление, блестяще задуманное и тщательно разработанное в постановочном плане, в спектакле не производит должного впечатления. Подобранные музыкальные произведения могут быть и неплохими сами по

себе, но характер оркестра, ритм и темп их исполнения не соответствуют жанру пьесы, стилю всей постановки, образам действующих лиц, с которыми подобранная музыка непосредственно связана. В этом случае можно сказать, что музыка «не ложится» в данное действие или, хуже того, вступает с ним в противоречие. Таким образом, при прослушивании и отборе музыки к конкретному спектаклю недостаточно только хорошо изучить драматургический материал и разработать подробный постановочный план оформления. Выбор и оценка музыки может проводиться только в зависимости от конкретных ассоциаций, возникающих при постоянном творческом контакте с исполнителями, режиссером, художником, в «процессе репетиционной работы над спектаклем. Возможно, что в период репетиций в выгородке и особенно на сцене подобранную ранее музыку придется не раз заменять другой, подобной по форме и жанру, но в другом исполнении, или вообще пересмотреть ранее принятое решение по использованию музыки в данном эпизоде. При отборе музыки, так же как и при определении места ее включения, необходим строгий вкус и художественный такт. Малейшая неточность в характере выбранной музыки, малейшая утрата чувства меры, и поэзия на сцене обернется претензией на поэтичность, лирика – сентиментальностью, живое чувство – приторной слащавостью. Существенно и то, с каких позиций ведется подбор. Нередко музыкант мыслит отвлеченно, лишь со своей, профессиональной точки зрения, руководствуясь своим вкусом, а не вкусами и привычками того человека, который будет жить в спектакле. Нельзя забывать, что музыка, введенная в сценическое действие, воспринимается зрителем через отношение к ней действующих лиц. Умение слушать музыку, определять ее соответствие характеру, форме и художественному замыслу данной сцены, умение отбирать музыкальные произведения по продолжительности и последовательности их включения в спектакль – искусство, вытекающее из таланта и мастерства звукорежиссера, работающего над музыкальным оформлением спектакля. Подбор музыки и включение ее в спектакль – процесс творческий и зависит от многих, порой совершенно различных причин, как объективных, так и субъективных. Затруднительно дать определенные рекомендации и сформулировать точные правила подбора без конкретного драматургического материала. Тем не менее уместно указать на общие положения, определяющие подбор музыки в том или ином случае. Существенное значение при выборе музыки имеют жанровые признаки пьесы. Комедия, драма, трагедия, детская сказка, водевиль, мюзикл требуют разной по форме и жанру музыки. Так, неуместно оформлять бытовую драму несоизмеримыми с ней по своему художественному масштабу и жизненному

содержанию симфониями Бетховена, Скрябина или Шостаковича. Такая музыка придаст спектаклю выпренность, ложную значительность. «Самостоятельность» такой музыки может разрушить и образ музыкальный, и образ сценический. Подобная музыка требует мысли высокого накала. Однако это не значит, что отдельные произведения крупных композиторов нельзя использовать в спектаклях других жанров, в том числе и в комедии. Пьеса «Добряки» – «комическая история», как определил ее драматург Л. Зорин, – написана на материале фельетона, опубликованного в свое время в «Комсомольской правде», и поставлена на сцене ЦТСА. Спектакль построен на танцевальных мелодиях (гавот, вальс, галоп), взятых из балетных сюит Д. Шостаковича. Музыка композитора точно подчеркивает сюжетную направленность этого спектакля. В музыке, подбираемой к комедии и, тем более, к водевилю, должна ясно «прочитываться» шутливость этих жанров. Но в водевиле Понадобится более легкая, изящная, непринужденная, веселая музыка. Она не должна противоречить ни оформлению спектакля, ни костюмам, ни – самое главное – поведению героев на сцене. Таким образом, жанр пьесы в той или иной мере предопределяет характер музыкального оформления, и подбираемая музыка должна помочь выявить общие черты жанра спектакля. Оказывает влияние на выбор музыкальных произведений и стиль автора, его писательская манера. Достаточно сопоставить таких российских драматургов, как В. Розов, А. Володин, С. Радзинский, В. Славкин, А. Дударев или зарубежных – Б. Брехта, Эдуарде Де Филиппе, Ж. Ануйя, чтобы стало очевидно, насколько оригинальны их художественные миры. Значит каждая пьеса этих драматургов требует своего музыкального выражения. Спектакль «Антигона» на сцене Театра имени Ш. Руставели решен почти концертно: действующие лица в вечерних платьях, героиня поочередно ведет диалоги с остальными участниками. После каждой сцены, когда Антигона остается одна и сидит, поджав колени к подбородку, о чем-то думая, – звучит музыка Шуберта. В ней и характер Антигоны и ее жизнь – непрожитая, неосуществленная. Внутренняя динамика всего спектакля, за которой зритель следит не переводя дыхания, была бы невозможна без музыки. Мысль трагедии живет бок о бок с музыкой Шуберта; ни прибавить, ни убавить музыку просто невозможно, настолько она органична в этом спектакле.

Каждая пьеса имеет свою историческую конкретность, которая должна быть выражена в подобранной музыке. Это поможет более достоверно передать идею автора и сохранить на сцене колорит эпохи. Но не только эпоха должна быть отражена в подобранной музыке. Важный фактор –

социальная принадлежность героев пьесы, общество, которое показано в данном произведении. Герои пьесы «На дне» Горького и «Вишневого сада» Чехова близки по эпохе. Однако они принадлежат к разным общественным слоям. Не приходится доказывать, что, если обратиться к прошлому, музыкальные вкусы и представления рабочей окраины, городского мещанства, аристократии или деревенских жителей были, конечно, весьма различны. При выборе музыки к пьесам на современные темы следует учитывать, что музыкальные вкусы у интеллигента-горожанина, рабочего, колхозника также различны, хотя благодаря громадному росту культуры, развитию радио и телевидения их эстетические уровни быстро сближаются. Существенный отпечаток накладывает на музыку и национальный колорит пьесы. Прием подбора музыки на основе национальных особенностей драматургии распространен особенно широко. Поэтому не удивительно, что, например, в таких спектаклях, как «Час пик» польского драматурга Е. Ставинского или «Варшавская мелодия» Л. Зорина, поставленных во многих театрах, звучит музыка из произведений Ф. Шопена. Как правило, музыка крупнейших композиторов всегда связана с национальным характером народа той страны, где жил и творил сам композитор. Особенно выразительны эти особенности в музыке русских композиторов – Чайковского, Рахманинова, Глинки, Танеева, Бородина и других. Произведения многих зарубежных композиторов отмечены национальными особенностями. В симфониях Гайдна много мелодий, связанных с народной музыкой Венгрии и Австрии, а произведения Грига рисуют незабываемые образы суровой северной природы. Поэтому широко известные пьесы норвежского драматурга Г. Ибсена обычно сопровождалась музыкой Грига. Если ставится спектакль, рассказывающий о жизни известного композитора или музыканта, подбор музыки, как правило, ведется на основе музыкальных произведений, непосредственно связанных с творчеством героя. В спектакле «Незримый друг» (Московский театр имени А. С. Пушкина), рассказывающем о дружбе П.И. Чайковского с Н.Ф. фон Мекк, использованы фрагменты Первого фортепианного концерта, оперы «Евгений Онегин» и Четвертой симфонии композитора (как известно, эта симфония была посвящена фон Мекк). Грозная тема «судьбы» из Четвертой симфонии сразу же вводит в атмосферу трагического разлада композитора с окружающей жизнью, о чем Чайковский часто писал в письмах к фон Мекк. Определяющим моментом при подборе музыки могут служить образы отдельных действующих лиц или общая характеристика групп персонажей. В спектакле «Не от мира сего» (Театр имени Вл. Маяковского) есть зубной врач, старик, «привязанный» к своему зубоучастному кабинету, но в душе

страстный путешественник. Чтобы подчеркнуть эту его черту, режиссер выбрал песенку Ф. Шуберта «В путь!» («Бежит на мельницу вода»), которую артист напевал в подходящих местах пьесы сквозь зубы. Исполняемая старческим голосом с большой искренностью, она действительно делала выразительнее этот образ. Несколько сложнее обстоит дело при подборе условной музыки, которая должна быть связана с образами и характерами действующих лиц. В этом случае можно руководствоваться некоторыми общими положениями. Так, положительные образы выражаются в музыке красотой мелодии, богатством гармонии, разнообразием ритмов, прозрачностью инструментовки. При характеристике образов отрицательных используются жесткие ритмы, мелодическая примитивность, визгливость и резкость тембров, что в сочетании со сценическими образами, атмосферой сцены воспринимается зрителем как внутренняя убогость, жестокость, бездушие и т. д. Подбор музыки к спектаклю часто связан с необходимостью подчеркнуть и выразить в действии романтику, героизм, чувство радости, юмор, печаль и т. д. В этом случае невозможно обойтись без богатого наследия классической и современной музыки. Классическая музыка может вводиться в спектакли, не только исторически совпадающие по интонации и по своему строю с выбранным произведением, но и в постановки на современные темы. ...Звучат аккорды Первого фортепианного концерта Рахманинова и торжественно ввысь поднимается красный стяг. Так начинался спектакль «Молодая гвардия» в Театре имени Вл. Маяковского. Вряд ли кто-нибудь, читая роман Фадеева, мыслил это произведение так, как «прочитал» его постановщик спектакля Н. Охлопков. Патетика музыки Рахманинова в сознании режиссёра сблизилась с героикой романа Фадеева. При постановке горьковской «Матери» на сцене этого же театра режиссер снова обратился к музыке Рахманинова, но уже использовав отрывки из его симфоний. Характерно, что музыка композитора по своему духу была органично связана с революционными песнями «Марсельеза», «Варшавянка», звучащими в этом спектакле.

Как в классической музыке, так и в творчестве композиторов современности можно найти богатый материал для музыкального оформления различных по жанру и тематике спектаклей. Особенно часто режиссеры и музыканты обращаются к музыке Д. Шостаковича. И действительно, в произведениях этого замечательного композитора можно найти и лирические порывы, и поэтические мечтания, и юмор, и печаль. Достаточно упомянуть такие его крупнейшие программные произведения, как Пятая, Шестая, Седьмая, Девятая симфонии, фрагменты которых неоднократно использовались при оформлении спектаклей «Жизнь Галилея»,

«Павшие и живые», «Алые всадники», «Глоток свободы», «Два вечера в мае» и многих других постановок. При подборе всегда желательно, чтобы условная музыка принадлежала одному автору. Это тем более желательно, когда используется классическая музыка. Лучше всего пользоваться не слишком известными сочинениями и с особой осторожностью следует подходить к программным музыкальным произведениям, которые уже связаны в сознании зрителя с конкретной тематикой или литературными образами. Кроме того, при подборе такой музыки, как уже упоминалось, следует опасаться ее самостоятельности, в результате чего возможен отрыв музыкального образа от сценического. Если музыки одного композитора недостаточно, тогда берут произведения других композиторов, но обязательно близких по языку – чтобы избежать стилистической пестроты. Так, например, в спектакле «Игрок» Достоевского, поставленного в одном из ленинградских театров, Драматическая прелюдия Скрябина, следующая непосредственно за вальсом Штрауса, должна, по мысли режиссера, передать страх и восторг Алексея Ивановича, выигравшего в рулетку целое состояние. Подобное сочетание музыкальных произведений производит странное впечатление на зрителя. Иногда за основу подбора музыки берут кульминационный момент пьесы, а затем к этому выбранному для кульминации музыкальному отрывку подбираются по форме и содержанию остальные музыкальные номера. Особую сложность представляет подбор и компиляция музыки к спектаклю, лишенному четко выраженного внутреннего ритма. В этом случае перед музыкантом возникает задача совместно с режиссером отыскать ритм этого спектакля и закрепить его при помощи музыки. В этом случае музыкальное оформление строится на лейтмотивах отдельных персонажей, отдельного акта или всего спектакля. Надо сразу оговориться, что прием введения лейтмотивов при подборе значительно сложнее осуществить, чем при создании специальной музыки к данному спектаклю. Обычно для этого используют какие-либо вокальные произведения – песню, романс, балладу и т. д. В спектакле БДТ имени М. Горького «Сколько лет, сколько зим» на протяжении всего действия лейтмотивом звучит песня «На тебе сошелся клином белый свет», каждый раз подчеркивая главную мысль спектакля: любовь – ценность непреходящая. При подборе танцевальной музыки звукорежиссер должен четко представлять себе особенности этого жанра, в частности следует помнить, что динамическая и эмоциональная стороны музыкального движения неразрывно связаны. Поэтому подбор танцевальной музыки ведется по предварительной договоренности с постановщиком танца. Как правило, эмоциональная сторона является определяющей при введении танца

в драматический спектакль. Вальс, например, не только передает ритмически плавные движения пар, но в то же время обязательно служит эмоциональной характеристикой едены: светлая радость, бурная веселость, легкая грусть. Любовная эмоция в музыке также может быть выражена через определенный темпо-ритмический рисунок. Таким образом, выбор конкретной танцевальной музыки зависит от тех чувств и настроений героев, которые необходимо выразить в данной сцене. В современных спектаклях достаточно часто используют западную танцевальную музыку. Современные танцевальные ритмы – твист, шейк, боссанова и другие – очень динамичны, но вряд ли с их помощью можно выразить глубокие чувства, искреннее настроение. Важно, конечно, кто и как исполняет эту танцевальную музыку на сцене. Если эти танцы оттеняют характер действующих лиц, создают необходимую сценическую атмосферу, то они имеют право на существование. Нетерпима лишь слепая, бездумная погоня за модой. Это справедливо и при включении в спектакль эстрадных и джазовых шлягеров, нередко вводимых лишь только для того, чтобы «осовременить» действие. Если джазовая музыка естественна в спектаклях о западном мире, в мюзикле, то, введенная в пьесу на колхозную тему, она прозвучит, наверно, диссонансом всей атмосфере спектакля, если, конечно, режиссер не решит использовать такую музыку в качестве сатирической характеристики отдельных персонажей. Выше были рассмотрены лишь самые основные факторы, определяющие в той или иной степени подбор музыки при оформлении спектакля. Но, естественно, нельзя эти факторы рассматривать изолированно один от другого и вне конкретного драматургического материала.

Каждый музыкальный номер желательно готовить для репетиции в нескольких образных и инструментальных вариантах. Так, если в сценический эпизод нужно ввести вальс или марш, то надо подготовить несколько вальсов или маршей, из которых режиссер сможет выбрать наиболее подходящий. Остальные варианты могут тоже понадобиться при возможном развитии действия. Целесообразно все отобранные музыкальные номера перезаписать на носитель, делая временные закладки в тех местах, где начинается выбранный фрагмент. После того как предварительный отбор нужных музыкальных произведений закончен, режиссер приступает к прослушиванию. Если используется нотный материал, то концертмейстер проигрывает его на фортепиано. Музыкальные произведения, предназначенные для исполнения на гитаре, балалайке, баяне, аккордеоне, желательно прослушивать именно на этих инструментах. В процессе прослушивания происходит дальнейшее обсуждение каждого музыкального

номера и уточнение его функции в сценическом действии. В результате отбираются наиболее оптимальные варианты. Обычно музыкальный отрывок, используемый для небольших сценических эпизодов, бывает протяженностью в одну-две минуты. Поэтому музыкальное произведение, из которого предполагается взять фрагмент, должно давать возможность расчленить его на составные части, не лишая их первоначального характера. Иногда отобранную музыку записывают в иной оркестровке, больше соответствующей характеру сценического действия. Это касается и вокальных произведений – отобранную песню, романс записывают в исполнении другого певца, а чаще – в исполнении актера, занятого в спектакле. Дальнейшая работа с подобранной музыкой и ее включение в сценическое действие происходит на репетициях. Каждый музыкальный номер по времени звучания должен соответствовать протяженности сценического действия, с которым он связан. Для этого часто бывает необходимо его сократить или, наоборот, удлинить. Сократить музыкальный отрывок можно, исключив из него отдельные музыкальные предложения, фразы и такты (особенно повторные), а также определив наиболее целесообразные места начала и окончания звучания фрагмента. Удлинить музыкальный отрывок можно введением повторных музыкальных оборотов, присоединением других фрагментов того же, а иногда и другого, тонально близкого произведения, можно дополнительно использовать вступления, коды и т. п. Очень часто, чтобы довести тот или иной фрагмент до нужного времени звучания, пользуются комбинированными приемами компиляции. Здесь нужен особый слух, большой музыкальный такт. Вместе с тем следует учесть, что в спектакле нельзя, как в кинофильме, рассчитать музыкальный отрывок точно по секундам, почти всегда необходимо предусмотреть некоторый запас звучания. Скомпилированные фрагменты должны иметь логическое музыкальное начало и окончание на тонике либо на гармоническом построении, если только по ходу действия не предполагается резко снять музыку.

Следует помнить, что обязательное условие плодотворной работы над музыкой к спектаклю в самодеятельном театральном коллективе – это регулярное прослушивание как классического музыкального наследия, так и всех новых произведений больших и малых форм для пополнения фонотеки. В процессе этой работы следует постоянно вести список прослушанных произведений, критически осмысляя каждое из них и делая специальные отметки о характерных особенностях и возможных случаях использования этих произведений при музыкальном оформлении спектаклей. Записи о прослушанных музыкальных произведениях удобно вести по рубрикам,

например: драматические сцены, лирика, природа, героическая эпопея, юмор, вальсы, старинные романсы и т. д. Подобная рубрикация может варьироваться до бесконечности, причем одно и то же музыкальное произведение или отрывок могут быть включены в разные рубрики. Такая систематическая работа позволяет накапливать необходимые музыкальные впечатления, а списки могут служить хорошим подспорьем в работе, однако они ни в коем случае не должны заменять творческих поисков нового музыкального материала в каждом конкретном случае, иначе это влечет за собой штампы, однотипность оформления самых разных спектаклей. В заключение следует отметить, что при рассмотрении вопросов музыкального решения спектакля для иллюстрации той или иной мысли приводились наиболее очевидные примеры. О многих тонкостях, которые часто оказываются решающими, говорить почти невозможно, так как они «видимы» только в живой ткани конкретного действия со всеми его многообразнейшими внутренними связями и нюансами. Их описание не заменит живую ткань, да и повлечет столько подробностей, что они затруднили бы понимание общих вопросов. Скажем только, что практически применение музыки всегда требует учета очень многих хорошо обдуманых соображений.

Если в оперном или балетном спектакле музыка – основа спектакля, то в драматическом театре ей отведена роль подчиненная, хотя иногда и достаточно важная. Поэтому музыкальное оформление, как уже говорилось, часто строится на музыке, написанной по другому поводу, подчас композитором другой эпохи, другой страны. Этот прием оформления имеет определенные достоинства: широкий выбор авторов, возможность предварительных проб и анализа отобранного музыкального материала. Подбор музыки к спектаклю и экономически более выгоден, так как театры не всегда имеют средства для привлечения к работе профессионального композитора. Музыка к спектаклям подбирается, как правило условная, так как сюжетная обычно уже предопределена драматургом в его ремарках к пьесе. В отдельных случаях режиссер может вопреки указаниям автора заменить точно обозначенную сюжетную музыку другой, более соответствующей данному, исполнителю или сценическому эпизоду. Так, в «Бесприданнице» А. Н. Островский выбрал для Ларисы романс «Не искушай», однако для В. Ф. Комиссаржевской, одной из замечательных исполнительниц этой роли, режиссер выбрал другой романс – «Он говорил мне» (композитора А. Гверича), тоже вполне подходящий по времени, по стилю и более соответствующий голосу артистки, характеру образа, который она создала. В других случаях режиссер поручает музыканту не только

подобрать музыку, но и оркестровать по-новому отдельные номера согласно стилю всей постановки, вокальным данным актера, сценическому решению конкретного эпизода. Иногда вместо понятия «подбор» употребляют слово «компиляции». Необходимо уточнить, что подбор музыки и компиляция, строго говоря, не одно и то же. Под подбором подразумевают именно выбор тех или иных произведений одного или нескольких авторов. Компиляция в музыкальном оформлении – работа над отобранной музыкой по органическому включению ее в спектакль. К компиляции часто прибегают при музыкальном оформлении кинофильмов, теле- и радиопередач. Хорошая компиляция – отнюдь не простое включение в спектакль отобранных музыкальных номеров. Необходимо как бы «пересоздать» музыкальный материал в некое новое целое, отвечающее ритму, смыслу и характеру постановки. При компиляции вполне допустимо связывать воедино фрагменты из произведений разных композиторов. Важно при этом установить связь между фрагментами, а это не так просто сделать, даже когда два музыкальных номера схожи между собой в стилевом отношении. Многообразие сценических эпизодов и единство подобранной музыки – вот необходимый синтез при компиляции. Таким образом, задача творческого работника, проводящего подбор и компиляцию, – организовать и упорядочить восприятие музыки в соответствии с развитием драматургии пьесы. Хороший подбор музыкальных произведений в совокупности с профессионально проведенной компиляцией имеет известную художественную ценность, и такой вид музыкального оформления спектакля, несомненно, относится к творчеству. С появлением в театрах техники магнитной записи стали часто обращаться именно к подбору музыки. Упростился как и сам процесс подбора музыкальных произведений, так и технология ввода музыки в сценическое действие. В частности, отпала надобность привлекать концертмейстера для проигрывания отобранного материала. Да и не всегда фортепианное исполнение дает полное представление о произведении, предназначенном для оркестра. Широкий круг музыкальных произведений, записанных на грампластинки и магнитофонную ленту, высокое качество этих записей позволили по новому решать вопросы музыкального оформления спектакля. В театрах, где нет квалифицированных музыкантов, ставят по преимуществу спектакли с подобранной музыкой. Грампластинка и магнитная фонограмма позволили «привлечь» крупнейшие творческие коллективы к музыкальному оформлению спектакля в любом театре. Бывает нередко и так, что периферийные театры при постановке пьес, уже идущих на сценах Москвы, Ленинграда, Киева и других крупных городов, используют готовые

музыкальные и шумовые фонограммы. Подбирает музыку к спектаклю иногда сам режиссер, но чаще он поручает это руководителю музыкальной части театра или специально приглашенному профессиональному музыканту. Если над музыкой к данной постановке работает композитор, то он и ведет подбор необходимых музыкальных номеров. С приходом в театр звукорежиссера постановщик нередко стал поручать подбор музыки к спектаклю именно ему. Но во всех случаях окончательное решение по подбору музыкальных номеров и включению их в спектакль принимает режиссер-постановщик. Музыкант, которому поручено сделать подбор музыки, прежде всего внимательно читает пьесу, вникая в содержание. Ему необходимо познакомиться не только с музыкальной культурой той эпохи, которая отражена в произведении, но и с сопутствующими материалами – книгами, кинофильмами, иконографией. Этот период работы музыкального оформителя напоминает работу композитора и художника над пьесой. Режиссер знакомит музыканта с постановочным планом, высказывая более или менее определенные суждения и пожелания по музыкальному решению спектакля, направляя творческое воображение музыканта в -нужном направлении. После этого музыкант определяет по тексту пьесы места, куда будет введен музыкальный материал. Найти в пьесе логически оправданные и эмоционально необходимые моменты для ввода условной музыки – не такое простое дело. Музыкальный оформитель должен хорошо разбираться в особенностях драматургии, он должен почувствовать будущую сценическую жизнь отдельных героев и пьесы в целом, точно понимать сквозное действие и сверхзадачу всего спектакля и главных действующих лиц. Разрабатывая план оформления, музыкант исходит прежде всего из жанра пьесы, из общей режиссерской концепции. В одних случаях необходимо ввести увертюру и тогда, естественно, придется найти музыку для финалов актов и всего спектакля, возможно, потребуется и музыка на перестановки при смене картин. В других спектаклях, кроме того, может возникнуть необходимость введения в сценическое действие условной музыки. Иногда же драматургия спектакля, замысел режиссера потребуют ограничиться лишь только музыкой внутри отдельных сцен. В каждом конкретном случае надо точно знать, что должна выражать музыка, на что она должна работать в той или иной сцене, в том или ином месте спектакля. Нужно хорошо представлять себе назначение, драматургическую задачу каждого сценического эпизода в развитии всей постановки. Только при умении охватить взглядом все произведение можно точно установить, в какой действенной функции какая именно нужна музыка. Необходимо учитывать сквозное развитие событий и характеров, порядок и соотношение сценических эпизодов, композиционное

построение пьесы. Кроме того, следует принять во внимание, была ли музыка - и какая - в предыдущем эпизоде, понадобится ли в последующем, не грозит ли однообразием последовательность музыкальных кусков или чрезмерным разнообразием и неудачным их соединением. Следует напомнить, что максимальное эмоциональное воздействие на зрителя музыка производит лишь при экономном ее введении и именно в тех местах, где она дополняет сценическое действие и помогает его восприятию. Не следует прибегать к помощи музыки лишь для иллюстрации того или иного сценического положения или для «украшения» текста пьесы, даже если этот текст не особенно выразителен. Непродуманное введение музыки не усилит звучания сцены, а сообщит действию либо неуместную сентиментальность, слащавость, либо преувеличенный пафос, ходульность. Возможно, надо продумать отдельные номера сюжетной музыки, не предусмотренные автором, но раскрывающие какие-то стороны сценической жизни героя, – звучащая песенка за околицей села или в городском саду, проходящая фоном при важном разговоре. А может, надо поручить главному герою напеть какую-то мелодию в момент раздумья и т. д. Но все это ни в коем случае нельзя делать ради того, чтобы только подробнее изобразить быт. Музыкальные детали (так же, как, впрочем, и любая деталь постановки – в декорационном оформлении, костюме и пр.) не должны мешать главному – той мысли, ради которой написана пьеса и ставится спектакль. К сожалению, злоупотребление бытовой музыкой в современной пьесе часто приводит к штампу. Нередко и сейчас, как и встарь, многие комедии кончаются песенно-танцевальными дивертисментами, и благополучный конец в спектакле считается достаточным основанием для того, чтобы зазвучала музыка. Песни, танцы, музыкальные фрагменты могут быть сами по себе и неплохими, но они нелепы и неуместны, если введены в спектакль для развлечения зрителя и навязывают ему выводы, и без того очевидные. Конечно, когда и где именно в пьесе понадобится музыка, вне конкретного материала говорить невозможно, но закономерно «право» музыки появиться в сцене с поэтической глубиной, с эмоциональной наполненностью действия. Чем действие прозаичнее, чем оно обыденнее, тем меньше оснований для ввода музыки в данный эпизод. Но понимать эту закономерность формально тоже нельзя. Все дело в том, какое содержание вкладывается в сцену: важна не внешняя поэтичность или обыденность, а внутренний смысл; не фактическая основа событий, а отношение к ним автора, режиссера и, наконец, самих действующих лиц. В общем случае возможно несколько методов подхода к использованию подобранной музыки в спектакле. Наиболее простой, а поэтому и чаще всего используемый – иллюстративно-

изобразительный метод. При этом основное внимание уделяется внешней стороне действия. Так, например, в сцене, где герои расстаются, вводится музыка, передающая это настроение; если на сцене раннее утро, восход солнца – подбирается музыка, рисующая эту картину; если молодые люди едут на целину, на комсомольскую стройку – их сопровождает бравурная музыка, молодежная песня, марш и т. п. Чаще всего музыка выглядит примитивной и иллюстративной, когда она вводится коротенькими отрывками (если, конечно, они не выполняют функцию акцента или заключительной точки). Получается как бы музыкальная «этикетка» к действию. Примеров подобного «оформления» достаточно много, и каждый может вспомнить не один спектакль, где музыка звучала по любому поводу и вовсе без повода. Конечно, это не значит, что вообще иллюстративно-изобразительный метод неприемлем для оформления спектакля. Все дело в художественном вкусе, такте, с которым подходить к иллюстрации. Наиболее сложный метод – тематический, требующий от музыканта глубокого взгляда на драматургию спектакля, определенного творческого опыта, музыкальной фантазии. При этом методе выявляется сущность как всего спектакля, так и отдельных сцен, причем музыка может быть введена как для характеристики отдельных героев, так и отдельных групп действующих лиц, объединенных общими интересами. Музыка может обобщать конкретное действие, указывать на дальнейшее развитие той или иной сцены. Это может быть выражено и в контрасте с непосредственным действием на сцене – при этом необходимо соблюсти стиль всего музыкального оформления и связать его единой музыкальной мыслью. Характерный пример тематического подбора музыки – в спектакле «Дуэль» на сцене Театра имени Моссовета. Музыку к этому спектаклю постановщик заимствовал из произведений М. Таривердиева, и хоть она и не оправдана сюжетно, но тем не менее слово в спектакле переходит в музыку, музыка сопровождает слово, поступки. Все это, собираясь из частиц, придает спектаклю поэтическое единство. Музыка не навязывается содержанию пьесы, не иллюстрирует его, а исходит из самостоятельного понимания строя мысли драматического произведения. Поэзия в этом спектакле – это слова, поступки, чувства героев, это ритмы и мелодии талантливой музыки, органично подобранной и включенной в действие. Нередко режиссер и музыкант обращаются к методу, при котором подчеркивается общее настроение спектакля, не определяя сущности отдельных сценических эпизодов. При этом методу характерно обращение к увертюре, музыкальным антрактам, финалам, что дает возможность использовать те или иные музыкальные произведения целиком. При постановке трагедии Ф. Шиллера

«Разбойники» на сцене Малого театра постановщик использовал музыку Густава Малера, композитора, произведения которого отмечены большой выразительностью, содержательностью и гуманистической направленностью, созвучной драматургии. В увертюре, музыкальных антрактах и финале спектакля звучат фрагменты из третьей симфонии композитора. Часто режиссер и музыкант, намечая план музыкального оформления, не придерживаются точно одного метода: в одной сцене музыка может быть введена как иллюстративно-изобразительный элемент, в другой – она раскрывает идейный смысл сцены или помогает раскрыта характер героя, его настроение. В этом же спектакле увертюра, музыкальный финал и музыка на перестановки выдержаны в одном стиле. При определении места включения музыки, естественно, возникает вопрос о ее жанре, ритме, темпе, характере оркестровки. Вероятнее всего, что музыкант уже «видит» какие-то определенные музыкальные произведения, подходящие для данного сценического куска. Поэтому все мысли, возникающие по ходу работы, музыкант заносит в свой предварительный план музыкального решения спектакля. Наметив ввод музыки в те или иные места пьесы, музыкант встречается с режиссером. Обсуждая план, режиссер может отвергнуть все или многое из того, что предложено музыкантом. Однако творческий авторитет музыканта должны помочь режиссеру найти единственно правильное решение, соответствующее общему замыслу постановки спектакля. Наилучший вариант — музыкант и постановщик работают над текстом пьесы совместно, продумывая каждую сцену, каждый эпизод. Принятое решение музыкального оформления с помощью подбора музыки фиксируется в постановочном плане спектакля. Конечно, многое из того, что намечено в плане, впоследствии, при репетиции на сцене, получит новое освещение, станет ясным, насколько действенно, оправданно выбрано место для включения музыки, как музыка согласуется с мизансценой, ритмом действия, освещением, декорацией, характером действующих лиц. Многое будет зависеть от того, какая именно музыка будет выбрана для той или иной сцены, как будет организовано музыкальное сопровождение спектакля. После того как план музыкального оформления разработан, возникает не менее важная и не менее трудная задача подбора конкретного музыкального материала.

При подборе может быть использована музыка различных жанров: от симфонических произведений до уличных песенок современных гитарных бардов. В спектакль могут быть введены и оперные отрывки, и хоровые ансамбли, и камерная музыка всех видов, и церковное песнопение, и джазовые пьесы и т. д. Словом, нет таких музыкальных форм и жанров,

которые бы не звучали в драматическом спектакле. Приступая к подбору, музыкант должен знать не только характер необходимого музыкального произведения, но и ясно представлять себе, в каком именно исполнении оно должно прозвучать на сцене — в исполнении симфонического, эстрадного, камерного или, например, оркестра народных инструментов. При подборе вокальных произведений, будь то песня, романс, частушка, важно правильно выбрать не только жанр и исполнителя, но и определить, подходит ли музыкальный аккомпанемент для данного сценического действия. Нередко музыкальное оформление, блестяще задуманное и тщательно разработанное в постановочном плане, в спектакле не производит должного впечатления. Подобранные музыкальные произведения могут быть и неплохими сами по себе, но характер оркестра, ритм и темп их исполнения не соответствуют жанру пьесы, стилю всей постановки, образам действующих лиц, с которыми подобранная музыка непосредственно связана. В этом случае можно сказать, что музыка «не ложится» в данное действие или, хуже того, вступает с ним в противоречие. Таким образом, при прослушивании и отборе музыки к конкретному спектаклю недостаточно только хорошо изучить драматургический материал и разработать подробный постановочный план оформления. Выбор и оценка музыки может проводиться только в зависимости от конкретных ассоциаций, возникающих при постоянном творческом контакте с исполнителями, режиссером, художником, в «процессе репетиционной работы над спектаклем. Возможно, что в период репетиций в выгородке и особенно на сцене подобранную ранее музыку придется не раз заменять другой, подобной по форме и жанру, но в другом исполнении, или вообще пересмотреть ранее принятое решение по использованию музыки в данном эпизоде. При отборе музыки, так же как и при определении места ее включения, необходим строгий вкус и художественный такт. Малейшая неточность в характере выбранной музыки, малейшая утрата чувства меры, и поэзия на сцене обернется претензией на поэтичность, лирика — сентиментальностью, живое чувство — приторной слащавостью. Существенно и то, с каких позиций ведется подбор. Нередко музыкант мыслит отвлеченно, лишь со своей, профессиональной точки зрения, руководствуясь своим вкусом, а не вкусами и привычками того человека, который будет жить в спектакле. Нельзя забывать, что музыка, введенная в сценическое действие, воспринимается зрителем через отношение к ней действующих лиц. Умение слушать музыку, определять ее соответствие характеру, форме и художественному замыслу данной сцены, умение отбирать музыкальные произведения по продолжительности и последовательности их включения в спектакль — искусство, вытекающее из

таланта и мастерства звукорежиссера, работающего над музыкальным оформлением спектакля. Подбор музыки и включение ее в спектакль — процесс творческий и зависит от многих, порой совершенно различных причин, как объективных, так и субъективных. Затруднительно дать определенные рекомендации и сформулировать точные правила подбора без конкретного драматургического материала. Тем не менее уместно указать на общие положения, определяющие подбор музыки в том или ином случае. Существенное значение при выборе музыки имеют жанровые признаки пьесы. Комедия, драма, трагедия, детская сказка, водевиль, мюзикл требуют разной по форме и жанру музыки. Так, неуместно оформлять бытовую драму несоизмеримыми с ней по своему художественному масштабу и жизненному содержанию симфониями Бетховена, Скрябина или Шостаковича. Такая музыка придаст спектаклю выпренность, ложную значительность. «Самостоятельность» такой музыки может «разорвать» образ музыкальный и образ сценический. Подобная музыка требует мысли высокого накала. Характерным тому примером может послужить спектакль «Человек и глобус», поставленный в Ярославском театре имени Ф. Г. Волкова, с музыкой, подобранной из произведений Скрябина (в постановке были использованы фрагменты из «Поэмы экстаза» и «Прометей»). Когда, затаив дыхание, зрители следили за титанической борьбой людей, отважившихся подчинить своей воле разрушительную силу атома, в зал властно врывается музыка гигантского эмоционального напряжения. В ней слышались возгласы ярости, страсти, упоения битвой с силами зла, торжество победы. Страстность и приподнятость музыкального языка, сочетание бурной экспрессии с высоким полетом мысли делают музыку будто специально созданной для этого спектакля. В финале ликующими аккордами апофеоза «Поэма экстаза» венчала заключительные слова одного из героев пьесы, Бармина: «Я любил жизнь, любил людей. В этом был весь мой труд, весь смысл моего дела». Благодаря музыке финал воспринимался как вдохновенный гимн человеческой воле и мощи человеческого разума. Однако это не значит, что отдельные произведения крупных композиторов нельзя использовать в спектаклях других жанров, в том числе и в комедии. Пьеса «Добряки» — «комическая история», как определил ее драматург Л. Зорин, — написана на материале фельетона, опубликованного в свое время в «Комсомольской правде», и поставлена на сцене ЦТСА. Спектакль построен на танцевальных мелодиях (гавот, вальс, галоп), взятых из балетных сюит Д. Шостаковича. Музыка композитора точно подчеркивает сюжетную направленность этого спектакля. В музыке, подбираемой к комедии и, тем более, к водевилю, должна ясно «прочитываться» шутливость этих жанров.

Но в водевиле Понадобится более легкая, изящная, непринужденная, веселая музыка. Она не должна противоречить ни оформлению спектакля, ни костюмам, ни — самое главное — поведению героев на сцене. Таким образом, жанр пьесы в той или иной мере предопределяет характер музыкального оформления, и подбираемая музыка должна помочь выявить общие черты жанра спектакля. Оказывает влияние на выбор музыкальных произведений и стиль автора, его писательская манера. Достаточно сопоставить таких советских драматургов, как Вс. Вишневский, Н. Погодин, В. Розов, или зарубежных — Б. Брехт, Эдуарде Де Филиппе, Ж. Ануй, чтобы стало очевидно, насколько они непохожи, и, следовательно, каждый требует своего музыкального языка. Спектакль «Антигона» на сцене Театра имени Ш. Руставели решен почти концертно: действующие лица в вечерних платьях, героиня поочередно ведет диалоги с остальными участниками. После каждой сцены, когда Антигона остается одна и сидит, поджав колени к подбородку, о чем-то думая, — звучит музыка Шуберта. В ней и характер Антигоны и ее жизнь — непрожитая, неосуществленная. Внутренняя динамика всего спектакля, за которой зритель следит не переводя дыхания, была бы невозможна без музыки. Мысль трагедии живет бок о бок с музыкой Шуберта; ни прибавить, ни убавить музыку просто невозможно, настолько они едины. Каждая пьеса имеет свою историческую конкретность, которая должна быть выражена в подобранной музыке. Это поможет более достоверно передать идею автора и сохранить на сцене колорит эпохи. Несомненно, что для пьесы из времен Ивана Грозного понадобится совсем иная музыка, чем для пьес о гражданской войне, а современная музыка с ее характерными мелодиями и ритмами будет чужда в спектаклях о первых годах коллективизации. Поэтому закономерно, что в погодинской «Поэме о топоре», рассказывающей о начале индустриализации в нашей стране, режиссер Драматического театра Златоуста обратился к музыке Г. Свиридова из кинофильма «Время, вперед!», передающей ритмику тех лет. Конечно, иногда бывает и так, что режиссер сознательно обращается к музыке, не соответствующей исторической, отраженной в пьесе. Но не только эпоха должна быть отражена в подобранной музыке. Важный фактор — социальная принадлежность героев пьесы, общество, которое показано в данном произведении. Герои пьесы «На дне» Горького и «Вишневого сада» Чехова близки по эпохе. Однако они принадлежат к разным общественным слоям. Не приходится доказывать, что, если обратиться к прошлому, музыкальные вкусы и представления рабочей окраины, городского мещанства, аристократии или деревенских жителей были, конечно, весьма различны. При выборе музыки к пьесам на современные темы следует учитывать, что

музыкальные вкусы у интеллигента-горожанина, рабочего, колхозника также различны, хотя благодаря громадному росту культуры, развитию радио и телевидения их эстетические уровни быстро сближаются. Существенный отпечаток накладывает на музыку и национальный колорит пьесы. Прием подбора музыки на основе национальных особенностей драматургии распространен особенно широко. Поэтому не удивительно, что, например, в таких спектаклях, как «Час пик» польского драматурга Е. Ставинского или «Варшавская мелодия» Л. Зорина, поставленных во многих театрах, звучит музыка из произведений Ф. Шопена. Как правило, музыка крупнейших композиторов всегда связана с национальным характером народа той страны, где жил и творил сам композитор. Особенно выразительны эти особенности в музыке русских композиторов — Чайковского, Рахманинова, Глинки, Танеева, Бородина и других. Произведения многих зарубежных композиторов отмечены национальными особенностями. В симфониях Гайдна много мелодий, связанных с народной музыкой Венгрии и Австрии, а произведения Грига рисуют незабываемые музыкальные картины суровой северной природы. Поэтому широко известные пьесы норвежского драматурга Г. Ибсена обычно сопровождаются музыкой Грига. Если ставится спектакль, рассказывающий о жизни известного композитора или музыканта, подбор музыки, как правило, ведется на основе музыкальных произведений, непосредственно связанных с творчеством героя. В спектакле «Незримый друг» (Московский театр имени А. С. Пушкина), рассказывающем о дружбе П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, использованы фрагменты Первого фортепианного концерта, оперы «Евгений Онегин» и Четвертой симфонии композитора (как известно, эта симфония была посвящена фон Мекк). Грозная тема «судьбы» из Четвертой симфонии сразу же вводит в атмосферу трагического разлада композитора с окружающей жизнью, о чем Чайковский часто писал в письмах к фон Мекк. Определяющим моментом при подборе музыки могут служить образы отдельных действующих лиц или общая характеристика групп персонажей. В спектакле «Не от мира сего» (Театр имени Вл. Маяковского) есть зубной врач, старик, «привязанный» к своему зубоврачебному кабинету, но в душе страстный путешественник. Чтобы подчеркнуть эту его черту, режиссер выбрал песенку Ф. Шуберта «В путь!» («Бежит на мельницу вода»), которую артист напевал в подходящих местах пьесы сквозь зубы. Исполняемая старческим голосом с большой искренностью, она действительно делала выразительнее этот образ. Несколько сложнее обстоит дело при подборе условной музыки, которая должна быть связана с образами и характерами действующих лиц. В этом случае можно руководствоваться некоторыми общими положениями. Так,

положительные образы выражаются в музыке красотой мелодии, богатством гармонии, разнообразием ритмов, прозрачностью инструментовки. При характеристике образов отрицательных используются жесткие ритмы, мелодическая примитивность, визгливость и резкость тембров, что в сочетании со сценическими образами, атмосферой сцены воспринимается зрителем как внутренняя убогость, жестокость, бездушие и т. д. Подбор музыки к спектаклю часто связан с необходимостью подчеркнуть и выразить в действии романтику, героизм, чувство радости, юмор, печаль и т. д. В этом случае невозможно обойтись без богатого наследия классической и современной музыки. Классическая музыка может вводиться в спектакли, не только исторически совпадающие по интонации и по своему строю с выбранным произведением, но и в постановки на современные темы. ...Звучат аккорды Первого фортепианного концерта Рахманинова, луч прожектора высвечивает комсомольский значок над сценой, и торжественно ввысь поднимается красный стяг. Так начинался спектакль «Молодая гвардия» в Театре имени Вл. Маяковского. Вряд ли кто-нибудь, читая роман Фадеева, мыслил это произведение так, как «прочитал» его постановщик спектакля Н. Охлопков. Патетика музыки Рахманинова оказалась сродни духу героической эпопеи краснодонцев. При постановке горьковской «Матери» на сцене этого же театра режиссер снова обратился к музыке Рахманинова, использовав отрывки из его симфоний. Характерно, что музыка композитора по своему духу была органично связана с революционными песнями «Марсельеза», «Варшавянка», звучащими в этом спектакле. Как в классической музыке, так и в творчестве композиторов современности можно найти богатый материал для музыкального оформления различных по жанру и тематике спектаклей. Особенно часто режиссеры и музыканты обращаются к музыке Д. Шостаковича. И действительно, в произведениях этого замечательного композитора можно найти и лирические порывы, и поэтические мечтания, и юмор, и печаль. Достаточно упомянуть такие его крупнейшие программные произведения, как Пятая, Шестая, Седьмая, Девятая симфонии, фрагменты которых неоднократно использовались при оформлении спектаклей «Жизнь Галилея», «Павшие и живые», «Алые всадники», «Глоток свободы», «Два вечера в мае» и многих других постановок. При подборе всегда желательно, чтобы условная музыка принадлежала одному автору. Это тем более желательно, когда используется классическая музыка. Лучше всего пользоваться не слишком известными сочинениями и с особой осторожностью следует подходить к программным музыкальным произведениям, которые уже связаны в сознании зрителя с конкретной тематикой или литературными

образами. Кроме того, при подборе такой музыки, как уже упоминалось, следует опасаться ее самостоятельности, в результате чего возможен отрыв музыкального образа от сценического. Если музыки одного композитора недостаточно, тогда берут произведения других композиторов, но обязательно близких по языку — чтобы избежать стилистической пестроты. Так, например, в спектакле «Игрок» Достоевского, поставленного в одном из ленинградских театров, Драматическая прелюдия Скрябина, следующая непосредственно за вальсом Штрауса, должна, по мысли режиссера, передать страх и восторг Алексея Ивановича, выигравшего в рулетку целое состояние. Подобное сочетание музыкальных произведений производит странное впечатление на зрителя. Иногда за основу подбора музыки берут кульминационный момент пьесы, а затем к этому выбранному для кульминации музыкальному отрывку подбираются по форме и содержанию остальные музыкальные номера. Особую сложность представляет подбор и компиляция музыки к спектаклю, лишенному четко выраженного внутреннего ритма. В этом случае перед музыкантом возникает задача совместно с режиссером отыскать ритм этого спектакля и закрепить его при помощи музыки. В этом случае музыкальное оформление строится на лейтмотивах отдельных персонажей, отдельного акта или всего спектакля. Надо сразу оговориться, что прием введения лейтмотивов при подборе значительно сложнее осуществить, чем при создании специальной музыки к данному спектаклю. Обычно для этого используют какие-либо вокальные произведения – песню, романс, балладу, зонг, блюз и т. д. В спектакле БДТ имени М. Горького «Сколько лет, сколько зим» на протяжении всего действия лейтмотивом звучит песня «На тебе сошелся клином белый свет», каждый раз подчеркивая главную мысль спектакля: любовь – ценность непреходящая.

Мы рассмотрели лишь самые основные факторы, определяющие подбор музыки при оформлении спектакля. Но, естественно, нельзя эти факторы рассматривать изолированно один от другого и вне конкретного драматургического материала. О поиске музыкального решения, которое стало бы содержательно адекватным художественному миру драматурга, мы будем говорить на практических занятиях.

Литература:

1. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук. – М.: Искусство, 1976. – 232 с.

2. Галендеев, В.Н. Школа и метод Льва Додина / В.Н. Галендеев // Петербургский театральный журнал. 2004. – № 1. – 185 с.

3. Завадский, Ю.А. Рождение спектакля / Ю.А. Завадский. – М.: ВТО, 1975. – 305 с.

4. Поламишев, А. Мастерство режиссера: от анализа к воплощению / А. Поламишев. – М.: Искусство, 1992. – 192 с.

5. Стрелер, Дж. Театр для людей / Дж. Стрелер. – М.: Искусство, 1984. – 98 с.

6. Таиров, А.Я. О театре / А.Я. Таиров. – М.: Искусство, 1970. – 408 с.

7. Товстоногов, Г.А. Беседы с коллегами / Г.А. Товстоногов. – М.: Искусство, 1988. – 351 с.

Тема 7. Разработка музыкальной экспликации спектакля

Содержание понятий: «режиссёрская экспликация спектакля» и «музыкальная экспликация спектакля».

Режиссёрский замысел и музыкальное решение спектакля.

Музыкальное воплощение психологической атмосферы пьесы.

Единство музыкального и сценографического решения спектакля

Воплощение исторических, национальных и социальных предлагаемых обстоятельств в музыкальной партитуре спектакля.

Понятия «сюжетной» и «условной» музыки в спектакле.

Разработка музыкальной экспликации спектакля.

Этапы работы режиссёра с композитором, музыкальным руководителем, звукорежиссёром в процессе создания музыкальной и шумовой партитуры спектакля.

Книга известного театрального звукорежиссёра Юрия Козюренко Музыкальное оформление спектакля открывается проникновенными словами одного из классиков российской режиссуры Юрия Завадского: «Музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи. Музыка составляет истинную сущность театрального представления. Я бы сказал, что если спектакль не музыкален, не ритмичен, значит, это плохой спектакль. Музыка – величайшее искусство и искусство точное, искусство, которое учит нас тому, что ничтожные доли секунды, ничтожные изменения ритма рожают фальшь. Музыка как форма учит нас мастерству, музыка как содержание учит нас взволнованности, вдохновению... Музыка нас учит услышать то, что в нашем театральном обиходе называется атмосферой спектакля, то, что воспринимается как внутреннее зерно, как несказанный смысл, то, что заражает,

что поселяется в душе, что продолжает расти, расцветать в сознании и в сердце...»

Эти слова Ю. Завадского глубоко выявляют природу театральной музыки и её драматургические функции в спектакле. Музыка в театре, не теряя принадлежности к музыкальному искусству, в то же время является частью театрального искусства, подчиняясь как логике музыкального развития, так и законам построения драматического спектакля. Отсюда следует, что музыка в спектакле важна не столько ценностью самой по себе, сколько ее ценностью для данного действия. Часто какой-нибудь номер театральной музыки не имеет особых музыкальных достоинств, но, будучи специально написан для данной пьесы, вместе с игрой актеров производит большое впечатление на зрителя.

Музыка к драматическому спектаклю создается композитором в тесном содружестве с режиссером, с исполнителями, с художником. Но если художник создает зрительные образы, иногда вызывающие в зрительном зале аплодисменты, то музыкальные, слуховые образы редко встречают реакцию зрителя. И это естественно – театральная музыка должна незаметно участвовать в создании общей тональности спектакля, его эстетического и драматургического звучания. И степень ее воздействия будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше ее будут слушать, не переставая слышать.

Иными словами, музыка в драматическом театре неизбежно занимает подчиненное положение. Но несмотря на это, в спектакле она должна давать самостоятельное толкование происходящих событий, по-своему интерпретировать содержание, тему произведения, помогать развитию сюжетных линий и тем самым активно влиять на восприятие зрителя. Причем истинно театральная музыка не должна терять яркости, своеобразия и утрачивать своего, чисто музыкального значения. Точный и яркий музыкальный образ всегда помогает действию.

Если при просмотре спектакля умышленно переключить внимание со сцены на музыку (что, кстати, сделать нелегко) и сознательно следить за ее развитием, то можно упустить из виду то, что происходит в это время на сцене, то есть связь музыки со сценическим действием нарушится, и развитие действия останется непознанным и непонятым.

Музыка активно формирует впечатление зрителя, но делает это, как правило, незаметно, ненавязчиво, почти всегда оставаясь вне поля его внимания. Зритель обычно уносит общее впечатление обо всем спектакле, оценивает игру актеров, режиссерское решение, художественное оформление, но почти никогда не задумывается над тем, что именно внесла музыка в то или иное впечатление от спектакля. Театральная музыка, сопровождая сценическое

действие, передает не столько само действие, сколько отражает в сознании зрителя отношение к нему, реакцию на него.

Не так давно «Петербургский театральный журнал» попросил некоторых режиссёров Петербурга высказаться о роли музыки в их спектаклях. Вот что рассказали об этом некоторые современные режиссёры.

Григорий Дитятковский: «Музыка в спектакле – это для меня персонаж. Еще одно действующее лицо. Она формируется, возникает и прячется в результате того, что проясняю, вычитывая пьесу и отвечая на два существенных вопроса, сочиняя спектакль. Эти вопросы – «Что?» и «Как?». В результате музыка должна стать неотвратимой, неизбежной, своевременной. Музыка, кажется, как средство выражения необходима тогда, когда слово уступает место звуку. И когда игра переходит в другое измерение. В конце концов, музыка – это тот же текст. Вернее, то, что открывается в тексте. Что касается замысла, то отправной точкой может быть что угодно, наверное. Однако сама по себе музыка, воздействуя эмоционально, на первом этапе может ослепить и выдать желаемое за действительное».

Семён Спивак: Музыка – это высшее искусство: она попадает прямо в душу, в сердце. Поэтому для меня хорош тот спектакль, который сам приближается к музыке. И в театре мы обычно долго репетируем как раз потому, что ищем интонации, которые превращают слова в мелодию. А для этого, безусловно, нужен определенный звуковой ряд. Нет общего закона работы с музыкой, тем более если режиссер растёт и меняется. В спектакле нашего театра «Дни Турбиных» артисты играют с юмором, а строгая и немножко суровая музыка подчеркивает серьезность военной ситуации. «Жаворонок» – спектакль спокойный, глубокий, а музыка задает ритм и помогает понять, что происходит внутри Жанны. В «Трех сестрах» минимум музыки. Мне хотелось, чтобы этот спектакль сплелся из слов. Самые музыкальные в Молодежном театре – спектакль «Крики из Одессы» и «Последнее китайское предупреждение» по Брехту. У Брехта пьеса «Добрый человек из Сычуани» социально-психологическая, «социально-фигурная». Чтобы перевести ее в философско-поэтический ряд, понадобилась определенная музыка, которая бы увеличила масштаб проблем, обсуждаемых в бытовых разговорах. Любое слово, произносимое артистом, нужно было перевести на иной язык: герой понимает, что его слово чувствует Бог. Музыка будто подтверждает, что на земле, кроме людей, находится еще кто-то.

Самым немногословным, но и самым концептуальным стало высказывание Юрия Бутусова, предложившего формулу тотальной

музыкальности театра: «Театр – это и есть музыка, только там еще немножечко разговаривают. Хотя, впрочем, и это тоже музыка».

Важная особенность музыки в театре – в её действенной устремлённости и по *ту*, и по *сю* стороны рампы: в способность музыки равно воздействовать и на чувства зрителя, и на чувства актёра. К. Станиславский не раз отмечал способность музыки самым непосредственным образом вызывать и закреплять на сцене необходимое актеру самочувствие, помогая сосредоточиться, войти в роль, поднять тонус своего артистического состояния, ощутить ансамблевое звучание спектакля. Музыка часто раскрывает перед актёром творческие перспективы, обостряя воображение и облагораживая его, поднимая тонус артистического состояния на сцене. Даже те спектакли Станиславского, в которых музыки было мало или её вообще не было, всё равно оставались внутренне музыкальными. В них было установлено ансамблевое звучание, точный ритм, динамические оттенки, паузы. В своей режиссерской работе Станиславский заимствовал многие понятия из области музыки: «музыкальная речь», «музыкальное движение», «музыка чувства», «кантилена голоса». Если часто и внимательно слушать музыку, можно научиться различать в ней рассмотренные выше выразительные средства. Тогда постепенно выработается способность оценивать оттенки применения всех элементов, их смысл и характер. Это приведет к более глубокому постижению содержания музыки и более точному включению её в спектакль. Такое понимание всех возможностей музыкальной драматургии приходит к режиссёру вместе со слуховым опытом и знанием музыкальной литературы.

Музыкальная драматургия спектакля складывается из комплекса музыкальных выразительных средств, которые раскрывают его идейное содержание, создают характерные образы действующих лиц, раскрывают их в конфликтных столкновениях и в развитии. Основным элементом музыкальной драматургии является музыкальная тема, которая воплощает основные существенные черты художественного образа. Большое значение имеют музыкальные темы, которые проходят через весь спектакль, выражая какую-либо определенную идею, образ или чувство – *лейттемы* или *лейтмотивы*. На протяжении спектакля лейтмотив развивается и видоизменяется, выражая те или иные драматические коллизии. Тематическое развитие сквозных мотивов спектакля является одним из важных элементов его музыкальной партитуры.

Драматургия спектакля определяется столкновением противоборствующих идей. В этом столкновении и заключается основной драматический конфликт, приводящий к развязке. Музыка ярко и образно выражает этот конфликт противопоставлением двух резко контрастных по

своему характеру музыкальных тем, воплощающих эти противоположные начала.

Наряду с лейтмотивами в музыкальном оформлении спектакля часто применяются *лейтритмы*, *лейтгармонии* или *лейттембры*, то есть повторяющиеся ритмические рисунки, имеющие определенное символическое значение аккорды или звучания отдельных групп инструментов, приобретающие значение конкретных музыкальных характеристик.

Каждый раз, когда музыка вводится в ткань спектакля, необходимо оправдать её, то есть найти органичную режиссёрскую мотивировку её включения в сценическое действие. Только тогда музыка не будет восприниматься как инородное художественное тело, а станет, по выражению Станиславского, «душой спектакля».

Обычно музыка вводится в спектакль фрагментами, порой самых различных жанров, которые на первый взгляд вообще «не монтируются» между собой. Тем последовательнее режиссёр должен стремиться к созданию органически целостной и законченной музыкальной партитуры спектакля.

Каждая пьеса имеет свои специфические, жанровые черты, требующие определенного музыкального решения. Некоторые пьесы и спектакли вообще не требуют музыки. И даже в одной и той же пьесе, поставленной в разных театрах, музыка приобретает своеобразные особенности, присущие только данной постановке. Поэтому музыка драматических спектаклей с большим трудом поддается систематизации и классификации. Музыку в драматическом спектакле подразделяют на несколько типовых видов: увертюра, музыкальные антракты (вступление к действию или картине), музыкальный финал акта или спектакля, музыкальные номера по ходу сценического действия. Увертюра звучит в начале спектакля при закрытом занавесе и завязывает первый контакт со зрителем. Когда-то, в давние времена, о начале спектакля возвещали призывные фанфары. Позднее как увертюру к драматическому спектаклю стали использовать разные оркестровые произведения. В современном спектакле в качестве увертюры нередко звучат народные, лирические, эстрадные песни, танцевальные и джазовые пьесы и даже отдельные музыкальные аккорды. Увертюра обычно вводит зрителя в атмосферу спектакля, подготавливает его эмоционально к восприятию трагедии, комедии, может быть, даже ориентирует зрителя в предстоящем знакомстве с эпохой, социальной средой и т. д. Музыкальные темы, впервые прозвучавшие в увертюре, могут получить продолжение и развитие по ходу действия спектакля. В начале XX века в театральных спектаклях музыка звучала даже в антрактах, когда было необходимо время для перестановки декораций или чтобы отделить паузой смену картин.

Музыка в этом случае как бы излагала те события, которые совершались между действиями. Воспринимая «действие» лишь на слух, зритель становился как бы соучастником самого действия, развивающегося в музыкальных образах. В то же время музыка антракта была связующим звеном между двумя действиями: она продолжает настроение предыдущего и подготавливала эмоциональное восприятие следующего. Иногда музыка в антракте была просто увертюрой к следующему действию, и тогда содержание ее состояло только из мотивов, характеризующих это действие. Если увертюра и музыкальные антракты вводят зрителя в предстоящее действие, то так называемые «концовки», или музыкальные финалы, могут, наоборот, завершить восприятие, обобщить в музыке уже высказанное в спектакле. Они как бы подводят итог мыслям и чувствам, которые зритель уносит из театра. Музыка в конце спектакля как бы ставит финальную точку, а при наличии увертюры создает симметричное обрамление всего спектакля. Наиболее многогранна роль музыки, включаемой непосредственно по ходу сценического действия. По способу использования музыки в действии ее разделяют на две основные категории. Прежде всего поговорим о музыке, звучание которой в данной сцене оправдано самой ситуацией, когда ее либо исполняют действующие лица, либо они слушают и как-то реагируют на нее. Сюда же относятся и те случаи, когда исполнители поют в сопровождении музыки или музыка звучит за кулисами, изображая происходящее за сценой. Иными словами, помогая раскрыть внутренний смысл сцены, музыка проявляется также и во внешней, то есть видимой стороне действия.

Музыка, вводимая в спектакль режиссером, относится к другой категории, нежели сюжетная, и отличается от нее тем, что звучит не внутри действия, а вне его. Ее источник физически не находится на сцене и не подразумевается где-то рядом. Ее слышит только зритель, действующие лица о ней «не подозревают». Но и такая музыка теснейшим образом связана с действием и является его активным элементом. Это музыка как бы внутренней, духовной жизни героев. Такую музыку называют психологической, раскрывающей, обобщающей, эмоциональной, иллюстративной, фоновой и т. д. Так как эту музыку в спектакль вводит режиссер, ее называют иногда «музыкой от режиссера». Каждый из этих терминов, широко распространенных в театре, далеко не полностью раскрывает истинную сущность музыки в спектакле. Так как такая музыка «присутствует» в спектакле как бы условно, будем в дальнейшем ее называть «условной» (хотя и этот термин, надо признать, не совсем удачный). Вместе с тем существует целый ряд спектаклей, где музыку, используемую в сценическом действии, нельзя отнести ни к сюжетной, ни к условной, если

руководствоваться лишь названными выше признаками. Обычно это музыка, вводимая режиссером для создания эмоционального настроения какой-либо сцены, она как бы помогает зрителю, активизирует его внимание, заставляет более остро воспринимать сценическое действие,

Режиссерский замысел музыкального решения спектакля.

В работе по музыкальному оформлению спектакля можно наметить следующие этапы: режиссерский замысел музыкального оформления; сочинение оригинальной музыки или подбор готовых музыкальных номеров; репетиционная работа по введению музыки в спектакль; руководство музыкой во время спектакля. Как уже говорилось, замысел постановки складывается у режиссера в результате тщательной и глубокой работы над пьесой. Известно, что каждый режиссер по-своему видит одну и ту же пьесу, по-своему трактует ее сверхзадачу. Имеют значение и особенности художественного мышления режиссера и его культура, темперамент, вкус, короче — его творческая индивидуальность. Режиссер нередко развивает авторский материал, усиливает те или иные сюжетные линии, расставляет идейные акценты и т. д.

И, конечно, существенную помощь в этом может оказать музыка. Музыка должна входить в действие как естественный и необходимый элемент, помогать раскрытию идеи пьесы, оттенять образы действующих лиц. Поэтому музыкальное решение режиссер начинает искать только после того, как продуманы основные ходы драматургии пьесы. Естественно, что свой замысел музыкального оформления режиссер строит в основном на включении в спектакль условной музыки, так как сюжетная уже predetermined авторскими ремарками. Вместе с тем режиссер может в своем решении изменить и сюжетную музыку. Существуют драматические произведения, которые не мыслимы на сцене без музыкального оформления. Это водевили, музыкальные комедии, сказки (Гоцци, Андерсена, Гофмана и др.). Но есть и такие, смысл и стиль которых выразятся ярче, если в спектакли будет введена условная музыка, музыка от режиссера, — это многие пьесы Шекспира, Гольдони, Шиллера, Мольера и целого ряда советских и современных зарубежных драматургов. Но известно достаточно большое количество драматических произведений, силу и глубину которых может вскрыть только мастерство и дарование актера. Пьесы Островского, Ибсена, Горького, Чехова в большинстве своем не требуют специального музыкального оформления. И если режиссер вводит в них музыку, то это объясняется личным вкусом постановщика, а не органической потребностью драматургии в дополнительном музыкальном оформлении. Музыкальный образ спектакля складывается в воображении постановщика не сразу.

Творческая мысль режиссера нередко идет сложным путем, и в процессе работы над спектаклем, при встрече с композитором, художником, звукорежиссером, актерами его музыкальный замысел может измениться. Нередко вопрос ввода отдельных музыкальных номеров в тот или иной эпизод сценического действия решается только в процессе репетиции и не всегда заранее может быть предусмотрен. Однако общее музыкальное решение обязательно намечается режиссером заранее. Это позволяет ему поставить перед композитором и звукорежиссером определенные задачи. Бывает и так, что режиссер, не обладая необходимыми музыкальными знаниями, решает музыкальное оформление только после встречи с композитором или профессиональным музыкантом. Таким образом, основной замысел музыкального оформления спектакля рождается у режиссера в период его работы над пьесой и фиксируется в постановочном плане. Музыкальное решение спектакля — сугубо творческая задача, и естественно, что режиссер вводит музыку в спектакль, согласуясь со своим воззрением на ее роль в драматическом искусстве. Одни режиссеры, тонко чувствуя музыку, вводят ее в спектакль только в тех местах, где она действительно необходима и несет вполне определенную функцию. Другие режиссеры насыщают музыкой и шумами каждый акт, каждую картину. Однако чрезмерная увлеченность музыкой нередко приводит к тому, что музыка становится назойливой, отвлекает зрителя от сценического действия и вместо того, чтобы усилить сцену, «заглушает» ее. Нередко мастерство режиссера состоит именно в том, чтобы отказаться от музыки там, где кажется, что ее ввод может быть оправдан. Известно, что тишина на сцене — тоже звуковая окраска. Вот как, например, решена «увертюра» к пьесе Ибсена «Привидения», поставленной в Ленинградском драматическом театре имени В. Ф. Комиссаржевской. Сцена тонет в темноте. Тихо. Секунда, другая, третья... И незаметно для себя зритель начинает «слушать» эту тишину. Музыкальное решение спектакля во многом зависит от общей музыкальной культуры режиссера, от того, обладает ли режиссер музыкальным слухом, музыкальной памятью, чувствует ли ритм, умеет ли слушать и понимать музыку, может ли мыслить музыкальными образами и т. д. Музыкальную структуру спектакля режиссер может разработать широко или очень экономно, но музыка всегда должна точно подчиняться определенной мысли режиссерского замысла. Быть или не быть музыке как во всем спектакле, так и в отдельных его сценах — вопрос сугубо творческий, он решается режиссером всегда конкретно и не терпит штампа. Если режиссер решил, что в спектакле необходима условная музыка, то перед ним встает ряд вопросов, в частности: приглашать ли композитора для

написания оригинальной музыки либо необходимые музыкальные номера подобрать из известных произведений. Режиссер может предусмотреть и комбинированный вариант, например, танцевальную музыку подобрать, а остальные номера поручить написать композитору, или наоборот. Нередко режиссер решает использовать в спектакле известную песню, а композитору поручается лишь разработать ее. Другой вопрос, который необходимо решить режиссеру в этот период: как будет осуществляться музыкальное сопровождение спектакля — будет ли использован для этого театральный оркестр или все пойдет в записи, с магнитной фонограммы. Но и в этом случае, в зависимости от характера сценического действия, режиссер может предусмотреть различные варианты музыкального сопровождения спектакля. Так, в одних сценах окажется целесообразным использовать оркестр, в других — давать музыку в записи, в третьих — использовать так называемое «унисонное» звучание, то есть одновременное звучание театрального оркестра и фонограммы. На основании своего замысла режиссер составляет план музыкального оформления, который есть составная часть общего постановочного плана спектакля. В этом плане режиссер указывает те места в пьесе, где предполагает ввести условную музыку с указанием музыкальных тем, помогающих раскрыть характер персонажа или несущих ту или иную смысловую нагрузку; принцип реализации музыкального замысла (обратиться к композитору или вести оформление с помощью подбора необходимых музыкальных номеров); принцип музыкального сопровождения (силами театрального оркестра или же в записи, с магнитной фонограммы). Естественно, что каждый режиссер составляет план музыкального оформления, исходя из конкретного замысла постановки и руководствуясь своими принципами работы над спектаклем, и поэтому круг вопросов и широта их разработки могут быть иными, чем указано выше. Для успеха будущего спектакля, в интересах дружной творческой работы режиссер-постановщик перед началом работы подробно знакомит всех участников музыкального и шумового оформления со своим замыслом, рассказывает, почему хочет ввести музыку в спектакль и какое значение она имеет для раскрытия идеи пьесы. Если режиссер принял решение использовать в спектакле оригинальную музыку, то перед ним встает вопрос: какого именно композитора пригласить для написания музыки.

К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» писал: «Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве... Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, то есть в каком именно месте пьесы, для чего, то есть в

помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы, или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка» . В этих словах Станиславского, по существу, определена многогранная роль композитора в драматическом театре. Театральный композитор — это, как правило, руководитель музыкальной части театра, он же и дирижер театрального оркестра. Написание музыки к спектаклю режиссер иногда поручает заведующему музыкальной частью, но, чтобы не создалось однообразия в приемах музыкального решения спектаклей, часто приглашает композитора со стороны. Это творчески обогащает театр, особенно если происходит встреча с крупными композиторами. Из числа профессиональных композиторов, постоянно сотрудничающих с драматическими театрами, многие отлично понимают особенности театральной музыки и умеют подчинить свое творчество общему делу театрального коллектива. Для драматических театров писали и пишут крупнейшие советские композиторы — С. Прокофьев, В. Шебалин, Д. Шостакович, Ю. Шапорин, Д. Кабалевский, В. Мурадели, К. Караев, Р. Глиэр, Б. Асафьев, А. Хачатурян, И. Дунаевский, Т. Хренников и другие. При выборе того или иного композитора режиссер руководствуется своим замыслом и учитывает особенности музыкального решения постановки. Но главное, что определяет выбор, это творческая устремленность композитора, манера, в которой он работает, его умение выразительно передать характер персонажа в музыке. Иногда режиссеру нужно найти оригинальное решение музыкального оформления спектакля, поэтому он должен учесть способность композитора находить новые оркестровые приемы и создавать музыку в своеобразных музыкальных формах и тембрах. Например, при постановке спектакля «Цезарь и Клеопатра» в Театре имени Моссовета, по замыслу режиссера, музыка должна была как-то перекликаться с исторической эпохой данной пьесы. Обычные приемы музыкального оформления с использованием традиционных музыкальных инструментов могли лишь нарушить замысел. Поэтому вполне оправданным было приглашение композитора И. Шнитке, известного как новатора в области электронной музыки. Композитор успешно справился с задачей, написав оригинальную шумомузыку для электромузыкальных инструментов. Эта музыка стала неотъемлемым элементом всего спектакля. Для правильной ориентации при выборе композитора режиссеру должны быть известны характерные особенности его творчества, его умение сотрудничать с драматическими театрами. Выбор композитора — ответственнейший для режиссера момент в

работе над пьесой, от удачного или неудачного выбора во многом зависит успех будущего спектакля.

Создавать оригинальную музыку, написанную только для данного спектакля, музыку органическую, составляющую его неотъемлемую часть — дело очень нелегкое. Такая музыка должна раскрывать идею произведения наравне с текстом пьесы, должна выражать чувства и психологию героев наравне с актерским исполнением ролей, должна создавать ритм спектакля, соответствующий общему режиссерскому замыслу. Для этого композитор должен хорошо понимать драматическое искусство, знать и учитывать в своем творчестве специфику театральной музыки. Композитор должен, с одной стороны, чувствовать пьесу, режиссера, актеров, характер спектакля и, с другой стороны, находить на своей музыкальной палитре такие образы и краски, которые в ритмах и в гармониях органически сливались бы с игрой актеров и режиссерским решением всего спектакля. Он должен уметь подчинить свое творчество замыслу режиссера и вместе с тем не отказываться от своей творческой индивидуальности. «Здесь надо, кроме того чтобы быть музыкантом, еще и уметь забыть, что ты музыкант», — говорил И. Сац. Процесс работы композитора над музыкой к спектаклю можно условно разделить на следующие моменты: знакомство с пьесой; беседы с режиссером об идее пьесы, сюжете, характере действующих лиц; активное присутствие на репетициях за столом; разработка и уточнение режиссерского плана музыкального оформления; определение места включения и хронометраж музыкальных кусков в пьесе; работа над музыкальными этюдами, определение мелодии, ритма, нахождение лейтмотивов; сдача режиссеру клавира музыки; включение музыки в текст пьесы при репетициях в выгородке, творческое участие в этих репетициях; оркестровка музыки, выбор характерных тембров звучания (создание музыкальной партитуры); включение музыки в действие во время репетиций на сцене. Приглашенный для написания музыки композитор не может, разумеется, удовлетвориться выпиской из постановочного плана режиссера с перечислением музыкальных кусков спектакля, с указанием на их содержание и продолжительность. Поэтому в начале своей работы в театре, до обсуждения пьесы с режиссером, композитор должен самостоятельно вчитаться в авторский текст, по-своему понять его. Тогда у него возникнут свойственные именно этому тексту специфические музыкальные образы. Приступая к обсуждению постановочного плана, режиссер знакомит композитора со своим замыслом музыкального оформления, а композитор рассказывает, как он видит развитие действия в музыкальных образах. Составленный режиссером план музыкального оформления подвергается

совместному анализу и уточнению, при необходимости в него вносятся изменения и дополнения. Обычно в обсуждении принимают участие руководитель музыкальной части театра и звукорежиссер, которые помогают наметить пути практического воплощения замысла музыкального оформления. При обсуждении учитывают и такие вопросы, как состав и профессиональная подготовленность театрального оркестра, наличие и состояние звукотехнических средств, общая музыкальная культура актеров, экономические возможности театра и многое другое. После совместного детального обсуждения режиссерского замысла и предложений по музыкальному решению спектакля композитор и режиссер составляют подробный перечень музыкальных кусков и устанавливают их связь со сценическим действием, то есть определяют функции и назначение музыки в каждом эпизоде. В плане оговаривается стилевое решение и жанр музыки, характер оркестра, уточняется способ музыкального сопровождения каждого музыкального отрывка, решается вопрос размещения оркестра во время действия и уточняется ряд других вопросов. В частности, режиссер и композитор в отдельных случаях могут прийти к решению заменить музыкой отдельные шумы: шум толпы, морской прибой, шум битвы и т. п., выразить их музыкальными отрывками или определенными созвучиями. Но иногда музыкальный план оформления окончательно определяется лишь после начала репетиционной работы. Композитор включается в работу над музыкой в начальный период работы режиссера с актерами над пьесой. Композитор присматривается к актерам, проникается настроением и духом пьесы, «примеряет» ранее возникшие музыкальные образы к уже начавшим свою жизнь действующим лицам. Создавая музыкальный образ, музыкальную характеристику, композитор стремится проникнуться чувствами, мыслями, переживаниями героев, представить себе их облик, манеру поведения. Возникновение этих первых конкретных музыкальных образов, музыкальное решение отдельных эпизодов намечается именно на репетициях за столом в общей творческой атмосфере задуманного спектакля. На репетициях композитор сидит не простым наблюдателем, он полноправный, неременный член творческого коллектива. Присутствие композитора на всех репетициях, начиная с застойной беседы режиссера с актерами, — важный принцип работы композитора в драматическом театре. Такой принцип был введен Станиславским с самого основания Художественного театра, и это стало одной из его традиций. Интересно отметить, что исходя из этой традиции, режиссура МХАТ в свое время отказалась от сотрудничества с Д. Шостаковичем, которому предложили написать музыку к сказке С. Маршака «Двенадцать месяцев»: в силу своей

загруженности, он не мог посещать все репетиции спектакля. Хронометрируя отдельные эпизоды, где решено ввести музыку, композитор делает фортепианный набросок и проигрывает его режиссеру, а иногда и всем исполнителям, чтобы уточнить ритм, мелодию или лейтмотив. Режиссер и актеры обсуждают порой даже не целый музыкальный отрывок, а только ту музыкальную тему, по которой композитор предполагает этот отрывок развить. На такие обсуждения приглашаются заведующий музыкальной частью театра и звукорежиссер. В процессе обсуждения режиссер может принять предложенный музыкальный кусок или, уточняя свои требования, просить композитора поискать другое музыкальное решение эпизода. Однако не всегда режиссер может точно объяснить композитору, какого характера музыка нужна ему в данном сценическом отрывке. Что хочет режиссер в той или иной сцене, как с помощью музыки поддержать актера, чтобы ярче подчеркнуть роль, как помочь перейти от одного настроения к другому? Не каждый композитор, пишущий музыку для драматического спектакля, может сразу найти единственно правильный ответ на все эти вопросы. К. С. Станиславский говорил в этом случае: «Я не знаю, как вы должны это делать, но я знаю, что вы должны сделать». Работая над музыкой к спектаклю, композитор решает целый ряд вполне определенных творческих задач. Одна из этих задач — помощь режиссеру в нахождении ритмического рисунка спектакля, который дает возможность зазвучать подлинной внутренней его музыке. Отработанные композитором и принятые режиссером музыкальные куски клавира поступают в работу: их проигрывают на рояле во время репетиции. Те куски, которые конкретно связаны с тем или иным актером, — танец, песня, пантомимическая пауза, выход — передаются для индивидуальных занятий в музыкальную часть и назначаются специальные уроки. Когда вся музыка в клавире готова, концертмейстер за роялем или звукорежиссер, используя магнитофон, сопровождает все куски пьесы, где на спектакле будет звучать оркестр. Композитор же приступает к инструментровке музыки. Инструментовка музыки — важный момент в творчестве композитора: именно здесь проявляется его фантазия, умение чувствовать сценический образ и воплощать его в музыке. Инструментовка помогает выражению мысли в музыке, как интонация помогает выражению мысли в речи. Например, чтобы передать наиболее поэтические мысли и чувства героев, композитор может воспользоваться арфой или струнно-смычковой группой инструментов, а состояние тревоги, надвигающейся беды — через тремолирующие звуки ударных инструментов и т. д. Инструментуя музыку, композитор нередко делает упор на изобразительные возможности тех или иных музыкальных

инструментов, чтобы передать на сцене определенные стихийные явления — бурю, грозу, рев и стон моря и др. Естественно, что инструментовка прежде всего зависит от состава музыкального ансамбля, вводимого в спектакль. Еще раньше, определяя музыкальный стиль будущего спектакля, режиссер и композитор решают вопрос о характере музыкального ансамбля — будет ли это симфонический, народный, эстрадный, духовой или камерный оркестр; в зависимости от этого композитор и проводит инструментовку своего произведения. Инструментовка, конечно, тесно связана с особенностями режиссерского замысла данной постановки, она может отражать и национальный колорит (использование национальных инструментов), и жанровые, и социальные оттенки произведения. Интересна в этом отношении работа Глиэра над музыкой к спектаклю «Женитьба Фигаро» на сцене Художественного театра. Композитор инструментовал написанную им музыку для ансамбля, состоящего из струнных, деревянных и ударных инструментов. Кроме того, им были оркестрованы для этого же ансамбля старинные испанские песни и танцы. Однако Станиславский не принял безукоризненно выполненную инструментовку, сославшись на то, что оркестр, для которого была написана и инструментована музыка, состоит из дворовых графа Альмавивы, а они вряд ли музыканты-профессионалы, поэтому и инструментовка должна быть выполнена примитивно: один или два инструмента играют тему, а остальные — аккомпанируют. Отсюда ясно, что инструментовка также должна быть предварительно оговорена с режиссером и, желательно, с руководителем музыкальной части театра и звукорежиссером. Они могут подсказать композитору особенности звучания отдельных музыкальных инструментов в реальных условиях сценической площадки и при воспроизведении будущей музыки с магнитной фонограммы. Композитор должен учесть замечания звукорежиссера, предусмотреть в инструментовке технические особенности звуковоспроизведения в условиях театра: композитор может построить динамический замысел своего произведения так, что и при малых уровнях воспроизведения в удаленном плане (например, с арьерсцены) зритель будет слышать не только мелодическую линию произведения, но и колористические особенности звучания отдельных инструментов. В этом одно из основных различий между музыкой, непосредственно исполняемой оркестром, и музыкой, предназначенной для записи и воспроизведения с фонограммы. Опытный театральный композитор знает, что не стоит перегружать музыку слишком «жирными» аккордами, как не рекомендуется и чрезмерное многоголосие. В музыке, предназначенной для звукового сопровождения спектакля с помощью фонограммы, лучше всего пригодно

двухголосие с не слишком близко соприкасающимися голосами. Этот достаточно подтвержденный практикой принцип как нельзя лучше поясняет особенность структуры музыки для драматического театра — ясность мелодических линий, прозрачность звука, сравнительно не большой динамический диапазон, выразительность звучания отдельных групп инструментов за счет их колористических возможностей и особенностей. Нецелесообразно использовать для музыкального сопровождения спектакля оркестр большого состава, ибо не числом музыкантов обуславливается хороший звук, а способностью сочетания различных групп инструментов. Звучание ансамбля из 15—20 музыкантов в записи может оказаться эффективнее, чем звучание оркестра из 50 человек. Если музыкальное сопровождение ведется силами театрального оркестра, то после сдачи режиссеру партитуры композитор вместе с дирижером начинает работу с театральным оркестром по разучиванию и органическому включению музыки в сценическое действие во время репетиции. Если режиссер решил вести спектакль под фонограмму, звукорежиссер проводит запись всей музыкальной программы спектакля. После записи композитор вместе со звукорежиссером отбирает лучшие варианты записанной программы. На заключительном этапе работы композитор вместе с режиссером активно участвует в проведении музыкальных репетиций. После выпуска спектакля работа композитора заканчивается.

Если в оперном или балетном спектакле музыка — основа спектакля, то в драматическом театре ей отведена роль подчиненная, хотя иногда и достаточно важная. Поэтому музыкальное оформление, как уже говорилось, часто строится на музыке, написанной по другому поводу, подчас композитором другой эпохи, другой страны. Этот прием оформления имеет определенные достоинства: широкий выбор авторов, возможность предварительных проб и анализа отобранного музыкального материала.

Подбор музыки к спектаклю и экономически более выгоден, так как театры не всегда имеют средства для привлечения к работе профессионального композитора. Музыка к спектаклям подбирается в основном условная, так как сюжетная обычно уже predetermined драматургом в его ремарках к пьесе. Но нередко автор указывает лишь место, где должна звучать музыка, не называя конкретно музыкальное произведение. Так, например, в пьесе А. Корнейчука «Память сердца» помимо конкретно обозначенных музыкальных произведений в ремарках указано: «Кирилл держит в руках гармонику-концертино, играет, потом остановился» (в начале первой картины), «Из ресторана слышна музыка» (вторая картина), «Катерина запела народную итальянскую песню» (в

середине третьей картины), «Слышны гитара и песня» (в пятой картине), «Капитан поет песню пионеров» (в начале шестой картины). В подобных случаях режиссер подбирает то или иное музыкальное произведение, согласуясь с образом персонажа, сюжетом пьесы, временем и местом действия и другими факторами. В отдельных случаях режиссер может вопреки указаниям автора заменить точно обозначенную сюжетную музыку другой, более соответствующей данному, исполнителю или сценическому эпизоду. Так, в «Бесприданнице» А. Н. Островский выбрал для Ларисы романс «Не искушай», однако для В. Ф. Комиссаржевской, одной из замечательных исполнительниц этой роли, режиссер выбрал другой романс — «Он говорил мне» (композитора А. Гверича), тоже вполне подходящий по времени, по стилю и более соответствующий голосу артистки, характеру образа, который она создала. В других случаях режиссер поручает музыканту не только подобрать музыку, но и оркестровать по-новому отдельные номера согласно стилю всей постановки, вокальным данным актера, сценическому решению конкретного эпизода. Иногда вместо понятия «подбор» употребляют слово «компиляции». Необходимо уточнить, что подбор музыки и компиляция, строго говоря, не одно и то же. Под подбором подразумевают именно выбор тех или иных произведений одного или нескольких авторов. Компиляция в музыкальном оформлении — работа над отобранной музыкой по органическому включению ее в спектакль. К компиляции часто прибегают при музыкальном оформлении кинофильмов, теле- и радиопередач. Хорошая компиляция — отнюдь не простое включение в спектакль отобранных музыкальных номеров. Необходимо как бы «пересоздать» музыкальный материал в некое новое целое, отвечающее ритму, смыслу и характеру постановки. При компиляции вполне допустимо связывать воедино фрагменты из произведений разных композиторов. Важно при этом установить связь между фрагментами, а это не так просто сделать, даже когда два музыкальных номера схожи между собой в стилевом отношении. Многообразие сценических эпизодов и единство подобранной музыки — вот необходимый синтез при компиляции. Таким образом, задача творческого работника, проводящего подбор и компиляцию, — организовать и упорядочить восприятие музыки в соответствии с развитием драматургии пьесы. Хороший подбор музыкальных произведений в совокупности с профессионально проведенной компиляцией имеет известную художественную ценность, и такой вид музыкального оформления спектакля, несомненно, относится к творчеству. С появлением в театрах техники магнитной записи стали часто обращаться именно к подбору музыки. Упростился как и сам процесс подбора музыкальных произведений, так и

технология ввода музыки в сценическое действие. В частности, отпала надобность привлекать концертмейстера для проигрывания отобранного материала. Да и не всегда фортепианное исполнение дает полное представление о произведении, предназначенном для оркестра. Широкий круг музыкальных произведений, записанных на грампластинки и магнитофонную ленту, высокое качество этих записей позволили по новому решать вопросы музыкального оформления спектакля. В театрах, где нет квалифицированных музыкантов, ставят по преимуществу спектакли с подобранной музыкой. Грампластинка и магнитная фонограмма позволили «привлечь» крупнейшие творческие коллективы к музыкальному оформлению спектакля в любом театре. Бывает нередко и так, что периферийные театры при постановке пьес, уже идущих на сценах Москвы, Ленинграда, Киева и других крупных городов, используют готовые музыкальные и шумовые фонограммы. Подбирает музыку к спектаклю иногда сам режиссер, но чаще он поручает это руководителю музыкальной части театра или специально приглашенному профессиональному музыканту. Если над музыкой к данной постановке работает композитор, то он и ведет подбор необходимых музыкальных номеров.

С приходом в театр звукорежиссера постановщик нередко стал поручать подбор музыки к спектаклю именно ему. Но во всех случаях окончательное решение по подбору музыкальных номеров и включению их в спектакль принимает режиссер-постановщик. Музыкант, которому поручено сделать подбор музыки, прежде всего внимательно читает пьесу, вникая в содержание. Ему необходимо познакомиться не только с музыкальной культурой той эпохи, которая отражена в произведении, но и с сопутствующими материалами— книгами, кинофильмами, иконографией. Этот период работы музыкального оформителя напоминает работу композитора и художника над пьесой. Режиссер знакомит музыканта с постановочным планом, высказывая более или менее определенные суждения и пожелания по музыкальному решению спектакля, направляя творческое воображение музыканта в -нужном направлении. После этого музыкант определяет по тексту пьесы места, куда будет введен музыкальный материал. Найти в пьесе логически оправданные и эмоционально необходимые моменты для ввода условной музыки — не такое простое дело. Музыкальный оформитель должен хорошо разбираться в особенностях драматургии, он должен почувствовать будущую сценическую жизнь отдельных героев и пьесы в целом, точно понимать сквозное действие и сверхзадачу всего спектакля и главных действующих лиц. Разрабатывая план оформления, музыкант исходит прежде всего из жанра пьесы, из общей

режиссерской концепции. В одних случаях необходимо ввести увертюру и тогда, естественно, придется найти музыку для финалов актов и всего спектакля, возможно, потребуется и музыка на перестановки при смене картин. В других спектаклях, кроме того, может возникнуть необходимость введения в сценическое действие условной музыки. Иногда же драматургия спектакля, замысел режиссера потребуют ограничиться лишь только музыкой внутри отдельных сцен. В каждом конкретном случае надо точно знать, что должна выражать музыка, на что она должна работать в той или иной сцене, в том или ином месте спектакля. Нужно хорошо представлять себе назначение, драматургическую задачу каждого сценического эпизода в развитии всей постановки. Только при умении охватить взглядом все произведение можно точно установить, в какой действенной функции какая именно нужна музыка. Необходимо учитывать сквозное развитие событий и характеров, порядок и соотношение сценических эпизодов, композиционное построение пьесы. Кроме того, следует принять во внимание, была ли музыка — и какая — в предыдущем эпизоде, понадобится ли в последующем, не грозит ли однообразием последовательность музыкальных кусков или чрезмерным разнобоем и неудачным их соединением. Следует напомнить, что максимальное эмоциональное воздействие на зрителя музыка производит лишь при экономном ее введении и именно в тех местах, где она дополняет сценическое действие и помогает его восприятию. Не следует прибегать к помощи музыки лишь для иллюстрации того или иного сценического положения или для «украшения» текста пьесы, даже если этот текст не особенно выразителен. Непродуманное введение музыки не усилит звучания сцены, а сообщит действию либо неуместную сентиментальность, слащавость, либо преувеличенный пафос, ходульность. Возможно, надо продумать отдельные номера сюжетной музыки, не предусмотренные автором, но раскрывающие какие-то стороны сценической жизни героя, — звучащая песенка за околицей села или в городском саду, проходящая фоном при важном разговоре. А может, надо поручить главному герою напеть какую-то мелодию в момент раздумья и т. д. Но все это ни в коем случае нельзя делать ради того, чтобы только подробнее изобразить быт. Музыкальные детали (так же, как, впрочем, и любая деталь постановки — в декорационном оформлении, костюме и пр.) не должны мешать главному — той мысли, ради которой написана пьеса и ставится спектакль. К сожалению, злоупотребление бытовой музыкой в современной пьесе часто приводит к штампу. Нередко и сейчас, как и встарь, многие комедии кончаются песенно-танцевальными дивертисментами, и благополучный конец в спектакле считается достаточным основанием для того, чтобы зазвучала музыка.

Песни, танцы, музыкальные фрагменты могут быть сами по себе и неплохими, но они нелепы и неуместны, если введены в спектакль для развлечения зрителя и навязывают ему выводы, и без того очевидные. Конечно, когда и где именно в пьесе понадобится музыка, вне конкретного материала говорить невозможно, но закономерно «право» музыки появиться в сцене с поэтической глубиной, с эмоциональной наполненностью действия. Чем действие прозаичнее, чем оно обыденнее, тем меньше оснований для ввода музыки в данный эпизод. Но понимать эту закономерность формально тоже нельзя. Все дело в том, какое содержание вкладывается в сцену: важна не внешняя поэтичность или обыденность, а внутренний смысл; не фактическая основа событий, а отношение к ним автора, режиссера и, наконец, самих действующих лиц. В общем случае возможно несколько методов подхода к использованию подобранной музыки в спектакле. Наиболее простой, а поэтому и чаще всего используемый — иллюстративно-изобразительный метод. При этом основное внимание уделяется внешней стороне действия. Так, например, в сцене, где герои расстаются, вводится музыка, передающая это настроение; если на сцене раннее утро, восход солнца — подбирается музыка, рисующая эту картину; если молодые люди едут на целину, на комсомольскую стройку — их сопровождает бравурная музыка, молодежная песня, марш и т. п. Чаще всего музыка выглядит примитивной и иллюстративной, когда она вводится коротенькими отрывками (если, конечно, они не выполняют функцию акцента или заключительной точки). Получается как бы музыкальная «этикетка» к действию. Примеров подобного «оформления» достаточно много, и каждый может вспомнить не один спектакль, где музыка звучала по любому поводу и вовсе без повода. Конечно, это не значит, что вообще иллюстративно-изобразительный метод неприемлем для оформления спектакля. Все дело в художественном вкусе, такте, с которым подходить к иллюстрации. Наиболее сложный метод — тематический, требующий от музыканта глубокого взгляда на драматургию спектакля, определенного творческого опыта, музыкальной фантазии. При этом методе выявляется сущность как всего спектакля, так и отдельных сцен, причем музыка может быть введена как для характеристики отдельных героев, так и отдельных групп действующих лиц, объединенных общими интересами. Музыка может обобщать конкретное действие, указывать на дальнейшее развитие той или иной сцены. Это может быть выражено и в контрасте с непосредственным действием на сцене — при этом необходимо соблюсти стиль всего музыкального оформления и связать его единой музыкальной мыслью. Характерный пример тематического подбора музыки — в спектакле «Дуэль»

на сцене Театра имени Моссовета. Музыка к этому спектаклю постановщик заимствовал из произведений М. Таривердиева, и хотя она и не оправдана сюжетно, но тем не менее слово в спектакле переходит в музыку, музыка сопровождает слово, поступки. Все это, собираясь из частиц, придает спектаклю поэтическое единство. Музыка не навязывается содержанию пьесы, не иллюстрирует его, а исходит из самостоятельного понимания строя мысли драматического произведения. Поэзия в этом спектакле — это слова, поступки, чувства героев, это ритмы и мелодии талантливой музыки, органично подобранной и включенной в действие. Нередко режиссер и музыкант обращаются к методу, при котором подчеркивается общее настроение спектакля, не определяя сущности отдельных сценических эпизодов. При этом методе характерно обращение к увертюре, музыкальным антрактам, финалам, что дает возможность использовать те или иные музыкальные произведения целиком. При постановке трагедии Ф. Шиллера «Разбойники» на сцене Малого театра постановщик использовал музыку Густава Малера, композитора, произведения которого отмечены большой выразительностью, содержательностью и гуманистической направленностью, созвучной драматургии. В увертюре, музыкальных антрактах и финале спектакля звучат фрагменты из третьей симфонии композитора. Часто режиссер и музыкант, намечая план музыкального оформления, не придерживаются точно одного метода: в одной сцене музыка может быть введена как иллюстративно-изобразительный элемент, в другой — она раскрывает идейный смысл сцены или помогает раскрыть характер героя, его настроение. В этом же спектакле увертюра, музыкальный финал и музыка на перестановки выдержаны в одном стиле. При определении места включения музыки, естественно, возникает вопрос и о ее жанре, ритме, темпе, характере оркестровки. Вероятнее всего, что музыкант уже «видит» какие-то определенные музыкальные произведения, подходящие для данного сценического куска. Поэтому все мысли, возникающие по ходу работы, музыкант заносит в свой предварительный план музыкального решения спектакля. Наметив ввод музыки в те или иные места пьесы, музыкант встречается с режиссером. Обсуждая план, режиссер может отвергнуть все или многое из того, что предложено музыкантом. Однако творческий авторитет, специальная подготовленность музыканта должны помочь режиссеру найти единственно правильное решение, соответствующее общему замыслу постановки спектакля. Наилучший вариант — музыкант и постановщик работают над текстом пьесы совместно, продумывая каждую сцену, каждый эпизод. Принятое решение музыкального оформления с помощью подбора музыки фиксируется в постановочном плане спектакля.

Конечно, многое из того, что намечено в плане, впоследствии, при репетиции на сцене, получит новое освещение, станет ясным, насколько действенно, оправданно выбрано место для включения музыки, как музыка согласуется с мизансценой, ритмом действия, освещением, декорацией, характером действующих лиц. Многие будут зависеть от того, какая именно музыка будет выбрана для той или иной сцены, как будет организовано музыкальное сопровождение спектакля. После того как план музыкального оформления разработан, возникает не менее важная и не менее трудная задача подбора конкретного музыкального материала.

При подборе может быть использована музыка различных жанров: от симфонических произведений до уличных песенок современных гитарных бардов. В спектакль могут быть введены и оперные отрывки, и хоровые ансамбли, и камерная музыка всех видов, и церковное песнопение, и джазовые пьесы и т. д. Словом, нет таких музыкальных форм и жанров, которые бы не звучали в драматическом спектакле. Приступая к подбору, музыкант должен знать не только характер необходимого музыкального произведения, но и ясно представлять себе, в каком именно исполнении оно должно прозвучать на сцене — в исполнении симфонического, эстрадного, камерного или, например, оркестра народных инструментов. При подборе вокальных произведений, будь то песня, романс, частушка, важно правильно выбрать не только жанр и исполнителя, но и определить, подходит ли музыкальный аккомпанемент для данного сценического действия. Нередко музыкальное оформление, блестяще задуманное и тщательно разработанное в постановочном плане, в спектакле не производит должного впечатления. Подобранные музыкальные произведения могут быть и неплохими сами по себе, но характер оркестра, ритм и темп их исполнения не соответствуют жанру пьесы, стилю всей постановки, образам действующих лиц, с которыми подобранная музыка непосредственно связана. В этом случае можно сказать, что музыка «не ложится» в данное действие или, хуже того, вступает с ним в противоречие. Таким образом, при прослушивании и отборе музыки к конкретному спектаклю недостаточно только хорошо изучить драматургический материал и разработать подробный постановочный план оформления. Выбор и оценка музыки может проводиться только в зависимости от конкретных ассоциаций, возникающих при постоянном творческом контакте с исполнителями, режиссером, художником, в «процессе репетиционной работы над спектаклем. Возможно, что в период репетиций в выгородке и особенно на сцене подобранную ранее музыку придется не раз заменять другой, подобной по форме и жанру, но в другом исполнении, или вообще пересмотреть ранее принятое решение по

использованию музыки в данном эпизоде. При отборе музыки, так же как и при определении места ее включения, необходим строгий вкус и художественный такт. Малейшая неточность в характере выбранной музыки, малейшая утрата чувства меры, и поэзия на сцене обернется претензией на поэтичность, лирика — сентиментальностью, живое чувство — приторной слащавостью. Существенно и то, с каких позиций ведется подбор. Нередко музыкант мыслит отвлеченно, лишь со своей, профессиональной точки зрения, руководствуясь своим вкусом, а не вкусами и привычками того человека, который будет жить в спектакле. Нельзя забывать, что музыка, введенная в сценическое действие, воспринимается зрителем через отношение к ней действующих лиц. Умение слушать музыку, определять ее соответствие характеру, форме и художественному замыслу данной сцены, умение отбирать музыкальные произведения по продолжительности и последовательности их включения в спектакль — искусство, вытекающее из таланта и мастерства звукорежиссера, работающего над музыкальным оформлением спектакля. Подбор музыки и включение ее в спектакль — процесс творческий и зависит от многих, порой совершенно различных причин, как объективных, так и субъективных. Затруднительно дать определенные рекомендации и сформулировать точные правила подбора без конкретного драматургического материала. Тем не менее уместно указать на общие положения, определяющие подбор музыки в том или ином случае. Существенное значение при выборе музыки имеют жанровые признаки пьесы. Комедия, драма, трагедия, детская сказка, водевиль, мюзикл требуют разной по форме и жанру музыки. Так, неуместно оформлять бытовую драму несоизмеримыми с ней по своему художественному масштабу и жизненному содержанию симфониями Бетховена, Скрябина или Шостаковича. Такая музыка придаст спектаклю выпренность, ложную значительность. «Самостоятельность» такой музыки может «разорвать» образ музыкальный и образ сценический. Подобная музыка требует мысли высокого накала. Характерным тому примером может послужить спектакль «Человек и глобус», поставленный в Ярославском театре имени Ф. Г. Волкова, с музыкой, подобранной из произведений Скрябина (в постановке были использованы фрагменты из «Поэмы экстаза» и «Прометей»). Когда, затаив дыхание, зрители следили за титанической борьбой людей, отважившихся подчинить своей воле разрушительную силу атома, в зал властно врывается музыка гигантского эмоционального напряжения. В ней слышались возгласы ярости, страсти, упоения битвой с силами зла, торжество победы. Страстность и приподнятость музыкального языка, сочетание бурной экспрессии с высоким полетом мысли делают музыку будто специально

созданной для этого спектакля. В финале ликующими аккордами апофеоза «Поэма экстаза» венчала заключительные слова одного из героев пьесы, Бармина: «Я любил жизнь, любил людей. В этом был весь мой труд, весь смысл моего дела». Благодаря музыке финал воспринимался как вдохновенный гимн человеческой воле и мощи человеческого разума. Однако это не значит, что отдельные произведения крупных композиторов нельзя использовать в спектаклях других жанров, в том числе и в комедии. Пьеса «Добряки» — «комическая история», как определил ее драматург Л. Зорин, — написана на материале фельетона, опубликованного в свое время в «Комсомольской правде», и поставлена на сцене ЦТСА. Спектакль построен на танцевальных мелодиях (гавот, вальс, галоп), взятых из балетных сюит Д. Шостаковича. Музыка композитора точно подчеркивает сюжетную направленность этого спектакля. В музыке, подбираемой к комедии и, тем более, к водевилю, должна ясно «прочитываться» шутливость этих жанров. Но в водевиле Понадобится более легкая, изящная, непринужденная, веселая музыка. Она не должна противоречить ни оформлению спектакля, ни костюмам, ни — самое главное — поведению героев на сцене. Таким образом, жанр пьесы в той или иной мере предопределяет характер музыкального оформления, и подбираемая музыка должна помочь выявить общие черты жанра спектакля. Оказывает влияние на выбор музыкальных произведений и стиль автора, его писательская манера. Достаточно сопоставить таких советских драматургов, как Вс. Вишневский, Н. Погодин, В. Розов, или зарубежных — Б. Брехт, Эдуарде Де Филиппе, Ж. Ануй, чтобы стало очевидно, насколько они непохожи, и, следовательно, каждый требует своего музыкального языка. Спектакль «Антигона» на сцене Театра имени Ш. Руставели решен почти концертно: действующие лица в вечерних платьях, героиня поочередно ведет диалоги с остальными участниками. После каждой сцены, когда Антигона остается одна и сидит, поджав колени к подбородку, о чем-то думая, — звучит музыка Шуберта. В ней и характер Антигоны и ее жизнь — непрожитая, неосуществленная. Внутренняя динамика всего спектакля, за которой зритель следит не переводя дыхания, была бы невозможна без музыки. Мысль трагедии живет бок о бок с музыкой Шуберта; ни прибавить, ни убавить музыку просто невозможно, настолько они едины. Каждая пьеса имеет свою историческую конкретность, которая должна быть выражена в подобранной музыке. Это поможет более достоверно передать идею автора и сохранить на сцене колорит эпохи. Несомненно, что для пьесы из времен Ивана Грозного понадобится совсем иная музыка, чем для пьес о гражданской войне, а современная музыка с ее характерными мелодиями и ритмами будет чужда в спектаклях о первых

годах коллективизации. Поэтому закономерно, что в погодинской «Поэме о топоре», рассказывающей о начале индустриализации в нашей стране, режиссер Драматического театра Златоуста обратился к музыке Г. Свиридова из кинофильма «Время, вперед!», передающей ритмику тех лет. Конечно, иногда бывает и так, что режиссер сознательно обращается к музыке, не соответствующей исторической, отраженной в пьесе. Но не только эпоха должна быть отражена в подобранной музыке. Важный фактор — социальная принадлежность героев пьесы, общество, которое показано в данном произведении. Герои пьесы «На дне» Горького и «Вишневого сада» Чехова близки по эпохе. Однако они принадлежат к разным общественным слоям. Не приходится доказывать, что, если обратиться к прошлому, музыкальные вкусы и представления рабочей окраины, городского мещанства, аристократии или деревенских жителей были, конечно, весьма различны. При выборе музыки к пьесам на современные темы следует учитывать, что музыкальные вкусы у интеллигента-горожанина, рабочего, колхозника также различны, хотя благодаря громадному росту культуры, развитию радио и телевидения их эстетические уровни быстро сближаются. Существенный отпечаток накладывает на музыку и национальный колорит пьесы. Прием подбора музыки на основе национальных особенностей драматургии распространен особенно широко. Поэтому не удивительно, что, например, в таких спектаклях, как «Час пик» польского драматурга Е. Ставинского или «Варшавская мелодия» Л. Зорина, поставленных во многих театрах, звучит музыка из произведений Ф. Шопена. Как правило, музыка крупнейших композиторов всегда связана с национальным характером народа той страны, где жил и творил сам композитор. Особенно выразительны эти особенности в музыке русских композиторов — Чайковского, Рахманинова, Глинки, Танеева, Бородина и других. Произведения многих зарубежных композиторов отмечены национальными особенностями. В симфониях Гайдна много мелодий, связанных с народной музыкой Венгрии и Австрии, а произведения Грига рисуют незабываемые музыкальные картины суровой северной природы. Поэтому широко известные пьесы норвежского драматурга Г. Ибсена обычно сопровождаются музыкой Грига. Если ставится спектакль, рассказывающий о жизни известного композитора или музыканта, подбор музыки, как правило, ведется на основе музыкальных произведений, непосредственно связанных с творчеством героя. В спектакле «Незримый друг» (Московский театр имени А. С. Пушкина), рассказывающем о дружбе П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, использованы фрагменты Первого фортепианного концерта, оперы «Евгений Онегин» и Четвертой симфонии композитора (как известно, эта симфония была посвящена фон Мекк).

Грозная тема «судьбы» из Четвертой симфонии сразу же вводит в атмосферу трагического разлада композитора с окружающей жизнью, о чем Чайковский часто писал в письмах к фон Мекк. Определяющим моментом при подборе музыки могут служить образы отдельных действующих лиц или общая характеристика групп персонажей. В спектакле «Не от мира сего» (Театр имени Вл. Маяковского) есть зубной врач, старик, «привязанный» к своему зубоучебному кабинету, но в душе страстный путешественник. Чтобы подчеркнуть эту его черту, режиссер выбрал песенку Ф. Шуберта «В путь!» («Бежит на мельницу вода»), которую артист напевал в подходящих местах пьесы сквозь зубы. Исполняемая старческим голосом с большой искренностью, она действительно делала выразительнее этот образ. Несколько сложнее обстоит дело при подборе условной музыки, которая должна быть связана с образами и характерами действующих лиц. В этом случае можно руководствоваться некоторыми общими положениями. Так, положительные образы выражаются в музыке красотой мелодии, богатством гармонии, разнообразием ритмов, прозрачностью инструментовки. При характеристике образов отрицательных используются жесткие ритмы, мелодическая примитивность, визгливость и резкость тембров, что в сочетании со сценическими образами, атмосферой сцены воспринимается зрителем как внутренняя убогость, жестокость, бездушие и т. д. Подбор музыки к спектаклю часто связан с необходимостью подчеркнуть и выразить в действии романтику, героизм, чувство радости, юмор, печаль и т. д. В этом случае невозможно обойтись без богатого наследия классической и современной музыки. Классическая музыка может вводиться в спектакли, не только исторически совпадающие по интонации и по своему строю с выбранным произведением, но и в постановки на современные темы. ...Звучат аккорды Первого фортепианного концерта Рахманинова, луч прожектора высвечивает комсомольский значок над сценой, и торжественно ввысь поднимается красный стяг. Так начинался спектакль «Молодая гвардия» в Театре имени Вл. Маяковского. Вряд ли кто-нибудь, читая роман Фадеева, мыслил это произведение так, как «прочитал» его постановщик спектакля Н. Охлопков. Патетика музыки Рахманинова оказалась сродни духу героической эпопеи краснодонцев. При постановке горьковской «Матери» на сцене этого же театра режиссер снова обратился к музыке Рахманинова, используя отрывки из его симфоний. Характерно, что музыка композитора по своему духу была органично связана с революционными песнями «Марсельеза», «Варшавянка», звучащими в этом спектакле. Как в классической музыке, так и в творчестве композиторов современности можно найти богатый материал для музыкального

оформления различных по жанру и тематике спектаклей. Особенно часто режиссеры и музыканты обращаются к музыке Д. Шостаковича. И действительно, в произведениях этого замечательного композитора можно найти и лирические порывы, и поэтические мечтания, и юмор, и печаль. Достаточно упомянуть такие его крупнейшие программные произведения, как Пятая, Шестая, Седьмая, Девятая симфонии, фрагменты которых неоднократно использовались при оформлении спектаклей «Жизнь Галилея», «Павшие и живые», «Алые всадники», «Глоток свободы», «Два вечера в мае» и многих других постановок. При подборе всегда желательно, чтобы условная музыка принадлежала одному автору. Это тем более желательно, когда используется классическая музыка. Лучше всего пользоваться не слишком известными сочинениями и с особой осторожностью следует подходить к программным музыкальным произведениям, которые уже связаны в сознании зрителя с конкретной тематикой или литературными образами. Кроме того, при подборе такой музыки, как уже упоминалось, следует опасаться ее самостоятельности, в результате чего возможен отрыв музыкального образа от сценического. Если музыки одного композитора недостаточно, тогда берут произведения других композиторов, но обязательно близких по языку — чтобы избежать стилистической пестроты. Так, например, в спектакле «Игрок» Достоевского, поставленного в одном из ленинградских театров, Драматическая прелюдия Скрябина, следующая непосредственно за вальсом Штрауса, должна, по мысли режиссера, передать страх и восторг Алексея Ивановича, выигравшего в рулетку целое состояние. Подобное сочетание музыкальных произведений производит странное впечатление на зрителя. Иногда за основу подбора музыки берут кульминационный момент пьесы, а затем к этому выбранному для кульминации музыкальному отрывку подбираются по форме и содержанию остальные музыкальные номера. Особую сложность представляет подбор и компиляция музыки к спектаклю, лишенному четко выраженного внутреннего ритма. В этом случае перед музыкантом возникает задача совместно с режиссером отыскать ритм этого спектакля и закрепить его при помощи музыки. В этом случае музыкальное оформление строится на лейтмотивах отдельных персонажей, отдельного акта или всего спектакля. Надо сразу оговориться, что прием введения лейтмотивов при подборе значительно сложнее осуществить, чем при создании специальной музыки к данному спектаклю. Обычно для этого используют какие-либо вокальные произведения — песню, романс, балладу и т. д. В спектакле БДТ имени М. Горького «Сколько лет, сколько зим» на протяжении всего действия лейтмотивом звучит песня «На тебе сошелся клином белый свет», каждый

раз подчеркивая главную мысль спектакля: любовь — ценность непреходящая. При подборе танцевальной музыки звукорежиссер должен четко представлять себе особенности этого жанра, в частности следует помнить, что динамическая и эмоциональная стороны музыкального движения неразрывно связаны. Поэтому подбор танцевальной музыки ведется по предварительной договоренности с постановщиком танца. Как правило, эмоциональная сторона является определяющей при введении танца в драматический спектакль. Вальс, например, не только передает ритмически плавные движения пар, но в то же время обязательно служит эмоциональной характеристикой сцены: светлая радость, бурная веселость, легкая грусть. Любовная эмоция в музыке также может быть выражена через определенный темпо-ритмический рисунок. Таким образом, выбор конкретной танцевальной музыки зависит от тех чувств и настроений героев, которые необходимо выразить в данной сцене. В современных спектаклях достаточно часто используют западную танцевальную музыку. Современные танцевальные ритмы — твист, шейк, боссанова и другие — очень динамичны, но вряд ли с их помощью можно выразить глубокие чувства, искреннее настроение. Важно, конечно, кто и как исполняет эту танцевальную музыку на сцене. Если эти танцы оттеняют характер действующих лиц, создают необходимую сценическую атмосферу, то они имеют право на существование. Нетерпима лишь слепая, бездумная погоня за модой. Это справедливо и при включении в спектакль эстрадных и джазовых шлягеров, нередко вводимых лишь только для того, чтобы «осовременить» действие. Если джазовая музыка естественна в спектаклях о западном мире, в мюзикле, то, введенная в пьесу на колхозную тему, она прозвучит, наверно, диссонансом всей атмосфере спектакля, если, конечно, режиссер не решит использовать такую музыку в качестве сатирической характеристики отдельных персонажей. Выше были рассмотрены лишь самые основные факторы, определяющие в той или иной степени подбор музыки при оформлении спектакля. Но, естественно, нельзя эти факторы рассматривать изолированно один от другого и вне конкретного драматургического материала.

Каждый музыкальный номер желательно готовить в нескольких вариантах. Так, если в сценический кусок нужно ввести вальс или марш, то надо подготовить пять, восемь, а то и больше вальсов или маршей, из которых режиссер сможет выбрать наиболее подходящий. Остальные варианты могут тоже понадобиться при возможных изменениях на репетициях. Целесообразно все отобранные музыкальные номера перезаписать на носитель, делая временные закладки в тех местах, где

начинается выбранный фрагмент. После того как предварительный отбор нужных музыкальных произведений закончен, режиссер приступает к прослушиванию. Если используется нотный материал, то концертмейстер проигрывает его на фортепиано. Музыкальные произведения, предназначенные для исполнения на гитаре, балалайке, баяне, аккордеоне, желательно прослушивать именно на этих инструментах. В процессе прослушивания происходит дальнейшее обсуждение каждого музыкального номера и уточнение его функции в сценическом действии. В результате отбираются наиболее оптимальные варианты. Обычно музыкальный отрывок, используемый для небольших сценических эпизодов, бывает протяженностью в одну-две минуты. Поэтому музыкальное произведение, из которого предполагается взять фрагмент, должно давать возможность расчленить его на составные части, не лишая их первоначального характера. В этом смысле представляют определенный интерес записи симфонического оркестра Главного управления по производству кинофильмов, предназначенные для музыкального оформления киносюжетов. Эти фонограммы содержат музыкальные фрагменты длительностью от одной до двух минут. К фонограммам прилагается картотека с указанием сюжетной характеристики фрагмента, его тональности и хронометража. При необходимости срочно подобрать музыку для того или иного спектакля эти фонограммы весьма удобны. Минимальные их переделки не представляют особых трудностей. Иногда отобранную музыку записывают в иной оркестровке, больше соответствующей характеру сценического действия. Это касается и вокальных произведений — отобранную песню, романс записывают в исполнении другого певца, а чаще — в исполнении актера, занятого в спектакле. Дальнейшая работа с подобранной музыкой и ее включение в сценическое действие происходит на репетициях. Каждый музыкальный номер по времени звучания должен соответствовать протяженности сценического действия, с которым он связан. Для этого часто бывает необходимо его сократить или, наоборот, удлинить. Сократить музыкальный отрывок можно, исключив из него отдельные музыкальные предложения, фразы и такты (особенно повторные), а также определив наиболее целесообразные места начала и окончания звучания фрагмента. Удлинить музыкальный отрывок можно введением повторных музыкальных оборотов, присоединением других фрагментов того же, а иногда и другого, тонально близкого произведения, можно дополнительно использовать вступления, коды и т. п. Очень часто, чтобы довести тот или иной фрагмент до нужного времени звучания, пользуются комбинированными приемами компиляции. Так, например, при необходимости сократить музыкальный

отрывок на 40 секунд иногда целесообразно исключить из него целое предложение на 50 секунд и удлинить другое предложение на 10 секунд. Следует предупредить, что «извлекать» из партитуры симфонии соответствующие такты — долгий и кропотливый труд. При этом всегда имеется опасность исказить музыку купюрами. Здесь нужен особый слух, большой музыкальный такт. Вместе с тем следует учесть, что в спектакле нельзя, как в кинофильме, рассчитать музыкальный отрывок точно по секундам, почти всегда необходимо предусмотреть некоторый запас звучания. Скомпилированные фрагменты должны иметь логическое музыкальное начало и окончание на тонике либо на гармоническом построении, если только по ходу действия не предполагается резко «убрать» музыку. Для увертюры или музыки на перестановку можно брать произведение целиком, а следующий за ним музыкальный фрагмент, связанный уже с начавшимся действием, «подогнать» по времени. Следует напомнить, что обязательное условие плодотворной работы звукорежиссера над музыкой к спектаклю — это регулярное прослушивание как классического музыкального наследия, так и всех новых произведений больших и малых форм. В процессе этой работы следует постоянно вести список прослушанных произведений, критически осмысляя каждое из них и делая специальные отметки о характерных особенностях и возможных случаях использования этих произведений при музыкальном оформлении спектаклей. Записи о прослушанных музыкальных произведениях удобно вести по рубрикам, например: драматические сцены, лирика, природа, героическая эпопея, юмор, вальсы, цыганские романсы и т. д. Подобная рубрикация может варьироваться до бесконечности, причем одно и то же музыкальное произведение или отрывок могут быть включены в разные рубрики. Такая систематическая работа позволяет накапливать необходимые музыкальные впечатления, а списки могут служить хорошим подспорьем в работе, однако они ни в коем случае не должны заменять творческих поисков нового музыкального материала в каждом конкретном случае, иначе это влечет за собой штампы, однотипность оформления самых разных спектаклей. В заключение следует отметить, что при рассмотрении вопросов музыкального решения спектакля для иллюстрации той или иной мысли приводились наиболее очевидные примеры. О многих тонкостях, которые часто оказываются решающими, говорить почти невозможно, так как они «видимы» только в живой ткани конкретного действия со всеми его многообразнейшими внутренними связями и нюансами. Их описание не заменит живую ткань, да и повлечет столько подробностей, что они затруднили бы понимание общих вопросов. Скажем только, что практически

применение музыки всегда требует учета очень многих хорошо обдуманных соображений.

Литература:

1. Брук, П. Пустое пространство / П.Брук. – М.: Искусство, 1976. – 232 с.
2. Галендеев, В.Н. Школа и метод Льва Додина / В.Н. Галендеев // Петербургский театральный журнал. 2004. – № 1. – 185 с.
3. Гаспер, Дж. Форма и идея в современном театре / Дж.Гаспер. – М.: Иностранная литература, 1959. – 249 с.
4. Завадский, Ю.А. Рождение спектакля / Ю.А. Завадский. – М.: ВТО, 1975. – 305 с.
5. Поламишев, А. Мастерство режиссера: от анализа к воплощению / А.Поламишев. – М.: Искусство, 1992. – 192 с.
6. Стрелер, Дж. Театр для людей / Дж.Стрелер. – М.: Искусство, 1984.– 98 с.
7. Таиров, А.Я. О театре / А.Я. Таиров. – М.: Искусство, 1970. – 408 с.
8. Товстоногов, Г.А. Беседы с коллегами / Г.А. Товстоногов. – М.: Искусство, 1988. – 351 с.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика семинарских, практических и индивидуальных занятий

Семинарские занятия:

1. Выразительные средства музыкального языка (2 часа).
2. Инструменты симфонического оркестра (2 часа).
3. Музыкальные и звуковые реалии литературного произведения (2 часа).
4. Анализ и интерпретация авторских музыкальных ремарок в пьесе (2 часа).

Семинар №1

Тема: Выразительные средства музыкального языка (2 часа).

Вопросы:

1. Выразительные средства музыкальной речи и информативные предпосылки их коммуникативных функций: мелодия, лад, метр, ритм, темп, тембр, динамика, артикуляция, агогика, штрих.
2. Музыка как «искусство интонируемого смысла» (Б.Асафьев).
3. Семантика музыкальных жанров.
4. Песня, танец, марш как архетипы культуры, порождающие жанровое многообразие музыкального искусства.

Основная литература:

1. Авербах, Е. М. Рождение звукового образа / Е.М. Авербах // М. : Искусство, 1985. – С. 23 – 76.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. – Ленинград : Музыка, 1971. – С. 47 – 84.
3. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление / М. Ш. Бонфельд // – СПб.: Композитор, 2006. С. 148 –161.

Дополнительная литература:

1. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2. М., 2008.
2. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю.И. Козюренко // – М. : Искусство, 1975. – 184 с.

Семинар № 2

Тема: Инструменты симфонического оркестра.

Вопросы:

1. Семантика музыкальных инструментов и круг их выразительных возможностей (система амплуа).
2. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов струнной группы.
3. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов деревянной духовой группы.
4. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов медной духовой группы.
5. Выразительные возможности ударных инструментов.

Основная литература:

1. Барсова И.А. Книга об оркестре. - М.: Музыка, 1978.
3. Браудо И. Артикуляция. (О произношении мелодии). - Ленинград : Музгиз, 1973.
4. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. - М.: Музыка, 1961. — 287

Дополнительная литература:

1. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю.И. Козюренко // – М. : Искусство, 1975. – 184 с.
2. Фортунатов Ю.А. Лекции об истории оркестровых стилей / Ю.А Фортунатов //– М. : Музыка, 2004. – 278 с.

Семинар № 3

Тема: Музыкальные и звуковые реалии литературного произведения (2 часа).

Вопросы:

1. Понятие «звуковой мир автора» и обоснование необходимости его изучения. Особенности звуковой поэтики в различные периоды истории литературы.
2. Взаимодействие музыкальных и звуковых (шумовых) реалий в создании художественной атмосферы литературного произведения.
3. Драматургические функции звуковых реалий литературного произведения.
4. Анализ музыкальных и звуковых реалий литературного произведения (по выбору студента).

Основная литература:

1. Ренанский, А.Л. Музыка русской прозы // Весці Беларускай акадэміі музыкі. – Мінск, 2007. – № 6. – С. 49–57.

2. Ренанский, А.Л. Музыка русской прозы // Весці Беларускай акадэміі музыкі. – Мінск, 2007. – №7. – С. 61–70.

3. Ренанский, А.Л. Очерки поэтики Достоевского / А. Ренанский // М-во культуры Респ. Беларусь. Беларус. Гос. Ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2015. – 315 с.

Дополнительная литература:

1. Набоков, В.В. О хорошем писателе и хорошем читателе. – Русская литература, 1991, № 3. – С. 47.

2. Янушевский В. Музыка в тексте.// Русская словесность №4, 1998, – С. 56.

Семинар № 4

Тема: Анализ и интерпретация авторских музыкальных ремарок в пьесе (2 часа).

Вопросы:

1. Функция и типология авторских ремарок в драматургии XIX-XX вв.

2. Авторские звуковые ремарки в пьесах А. Чехова.

3. Метафорический смысл авторских звуковых ремарок в пьесе М.Булгакова «Кабала святош (Мольер)».

Основная литература:

1. Голубовский, Б.Г. Читайте ремарку! / Б. Г. Голубовский. – М.: Искусство, 1985. – 243 с.

2. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.Чехова /Т. Ивлева. – Тверь, 2001. – 197 с.

Дополнительная литература:

Лимаповская, И.Б. Статус и роль авторских ремарок в дискурсе англоязычной драмы. Самара. Вестник СамГУ. – 2008. – №1 (60). – 372 с.

Практические занятия:

1. Выразительные средства музыкального языка (8 часов).

2. Семантика музыкальных тембров. Инструменты симфонического оркестра (4 часа).

3. Семиотика музыкальных образов (2 часа).

4. Музыкальные и звуковые реалии литературного произведения (8 часов)
5. Драматургические функции музыки в спектакле (16 часов).
6. Музыкальное решение спектакля (4 часа).
7. Музыкальное решение фильма (4 часа).
8. Анализ музыкальной партитуры спектакля (4 часа).
9. Анализ музыкальной партитуры фильма (4 часа)
10. Разработка музыкальной экспликации спектакля (22 часа)

Практические занятия

по теме: «Выразительные средства музыкального языка» (8 часов)

Цели занятий:

понимание музыкального языка;
развитие образного мышления;
осмысленное использование средств музыкальной выразительности
в студенческих работах по режиссуре.

Задания и методика выполнения:

Осмыслить выразительные средства музыкальной речи и информативные предпосылки коммуникативных функций мелодии, лада, метра, ритма, темпа, тембра, динамики, артикуляции, агогики и штрихов.

Типология и семиотика музыкальных темпов.

Дыхание и сердечный пульс как прообразы двух типов метроритмических структур.

Семантика музыкальных жанров: *песня, танец, марш* как архетипы культуры, порождающие жанровое многообразие музыкального искусства.

1. Ритм как основной принцип временной организации музыкального произведения.
2. Проанализировать выразительные средства музыкального метра и ритма в произведениях различных жанров и стилей.
3. Определить терминологические значения музыкальных темпов.
4. Определить типологию и семиотику музыкальных темпов.
5. Проанализировать выразительные средства музыкальных темпов в произведениях различных жанров и стилей.
6. Мелодия как основной выразительный элемент музыкального языка и как художественное средство для передачи чувств и эмоций.
7. Музыкальная интонация как единство звука и смысла.

Проанализировать близость музыкальных и речевых интонаций в инструментальных и вокальных произведениях М. Мусоргского.

8. Характер интонаций, мотивов и тем, их трансформации и контрастные сопоставления, определяющие драматургию музыкального произведения.

9. Проанализировать выразительные средства мелодии и гармонии в произведениях различных жанров и стилей.

10. Определить на слух вид музыкального жанра в произведениях композиторов-классиков.

Практические занятия по теме: «Семантика музыкальных тембров. Инструменты симфонического оркестра» (6 часов)

Цели занятий:

Углублённое изучение художественных амплуа инструментов симфонического оркестра.

Осмысленное использование музыкальных инструментов в студенческих работах по режиссуре.

Развитие образного мышления студентов.

Задания и методика выполнения:

1. Традиционный круг образов и выразительных возможностей струнных инструментов.

2. Определить характерные выразительные средства скрипки в произведениях различных жанров и стилей.

3. Определить характерные выразительные средства альты в произведениях различных жанров и стилей.

4. Определить характерные выразительные средства виолончели в произведениях различных жанров и стилей.

5. Определить характерные выразительные средства контрабаса в произведениях различных жанров и стилей.

6. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов деревянной духовой группы.

7. Определить характерные выразительные средства флейты в произведениях различных жанров и стилей.

8. Определить характерные выразительные средства гобоя в произведениях различных жанров и стилей.

9. Определить характерные выразительные средства кларнета в произведениях различных жанров и стилей.
10. Определить характерные выразительные средства фагота в произведениях различных жанров и стилей.
11. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов медной духовой группы.
12. Определить характерные выразительные средства трубы в произведениях различных жанров и стилей.
13. Определить характерные выразительные средства валторны в произведениях различных жанров и стилей.
14. Определить характерные выразительные средства тромбона в произведениях различных жанров и стилей.
15. Определить характерные выразительные средства тубы в произведениях различных жанров и стилей.
16. Традиционный круг образов и выразительных возможностей ударных инструментов.
17. Проанализировать трактовку музыкальных инструментов в цикле М. Мусоргского «Картинки с выставки» (оркестровка М.Равеля)
18. Проанализировать трактовку музыкальных инструментов в музыкальной сказке С.Прокофьева «Петя и волк».
19. Проанализировать трактовку музыкальных инструментов в произведении Б.Бриттена «Вариации и fuga на темы Пёрселла»

Практическое занятие

по теме: «Семиотика музыкальных образов» (2 часа)

Цели занятия:

Воспитание навыков слушания и понимания музыки.

Совершенствование восприятия музыкальных образов.

Осмысление методов создания музыкальных образов (на материале цикла К. Сен-Санса «Карнавал животных»).

Активизация образного мышления для практической деятельности по музыкальному оформлению студенческих спектаклей.

Задания и методика выполнения:

1. Как слушать и понимать музыку: средства кодирования и способы декодирования музыкальной информации.

2. Различные творческие стратегии создания художественных образов.

3.Музыкальные жанры: ситуативно-коммуникативные предпосылки их становления.

4.Программная музыка как форма музыкально-вербального семиозиса.

5. Название музыкальных произведений и их знаковая функция.

6. Семиотика музыкальных образов и их художественные концепции в сюите К.Сен-Санса «Карнавал животных».

7. Анализ пьес из цикла Сен-Санса «Карнавал животных»: 1. Интродукция и королевский марш льва. 2. Курицы и петух. 3. Антилопы. 4. Черепаха. 5. Слон. 6. Кенгуру. 7. Аквариум. 8. Персонажи с длинными ушами. 9. Кукушка в чаще леса. 10. Вольера. 11. Пианисты. 12. Окаменелости. 13. Лебедь. 14. Финал.

Практические занятия

по теме: Музыкальные и звуковые реалии литературного произведения (8 ч.)

Цели занятий:

Осмысление музыкальных и звуковых реалий литературного произведения как онтологических проявлений художественного мира автора.

Определение драматургических функций звуковых реалий литературного произведения.

Понимание художественного мира автора.

Задания и методика выполнения:

1. Анализ звукового мира произведений Ф. Достоевского.

2. Анализ звукового мира рассказа Л. Толстого «После бала».

3. Анализ звукового мира романа И. Гончарова «Обломов».

4. Анализ звукового мира рассказов А. Чехова «Ионыч», «Припадок», «Случай из практики», «Ведьма», «Свирель».

5. Анализ звукового мира произведения. М. Булгакова «Театральный роман».

6. Анализ музыкальных и звуковых реалий в поэме Я.Купалы «Сон на кургане».

7. Анализ музыкальных и звуковых реалий в поэме Я.Коласа «Сымон-музыка».

Практические занятия

по теме: Драматургические функции музыки в спектакле (16 часов).

Цели занятий: Анализ и осмысление драматургических функций музыки в спектаклях выдающихся мастеров современного драматического театра.

Задания и методика выполнения:

Анализ режиссёрского замысла и музыкального решения спектакля «Ибсен – Стриндберг» (спектакль Г. Васильева по пьесе В. Бирон).

Анализ режиссёрского замысла и музыкального решения спектакля «Старосветские помещики» (спектакль М. Карбаускиса по повести Н. Гоголя).

Анализ режиссёрского замысла и музыкального решения спектакля «Ричард III» (спектакль Ю. Бутусова по пьесе В. Шекспира).

Анализ режиссёрского замысла и музыкального решения спектакля «Клоп» (спектакль Ю. Бутусова по пьесе В. Маяковского).

Анализ режиссёрского замысла и музыкального решения спектакля «Маскарад» (спектакль Р. Туминаса по пьесе М. Лермонтова).

Анализ режиссёрского замысла и музыкального решения спектакля «Ричард III» (спектакль Ю. Бутусова по пьесе В. Шекспира).

Анализ режиссёрского замысла и музыкального решения спектакля «Соня» (спектакль А. Херманиса по пьесе Т. Толстой).

Практические занятия

по теме: Анализ музыкальной партитуры спектакля (4 часа).

Цели занятий: Осмыслить творческое взаимодействие режиссёра и композитора по созданию музыкальной партитуры спектакля в постановках выдающихся мастеров современного драматического театра.

Задания и методика выполнения:

Анализ музыкальной партитуры спектакля «Отелло» (режиссёр Э. Някрошюс, композитор Ф.Латенас).

Анализ музыкальной партитуры спектакля «Соня» (режиссёр А. Херманис, музыкальный оформитель А. Херманис).

Анализ музыкальной партитуры спектакля «Дядя Ваня» (режиссёр Л. Додин, композитор С. Слонимский).

Сравнительный анализ музыкального решения спектаклей по пьесе А. Чехова «Три сестры» режиссёрами Э. Някрошюсом и П. Фоменко.

Сравнительный анализ музыкального решения спектаклей по пьесе А. Чехова «Дядя Ваня» режиссёрами Л. Додиним и Р. Туминасом.

Сравнительный анализ музыкального решения спектаклей по пьесе В. Шекспира «Гамлет» режиссёрами Э. Някрошюсом и Ю. Бутусовым.

Практические занятия

по теме: Анализ музыкальной партитуры фильма (4 часа).

Цели занятий: Осмыслить творческое взаимодействие режиссёра и композитора по созданию музыкальной партитуры фильма в творческой практике выдающихся мастеров современного кинематографа.

Задания и методика выполнения:

1. Анализ музыкальной партитуры фильма «Ночи Кабирии» (режиссёр Ф. Феллини, композитор Н. Рота).
2. Анализ музыкальной партитуры фильма ««Белый» из триптиха «Три цвета» (режиссёр К. Кислевский, композитор М. Прейсман).
3. Анализ музыкальной партитуры фильма «Лолита» (режиссёр Э. Лайн, композитор Э. Морриконе).
4. Анализ музыкальной партитуры фильма «Гамлет» (режиссёр Ф. Дзеффирелли, композитор Э. Морриконе).
5. Анализ музыкальной партитуры фильма «Сталкер» (режиссёр А. Тарковский, композитор Э. Артемьев).

Практические занятия

по теме: Разработка музыкальной экспликации спектакля (22 часа)

Цели занятий:

Определение понятий: «режиссёрская экспликация спектакля» и «музыкальная экспликация спектакля».

Анализ спектаклей выдающихся режиссёров современного драматического театра. Режиссёрский замысел и музыкальное решение спектакля в экспликации спектакля.

Единство музыкального и сценографического решения в режиссёрской экспликации спектакля.

Воплощение исторических, национальных и социальных предлагаемых обстоятельств в музыкальной партитуре спектакля.

Музыкальное воплощение психологической атмосферы пьесы.

Понятия «сюжетной» и «условной» музыки в спектакле.

Задания и методика выполнения:

Анализ режиссёрского решения и музыкальной партитуры спектакля по пьесе В.Славкина «Взрослая дочь молодого человека» (режиссёр А. Васильев).

Анализ режиссёрского решения и музыкальной партитуры спектакля «Владимир III степени» (режиссёр С.Женовач).

Анализ режиссёрского решения и музыкальной партитуры спектакля «Чёрный монах» (режиссёр К. Гинкас).

Анализ режиссёрского решения и музыкальной партитуры спектакля «Моцарт и Сальери» (режиссёр Э. Някрошюс).

Анализ режиссёрского решения и музыкальной партитуры спектакля «Чёрный монах» (режиссёр К. Гинкас).

Анализ режиссёрского решения и музыкальной партитуры спектакля по пьесе А. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (режиссёр Ю. Бутусов).

Анализ режиссёрского решения и музыкальной партитуры спектакля «Кант» (режиссёр М. Карбаускис).

Индивидуальные занятия

Учебный план курса «Художественное оформление спектакля: музыка» предусматривает 6 часов индивидуальных занятий с педагогом. Индивидуальные занятия направлены на развитие музыкальной культуры, образного мышления и творческой инициативы студента.

Тематика индивидуальных занятий:

4 семестр

1.Традиционный круг образов и выразительных возможностей струнных инструментов.

2.Определить характерные выразительные средства скрипки в произведениях различных жанров и стилей.

3. Определить характерные выразительные средства альты в произведениях различных жанров и стилей.

4. Определить характерные выразительные средства виолончели в произведениях различных жанров и стилей.

5. Определить характерные выразительные средства контрабаса в произведениях различных жанров и стилей.

6. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов деревянной духовой группы.

7. Определить характерные выразительные средства флейты в произведениях различных жанров и стилей.

8. Определить характерные выразительные средства гобоя в произведениях различных жанров и стилей.

9. Определить характерные выразительные средства кларнета в произведениях различных жанров и стилей.

10. Определить характерные выразительные средства фагота в произведениях различных жанров и стилей.

11. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов медной духовой группы.

12. Определить характерные выразительные средства трубы в произведениях различных жанров и стилей.

13. Определить характерные выразительные средства валторны в произведениях различных жанров и стилей.

14. Определить характерные выразительные средства тромбона и тубы в произведениях различных жанров и стилей.

15. Традиционный круг образов и выразительных возможностей ударных инструментов.

5 семестр

Тема занятия:

Драматургические функции музыки в спектакле.

Цели занятия:

Осмыслить творческое взаимодействие режиссёра и композитора по созданию

музыкальной партитуры спектакля.

Пронализировать музыкальную партитуру спектакля (по выбору студента)

выявить драматургических функций музыки.

6 семестр

Тема занятия:

Анализ музыкальной партитуры фильма (по выбору студента).

Цели занятия:

Осмыслить творческое взаимодействие режиссёра и композитора по созданию музыкальной партитуры фильма.

Пронализировать музыкальную партитуру фильма (по выбору студента)

Выявить драматургические функции музыки.

Методология анализа музыкальной партитуры фильма.

В современном музыковедении сложились принципы анализа музыкального произведения, как в отдельных элементах, так и в его целостной системности. Рассматривая фильм как систему визуальных и звуковых элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе коммуникативной функциональности отметим, что музыка как один из компонентов этого синтетического текста обладает специфическими особенностями – дискретностью, контекстностью и многофункциональностью. При анализе подобного текста следует учитывать три его основные особенности:

- аудиовизуальная форма воспроизведения;
- взаимодействие (синтез) элементов (без деления на звуковые, вербальные и визуальные составляющие);
- определяющая роль контекста, поскольку каждый из уровней текста, обладая своим языком и семантикой, пересекаясь и взаимодействуя с другими, может приводить к появлению новых содержательных смыслов.

Анализ музыки в кино на композиционном уровне потребует рассмотреть следующие вопросы:

1. В чем выражается соподчиненность «сюжетной и визуальной» формы кинотекста с той или иной музыкальной формой?

2. Пригодны ли методы анализа, принятые в традиционном музыковедении, к анализу музыкального формообразования в фильме или специфика кино и других медиажанров требует поиска новых подходов?

История традиционных музыкальных форм показывает, что их взаимодействие с программностью в самом широком смысле этого слова

(текст в вокальной музыке; связь с литературными сюжетами в программной инструментальной музыке; программность, обусловленная живописными образами и т. д.), приводит к ломке стереотипов. Музыкальная композиция «эмансипируется» под влиянием других видов искусств (литература, живопись, скульптура). В киноискусстве, с его первичностью визуальных и вербальных компонентов, этот процесс музыкального формообразования усугубляется и, более того, находится в прямой зависимости от монтажа. Можно предположить, что под композицией в искусстве подразумевается продуманное соединение различных элементов произведения с определёнными целями. В фильме композиция формируется по законам логики синтетического текста. Это взаимодействие горизонтальных (временных) и вертикальных (пространственных) соотношений через совмещение кадров, сцен, эпизодов со звуковым рядом и расположение значимых акцентов в определенных моментах текста, что в целом порождает *синтетическую* звукозрительную композицию.

Музыка и кино – искусства процессуальные и в истории кинематографа можно найти примеры выявления принципов, аналогичных типизированным музыкальным формам-структурам, на уровне целостной композиции фильма. В этих случаях общие принципы формообразования, определяемые монтажным ритмом, создают единую *синтетическую форму*. Это обстоятельство констатируется как в высказываниях кинорежиссеров и теоретиков кино, так и музыкантов. Так, например, Геннадий Рождественский, отвечая на вопрос о том, может ли кино воспользоваться наработанными музыкой открытиями, в частности в области формы, замечает: «Музыкальная форма перенесенная в кино? Ну конечно, такое может быть. Хотя, строго говоря, это важно, скорее, для режиссера в качестве организующего момента. Вот автор задумал построить картину в форме рондо. И он это сделал, подчинив материал определенной формальной задаче. Но зритель в большинстве случаев оказался не в состоянии эту задачу раскусить. Если кинематографист талантлив, то строительство фильма по канону рондо или двойной фуги имеет значение для строжайшего самоконтроля и может дать хороший результат. <...> Форма очень сложная штука. Я думаю, что кинематографисты, которые задумываются о ней, уже что-то приобретают. Но вообще, важен сам художественный замысел, и тайна его принадлежит только его создателю». В этих словах замечательного музыканта акцент ставится на соотношении рационального и интуитивного начал в творческом процессе и направленности формы на творческое восприятие. Киновед С. Филиппов в статье «Фильм как сновидение», анализируя фрагмент из фильма Андрея Тарковского «Зеркало» (первый сон,

горящий сеновал), отмечал музыкальность изображения, что проявляется в принципах формообразования, близких музыке: повторение, варьированное повторение. В сновидении он находит параллели с классической музыкальной структурой – двухчастной формой. Исследователь отмечает далее, что повторение в кинематографе является водоразделом между двумя подходами к киноискусству: литературным и музыкальным. При повторении, даже варьированном, зритель перестает получать сюжетную информацию, и литературное развитие фильма останавливается, но воздействие фильма на зрителя не только не прекращается, а переходит на новый уровень; он всматривается в видеоряд – то есть повторение «реабилитирует» достоинства изображения. Помимо проблемы восприятия изображения, повторение и само по себе создает художественный эффект. «Во многих видах искусства повтор является одним из основных формообразующих принципов. Это отчетливо проявляется в архитектуре, поэзии, но сильнее всего повторение связано с музыкой. Таким образом, повторение – связующее звено трех искусств. Повтор как бы открывает зрителю глаза». Посмотрим этот эпизод.

(Просмотр эпизода из фильма А. Тарковского «Зеркало»)

Компоновка музыкальной формы фильма, как правило, определяется особенностями сюжетосложения и производным от него видеорядом, реализованным через монтажный ритм. Роль монтажа первостепенна в плане структурирования целостной композиции фильма, когда на разных уровнях текста действуют общие закономерности, иногда не совпадающие, иногда оказывающиеся полностью производными от принципов музыкального формообразования. В связи с этим режиссёр А. Сокуров пишет: «... я не считаю монтаж специфически кинематографическим явлением. Монтаж пришел в кино из литературы и из музыки, из классической программной музыки; это то же самое заимствовани. Эту же мысль развивает и Дмитрий Долинин, по мнению которого, монтаж принадлежит не только кино – просто то, что существовало как прием и прежде, в иных искусствах, до появления кино и открытия специфического киномонтажа так не называли. Сюжет – монтажная схема произведения, он управляет скоростью течения времени. Сходный принцип можно увидеть в строении и музыкального произведения, и театральной постановки, и даже многоплановой и многофигурной станковой картины, когда живописец определенными приемами композиции задает глазу зрителей скорость и последовательность визуального восприятия. Такова же функция монтажа и внутри кинофильма – соединение, нахождение последовательности крупных кусков вслед за скоростью течения времени в сложении сюжета.

В связи вышеизложенным возникает важный вопрос: является ли форма выражением внутреннего содержания, выросла она или нет из внутренней необходимости действия в кадре? Известный кинокомпозитор Вячеслав Овчинников, размышляя в одном из интервью о прикладной музыке, сказал: «Значительно важнее не написать хорошую музыку, а правильно ею воспользоваться». Этот тезис в полной мере относится и к проблеме конструирования целостной композиции и проекции на нее каких-либо сложившихся музыкальных форм.

Анализ композиционных закономерностей требует определения иерархических уровней фильма, влияющих на процесс формообразования. Речь идет о *трех уровнях* композиции: – «местный», *локальный композиционный уровень* – музыкальная форма отдельного фрагмента фильма, где музыка звучит без перерыва, как относительно самостоятельная часть цельной дискретной композиции. Назовем это *формообразованием на местном уровне*, в котором музыка рассматривается во взаимодействии с другими рядами текста. – *Композиционный уровень отдельного компонента фильма* (в данном случае музыки), то есть обобщенная форма всей музыкальной композиции, которая звучала на протяжении всего фильма от первого до последнего кадра.

- *Общий (высший) композиционный уровень* – форма всего фильма в совокупности всех его компонентов, где прерывность музыки может компенсироваться другими уровнями текста и общая композиция создается через взаимодействие видеоряда, вербально-сюжетного ряда и музыки. Такие формы будем называть *дискретными сюжетно-визуальными формами*, которые могут выявлять принципы типовых музыкальных форм.

Действительно, особенность функционирования музыки в фильме, а именно ее прерывность, зависимость от видеоряда, привела к достаточно редкому использованию типизированных музыкальных форм в музыкальном компоненте текста. Однако общность музыки и кино как искусств процессуальных способствует тому, что в истории кинематографа можно найти примеры выявления на уровне *целостной композиции фильма* принципов формообразования типизированных музыкальных форм-структур.

Слияние и соподчинение элементов фильма основано на их связности и равнозначности. Примером такого уровня соотношений могут служить художественный фильм «Звезда» (режиссёр Н. Лебедев, композитор А. Рыбников), в котором принцип сонатности в равной степени реализуется в композиции сюжетно-визуального и звукового рядов текста.

(Анализ музыкальной партитуры фильма «Звезда»)

Короткометражный художественный фильм «Пес Барбос и необычный кросс» (режиссёр Л. Гайдай, композитор Н. Богословский), структурно выстроен в форме рондо-сонаты (просмотр фильма «Пес Барбос и необычный кросс» и анализ его музыкальной партитуры).

Согласование компонентов фильма, при котором типовая музыкальная форма и смысловой импульс к её использованию исходят преимущественно из сюжетно-визуального ряда, музыкальная композиция становится производной от него. Так, принцип рондальности изначально заложен в сюжетной линии и визуальном ряде художественных фильмов «Иваново детство» (режиссёр А. Тарковский, композитор В. Овчинников), «Мусульманин» (режиссёр В. Хотиненко, композитор А. Пантыкин), «Жмурки» (режиссёр А. Балабанов, композитор В. Бутусов), «Любовь и голуби» (режиссёр В. Меньшов, композитор В. Левашов). Трехчастная музыкальная форма лежит в основе фильма «Солярис» (режиссёр А. Тарковский, композитор Э. Артемьев).

(Просмотр указанных фильмов и анализ их музыкальных партитур)

Рассмотрим, как согласуются компоненты фильма, когда типовая музыкальная форма и смысловой импульс к ее использованию заложены непосредственно в музыкально-звуковой композиции, которая в итоге определяет монтажный ритм и композицию фильма. Отметим, что это крайне редкий случай соподчинения элементов фильма, поскольку в нем нарушен традиционный для кинематографа принцип иерархичности. Доминирование звуковой композиции над визуальной может исходить из замысла режиссера, когда он подчиняет структуру фильма музыкальному формообразованию, как это произошло в фильме «Смерть в Венеции» (режиссёр Л. Висконти, музыка Г. Малера) или в фильме «Метель» (режиссёр В. Басов, композитор Г. Свиридов).

(Просмотр указанных фильмов и анализ их музыкальных партитур)

Наиболее традиционными в плане использования типовых музыкальных форм на местном композиционном уровне являются так называемые увертюры, или вступления, с которых начинаются многие (но далеко не все) фильмы и на фоне которых, как правило, идут титры. Увертюра в киномузыке во многом перекликается с аналогичным жанром в оперном или театральном спектакле. Проанализируем несколько увертюр к фильмам разных жанров и стилевых направлений.

Фантастическая комедия «Кин-дза-дза» (Мосфильм, 1986, режиссёр Г. Данелия, композитор Г. Канчели) – едкая сатира на советскую действительность 80-х годов прошлого века. В этом фильме, в соответствии с сюжетным замыслом, по случайному стечению обстоятельств два персонажа

попадают из реальной действительности на странную, маргинальную планету. Абсурдность и пародийность ситуации не была бы столь полной без звуковой партитуры фильма. По словам композитора Гии Канчели, музыки в полном смысле слова в этом фильме нет, поскольку режиссер предложил заменить ее странными шумовыми эффектами, скрежетом и скрипом, как бы передающими атмосферу этой странной планеты. В создании этой атмосферы особо велика роль звукорежиссера. А композитор Г. Канчели сочинил только одну довольно примитивную музыкальную тему, которая назойливо повторяется на протяжении всего фильма, характеризуя общую атмосферу планетарного абсурдизма. Впервые эта тема появляется в увертюре, сразу задавая фильму гротескно-сатирический тон. Тема изложена в простой двухчастной форме с включением (a+a b+a₁). Этот классический вариант репризной двухчастной формы совместно с другими средствами выразительности (однообразное повторение в мелодии секундовой интонации, тонико-доминантовый аккомпанемент у медных инструментов в разделе «а», имитация альбертиевых басов у тяжелой меди в разделе «b») создает примитивный и пародийный характер. Грани разделов формы обозначаются повторяющимся слогом «КУ» (это одно из главных слов на языке инопланетян). В видеоряде при этом показан унылый пустынный пейзаж. Тема варьируется в зависимости от сюжетной ситуации, но неизменной остается ее форма, где трижды проходит одна тема, а включение нового материала в раздел «b» существенно не влияет на гротескно-унылый образ.

(просмотр фильма «Кин-дза-дза» и анализ его музыкальной партитуры)

Развернутая увертюра в фильме А. Вайды «Земля обетованная» (композитор В. Килар) написана в форме семичастного рондо (A+B+A₁+C+A₂+C₂+A₃). Жанровая основа увертюры (лирический вальс) оправдывает появление этой формы. Тема полностью звучит в увертюре (сопровождает титры на фоне чудесного пейзажа) и постлюдии. В дальнейшем из нее вычленяется раздел «А», основной мотив которого становится лейттемой главной героини Анны.

(просмотр фильма «Земля обетованная» и анализ его музыкальной партитуры)

Вступление к фильму «Война и мир» (Мосфильм, 1965 – 1967, режиссёр С. Бондарчук, композитор В. Овчинников) состоит из двух разделов. В звуковом плане первый решен через шумовые спецэффекты, как будто предвосхищающие последующие события: щебет птиц, шум ветра, конский топот, выстрел, крик. Второй раздел – собственно музыкальный. Здесь, по типу оперной увертюры, проходят лейтмотивы главных

персонажей: Андрея Болконского, Наташи Ростовой и Пьера Безухова. Последовательность тем структурируется в следующую композицию: лейтмотив Болконского, лейтмотив Наташи, лейтмотив мечты, лейтмотив Пьера.

Рассмотрим воздействие типовых музыкальных форм на композиционном уровне отдельных фрагментов фильма «Война и мир». Тожество и контраст как основные принципы музыкального формообразования проявили себя во многих сценах фильма, привнося в них *черты рондальности, трехчастности или вариационности*. По типу многочастного рондо организована сюжетно-визуальная и звуковая композиция сцены «бал у Ростовых». Сцена построена на контрастном сопоставлении двух образов: веселой пляски графа Ростова и предсмертных минут жизни отца Пьера Безухова. Напряжение возрастает к концу сцены: веселье на балу доходит до своего апогея, а в доме Безухова – смерть и ссоры родственников из-за наследства. Рондальность видеоряда становится импульсом для подкрепления ее музыкальными средствами. В сцене звучат две темы: веселая плясовая и хоровое церковное пение (обряд отпевания). Монтаж визуального и музыкального рядов сделан сначала через контрастное сопоставление, а затем методом «наплыва», когда видеоряд «опережает», музыку и создается несоответствие, полифонический контрапункт, видимого и слышимого.

Сцена «Первый бал Наташи Ростовой» композиционно выстроена в развернутой трехчастной форме, где средняя часть по функции приближается к трио (поскольку строится на новой контрастной теме и имеет самостоятельную структуру), а реприза динамизирована (масштабно в три раза больше первой части, содержит кульминацию и дает целостное звучание темы вальса). Основой музыкального тематизма этой развернутой сцены, где музыка звучит не прерываясь, является начальная интонация лейтмотива Наташи.

Во всех сценах из фильмов, которые мы проанализировали музыка преодолевает свою дискретность и фрагментарность, вследствие чего здесь используются типовые музыкальные формы, отражающие принцип *тождества и контраста*. Это двухчастные, трехчастные, рондальные и другие формы. Отмеченные музыкальные номера несут функцию увертюры или постлюдии фильма, а иногда развернутой лейттемы. При этом импульс к применению той или иной музыкальной формы может исходить от каждого элемента структуры фильма: визуального, вербально-сюжетного и звукового.

(просмотр фильма «Война и мир» и анализ его музыкальной партитуры)

Киноповесть «Иваново детство» (Мосфильм, 1962 г., по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван», режиссёр А. Тарковский, композитор В. Овчинников) сделала имя Тарковского знаменитым, а его метафоричный новаторский киноязык – объектом дискуссий и киноведческих изысканий. Рассказ о десятилетнем мальчике Иване, ставшем военным разведчиком построен на контрасте между естественной гармонией детства, отражённой в снах Ивана, и чудовищных образах войны. Психологическая интерпретация военной темы выполнена Тарковским с минималистским использованием выразительных средств, где в ансамбле визуальных, звуковых и вербальных компонентов приоритет отдается первым двум. Классически строго выстроена и композиция фильма, в которой проявляются черты *рондальности*, заданные фабулой фильма: светлые сны Ивана (воспоминания о безмятежном детстве, образ матери, сестры, визуальные и звуковые символы – голос кукушки, всплески воды, падающие яблоки, пасущиеся кони) чередуются с жестокими реалиями войны. Светлый рефрен и мрачные эпизоды выстраиваются в рондальную композицию.

Музыкальную партитуру фильма определяют две сквозные темы, данные в развитии. Назовем их условно: лейтмотив «Снов Ивана» и лейтмотив «Войны». Лейттема «Снов» основана на диатонической попевке в стиле русской протяжной песни. Тонкая звукопись, использование чистых тембров (струнные и деревянные духовые инструменты, арфа, фортепиано), черты конкретной музыки (голос кукушки) сочетаются в теме с шумовыми эффектами (капли воды, шум ветра) и создают безмятежно-лирический образ. Лейттема «Войны» – полностью лишена мелодического начала. Композитор прибегает к необычным приемам звукоизвлечения, технике пуантилизма, резким динамическим контрастам, наложениям тембральных и шумовых эффектов (колокол, плач, крик, взрывы).

(просмотр фильма «Иваново детство» и анализ его музыкальной партитуры)

Теперь проследим, как принцип вариационности становится основой развития тематизма (музыкального и сюжетно-образного) и ведущим композиционным приемом в фильме режиссеров И. Вырыпаева и Ж. Виго «Эйфория». Понятие, вынесенное в заголовок фильма означает эмоциональное состояние блаженства, покоя, тихой радости и благодушия. Именно в таком состоянии пребывают главные герои фильма Вера и Павел, которые случайно встретились на свадьбе и забыли обо всем на свете. Их настолько влечёт друг к другу, что они не замечают ничего вокруг, даже подстерегающей их опасности. Они готовы умереть вместе, что и происходит в финале фильма, когда муж Веры убивает их. Благодаря мастерству

создателей фильма мелодраматическая ситуация любовного треугольника совсем не выглядит банальной. Бескрайний пейзаж засушливой донской степи, пыльные дороги, синее небо – вот тот эмоциональный контекст, в который попадают герои. Событийная сторона в фильме вторична, как и вербальный текст, который либо отсутствует совсем, либо заменяется нецензурным сленгом. Это не мешает созданию неповторимо-поэтической атмосферы и яркой обнаженности чувств. Звуковая партитура соткана из шумов, которые создают эффект присутствия в эмоциональном образе степи, и сквозной теме фильма, решенной в жанре танго. Вся композиция построена на вариационном преобразовании этой темы, при этом сама тема тоже создана по принципу вариантного прорастания секундовой интонации. Музыкальную партитуру фильма можно представить такой таблицей:

№	Вариант	Музыкальный ряд	Видеоряд	Хронометраж
1	A	Танго (аккордеон)	Степной пейзаж, пыльная дорога	00.00.59-00.02.05
2	A ₁	Лирическая тема и семь вариаций Кульминация источник	Степь, Павел встречается с Верой	00.04.41-00.09.00
3	A ₁	Лирическая тема и пять вариаций	Диалог Веры и Павла, он говорит о своей любви	00.10.12-00.12.34
4	A + A ₁	Наложение двух вариантов	Павел уехал, и снова пейзаж степи	00.15.11-00.16.14
5	A	Танго (аккордеон)	Павел едет по пыльной дороге	00.17.05-00.18.18
6	A ₁	Лирическая тема драматизируется (усугубление секундовости)	Собака откусила ребенку палец, Вера в растерянности, муж Веры убивает собаку	00.21.39-00.24.04
7	A ₂	Тема-ноктюрн, производна от лирического варианта	Ночь. Павел плывет на лодке	00.30.25-00.31.46
8	A ₂	Продолжение ноктюрна	Ночь. Вера в степи закапывает собаку, Павел ей помогает, они размышляют о будущем	00.32.26-00.34.45
9	A	Танго (аккордеон)	Облака. Вера с Павлом плывут по реке, затем	00.37.21-00.41.00

			едут на машине в больницу	
10	A	Танго (оркестр) Кульминационное проведение	Муж Веры поджег дом, взял ружье и пошел их искать. Павел и Вера в степи, любовная сцена	00.41.11- 00.43.12
11	A A ₁	«Искаженный» вариант танго (аккордеон) плавно перетекает в лирический	Степь после дождя, грязь. Муж Веры спит пьяный в степи. Павел привел Веру в свой дом	0.49.00- 00.50.29 00.50.30- 00.54.24
12	A	Танго (аккордеон)	Вера и Павел плывут по реке. Они счастливы	00.57.33- 00.59.03
13	A	Танго (аккордеон)	Муж поджидает их с ружьем у реки. Выстрел	01.00.30- 01.02.11
14	A ₁	Лирический вариант Кульминация-эпилог	Лодка плывет. Павел накрыл своим телом Веру. Он мертв. Лодка медленно тонет	01.04.12- 01.06.29
15	A	Танго (оркестр) Соединяется с лирическим вариантом	Титры	01.06.30

Основная тема (вариант А) – это роковое танго, его смысл в выражении страсти героев и предчувствии трагического исхода. Немного насмешливый характер танго, создающийся не столько тембром (тему наигрывает аккордеон), сколько фривольной манерой исполнения, что подчеркивает тривиальность ситуации (1, 5, 9, 12, 13 проведение). Монотонное четырехкратное повторение секундовой интонации создает основную мелодическую ячейку, которая далее дает три звена точной нисходящей секвенции. Данный восьмитакт повторяется точно, или варьированно, за счет модуляции на секунду вверх. Такое настойчивое повторение (как назойливая мысль) несет определенный смысл. Это и есть эйфория, наваждение, которое захлестнуло главных героев. В кульминационных проведениях основной темы (варианты 10,14) тембр аккордеона заменяется оркестровым звучанием, а в видеоряде пейзажные зарисовки и статичные крупные планы героев заменяются развитием действия. Вариантными при переизложении становятся тембр, темп

(например, вариант 10 звучит в более подвижном темпе), а в варианте 11 изменяется и облик темы. Она деформируется интонационно, изменяется темпово (медленный темп) и фактурно (каноническое изложение основной попевки). Эти изменения обусловлены видеорядом: степь после дождя, грязная земля, пьяный, с помутившимся сознанием муж Веры.

Второй вариант темы (A_1), который можно назвать *лирико-эпическим*, произведен от основного. Общее в них – нисходяще-секвентный принцип развития и опора на терцовую интонацию, которая в скрытом виде присутствовала в первом варианте. Эта музыка сопровождает лирические сцены героев (варианты 2,3), или кульминационные моменты действия (варианты 6,14). Вариант A_1 внутри себя тоже развивается как цепь вариаций (проведения 2.3). Иногда варианты A и A_1 звучат вместе в полифоническом сочетании (вариант 4) или последовательном проведении (варианты 11, 15).

Третий вариант темы (A_2) близкий жанру ноктюрна (варианты 6, 7), мелодически более развит, но в целом произведен от второго, то есть это «вариация на вариацию». В нем исчезает секвентность с её назойливостью и механистичностью, выразительное соло аккордеона сопровождается оркестром, а сам этот вариант объединяет весь тематизм фильма. Возникновение этого музыкального образа как бы рождено стремлением главных героев отныне быть вместе.

Лирический эпос «Аталанта» (L'Atalante, Франция, 1934 г.) – бессмертный шедевр трех ее создателей: режиссера Жана Виго, композитора Мориса Жобера и оператора Бориса Кауфмана (брата Дзиги Вертова). Фильм поражает истинно французским колоритом, балладным характером, где мастерски воссозданы народные характеры-типажи. «Аталанта» – название баржи. Но для героев фильма это не просто баржа, а дом в широком смысле слова. Капитан баржи по имени Жан женится на деревенской девушке Жюльетте. Их свадебное путешествие по каналам Франции к Парижу в сопровождении юнги и старого боцмана папаши Жюля, а затем ссора молодых, разлука и счастливое воссоединение в финале, – суть непритязательной истории, ставшей шедевром мирового кинематографа. В блистательную режиссуру фильма и утонченную операторскую работу, когда зритель буквально «осязает» туман, из которого выплывает «Аталанта», и чувствует запах реки, органично вписывается музыкальный ряд, построенный на *вариационном преобразовании* одной темы, которую можно назвать *лейттемой «Аталанты»*. Это тема-мелодия с яркими признаками французской баллады. Эпический характер темы (диатоника, квартный затакт, мелодия гармонического происхождения, обыгрывающая звуки мажорного тонического трезвучия) сочетается с жанровыми признаками

тарантеллы. Национальные истоки темы и ее песенная природа во многом определяются характерным тембром аккордеона, который часто появляется в видеоряде с внутрикадровым звучанием темы и исполнением ее в вокальном варианте (мужской голос, женский голос, их сочетание). Проследим варианты жанровой трансформации основной темы (см. таблицу 8).

Таблица 8

№	Вариант	Жанровые особенности темы, тембр	Видеоряд	Хронометраж	Тип функционирования
1	A	Основной вариант лейттемы «Аталанты». <i>Тарантелла</i> . Аккордеон, вокал	Титры	00.00.00	закадровый
2	A ₁	<i>Марш</i> . Аккордеон, вокал	Титры	00.01.32	закадровый
3	A	<i>Тарантелла</i> . Оркестр, вокал	Титры	00.02.04	закадровый
4	A ₁ A	<i>Марш и тарантелла</i> сочетаются как куплет и припев песни. Аккордеон, колокол	Свадьба Жана и Жюльетты	00.03.10 00.04.12	внутрикадровый
5	A ₂	Лирическая лейттема «Любви» преобразенный основной темы. Жанр <i>баркарولى</i> . Оркестр, колокол	Жан и Жюльетта идут как барже «Аталанта», чтобы отправиться в свадебное путешествие	00.04.50	Закадровый
6	A ₁	<i>Марш</i> . Аккордеон	Юнга и папаша Жюль на барже готовятся к приходу молодоженов	00.06.20	Внутрикадровый
7	A ₂	Лейттема «Любви», <i>баркарولى</i> . Оркестр. Мелодия у солирующих инструментов и ритм оркестра, имитирующий	«Аталанта» плывет. Лирическая сцена Жана и Жюльетты	00.09.27	Закадровый

		работу двигателя			
8	A ₃	Лейттема «Аталанты», песенный вариант. Оркестр		00.10.15	
9	A ₁	Марш. Аккордеон и вокал	Баржа прибыла в Париж	00.11.15	Закадровый
10	A ₁	Марш. Вокал	Юнга и боцман вышли на берег. Юнга напевает мотив марша	00.15.56	Внутрикадровый
11	A ₄	Лейттема «Аталанты», вальсовый вариант. Оркестр и соло аккордеона	Команда собирается на берег	00.29.53	закадровый
12	A	Основной вариант лейттемы «Аталанты». Тарантелла. Аккордеон	В каюте у папаши Жюля. Он играет на аккордеоне	00.35.11	Внутрикадровый
13	A ₁ A	Марш и тарантелла сочетаются как куплет и припев песни. Фортепиано	Жан и Жюльетта отправляются в город	00.47.34	Закадровый
14	A ₅	Вариант темы марша. Вокал, оркестр	В кафе. Актер поет песню для Жюльетты	00.49.35	Внутрикадровый
15	A ₄	Лейттема «Аталанты», вальсовый вариант. Фортепиано	Сцена в кафе. Танцуют вальс	00.51.45	Внутрикадровый
16	A ₁	Марш. Тембр: труба и барабан	Актер, заметивший Жюльетту в кафе, идет на ее поиски	00.54.23	Внутрикадровый
17	A ₆	Лейттема «Аталанты», жанр фокстрот. Оркестр, подражающий джазовой манере исполнения	Жюльетта бродит по улицам Парижа	01.00.14	Закадровый
18	A ₄	Лейттема «Аталанты», вальсовый вариант.	«Аталанта» уплывает.	01.03.12	Закадровый

		Аккордеон	Жюльетта осталась в Париже. Она ищет работу		
19	A	Основной вариант лейттемы «Аталанты». <i>Тарантелла</i> . Аккордеон	На барже. Юнга играет на аккордеоне	01.07.25	Внутрикадровый
20	A ₄	Лейттема «Аталанты», <i>вальсовый</i> вариант	На барже. Папаша Жюль заводит патефон	01.08.21	Внутрикадровый
21	A ₇	Лейттема «Аталанты», <i>вальсовый</i> вариант темы в замедленном звучании. Оркестр, соло саксофона и трубы с сурдиной	Жан ныряет под воду, видит свою возлюбленную в подвенечном платье. Кульминационная сцена идет под звучание патефона	01.08.59	Закадровый
22	A ₈	Лейттема «Аталанты», и лейттема «Любви» звучат в миноре в наложении. Оркестр	Параллельный монтаж. Влюбленные и думают друг о друге. Эротический сон Жана и Жюльетты. Лирическая кульминация	01.12.13	Закадровый
23	A ₂	Лейттема «Любви», <i>баркарола</i> . Оркестр, соло кларнета, флейты, челесты.	Папаша Жюль идет искать Жюльетту на улицах Парижа	01.19.44	Закадровый
24	A	Основной вариант лейттемы «Аталанты». <i>Тарантелла</i> . Вокал. Мужской и женский голос	Жан и Жюльетта встречаются после разлуки	01.21.32	Закадровый

25	A ₈	Лейттема «Аталанты», и лейттема «Любви» звучат в наложении. Женский голос и оркестр	Вид «Аталанты»	01.23.17	Закадровый
----	----------------	---	----------------	----------	------------

Таблица, в которой отражена вся музыкальная партитура фильма, свидетельствует, что его основная тема – лейттема «Аталанты», решенная в жанре *тарантеллы*, – проходит в фильме двадцать пять раз, образуя при этом восемь вариантов тематического изложения. Приемы варьирования связаны с ее жанровой трансформацией: *марш* (A₁, проведения № 1,6,9,10,16); *вальс* (A₄, проведения № 11,15,18,20); *баркарола* (A₂, проведения № 5, 7, 23); *песня* (A₃, проведение № 8); *фокстрот* (A₆, проведение № 17). Некоторые проведения дают «вариации на вариацию». Так, проведение № 14(A₅) дает новый вариант темы марша, а кульминационные проведения № 22, 25 (A₈) основаны на полифоническом соединении двух основных сюжетных и музыкальных тем «Аталанты» – не просто баржи, а дома, в котором поселилась любовь и дружба. Музыкальная композиция фильма приближается к принципу жанрово-характерных вариаций, где вариационная форма возведена в ранг воплощения определенного типа вариационности.

В заключении отметим, что статус вариационности, как одного из основных приемов развития музыкального тематизма в автономной музыке, подтверждается и в музыке прикладной. Музыкальные композиции многих фильмов в той или иной степени основаны на нем. Дискретность прикладной музыки не является помехой для выявления в ее композиции черт вариационной формы, которая в фильме, как правило, не является самоцелью, вызванной параметрами стиля кинокомпозитора. Ее появление, есть результат интуитивного чувства или обдуманного действия, следствие решения глубоких творческих задач раскрытия идейного замысла в целостном синтетическом тексте.

Сделаем некоторые обобщения по поводу использования типовых музыкальных форм в кинофильме:

1. Синтетическая природа киноискусства определяет логические законы, по которым происходит формирование его целостной звукозрительной композиции. В фильме действуют общие законы формообразования временных искусств, которые приводят к структурно-схематическим аналогиям с музыкальным формообразованием.

2. Горизонтально-временные и вертикально-пространственные параметры фильма управляются принципами тождества и контраста как общими для всех процессуальных искусств.

3. Взаимодействие элементов синтетического текста в плане формообразования предполагает следующие модификации:

3.1. Их *равнозначность*, когда смысловой импульс введения типовой музыкальной формы в равной степени заложен во всех рядах текста.

3.2. Их *неравнозначность*, когда смысловой импульс введения типовой музыкальной формы инициируется одним из компонентов: сюжетно-визуальным либо звуковым, при вторичности другого.

4. Основополагающее значение принципов тождества и контраста в аспекте формообразования и их реализация в монтажном ритме композиции фильма приводит к выявлению типовых музыкальных форм (двухчастной, трехчастной, рондальной, вариационной, рондо-сонатной, концентрической, сонатной) как на уровне целостной композиции, в совокупности всех компонентов фильма, так и отдельных его элементов – сюжетно-визуальных, музыкально-звуковых.

5. Анализ принципов формообразования непосредственно в музыкальном компоненте фильма позволяет рассматривать его на «местном» и «общем» уровнях.

Локальный уровень музыкальной композиции не дискретен и дает типовые музыкальные формы (двухчастные, трехчастные, рондальные, вариационные, контрастно-составные формы). Однако специфика киноискусства способствует тому, что сюжет визуализирует и логически развертывает типовую музыкальную форму через тождество (повторы в событийной канве фильма), контраст (сопоставление сюжетных ситуаций) или развитие сюжета или образа, на основе вариационного обновления музыкального тематизма.

«Общий» уровень музыкального формообразования приводит к появлению нового типа формы: *дискретной рассредоточенной сюжетно-визуальной музыкальной формы*, где музыка благодаря внутренней логике и сопряжению с другими компонентами текста преодолевает свою раздробленность и создает формы, аналогичные типовым.

6. Композиционный уровень всего текста в целом использует типовые музыкальные формы в основном как принцип, что не предполагает точного следования формальным особенностям музыкальной формы в целом. Чаще речь идет о применении в фильме *принципов* сонатности, рондальности, рондо-сонатности, вариационности, концентричности. При этом соответствующий принцип музыкальной формы определяет внутреннюю логику текста, семантику его композиции.

7. Закономерности принципов формообразования типовых музыкальных форм в композиции фильма никак не связаны с конкретным

жанром кинопроизведения, но, как правило, являются выражением стилистики создателей фильма, как следствие гениальной интуиции или рационального расчета.

8. Методы анализа, принятые в традиционном музыковедении, требуют определенной адаптации применительно к теории музыкального формообразования в фильме, поскольку специфика кино и других медиажанров призывает к поиску новых подходов к рассмотрению синтетических композиций, объединяющих вербально-сюжетную, визуальную и музыкальную субстанции.

Драматургическая функция пролога в фильме.

Многие фильмы Андрея Тарковского открываются прологом. С пролога начинается «Андрей Рублёв»: основной мотив фильма – мотив самопожертвования – явственно звучит уже в прологе, где краткий полет мужика на воздушном шаре и его смерть воспринимаются как жертвенный хотя бы ради мгновенного соприкосновения с целостным и гармоничным миром.

Фильм «Зеркало» начинается с документально снятого сеанса излечения заики. Этот пролог по-своему выражает тему исповеди, определяющую жанр фильма как стремление освободиться от немоты, как воля к самовыражению.

Термин *пролог* обозначает один из видов вступления, вводящего читателя или зрителя в событийный мир произведения или в общий художественный замысел его автора. В древнегреческой трагедии прологом называлось обращение к зрителям, подготовляющее их восприятие театрального зрелища. В древнерусской литературе прологом называли сборники поучений и назидательных рассказов, составленных, как календарь, на каждый день.

Рассмотрим значение пролога в фильме Андрея Тарковского «Ностальгия» и функции музыки в нём. Но прежде всего, осмыслим название фильма. Что означает слово «ностальгия»? Впервые это понятие, означающее тоску по родине, ввёл в 1688 году швейцарский врач Иоганн Хофер. Как предмет философии, психологии и социологии феномен ностальгии получает осмысление лишь в первой половине XX века. Исследуя социальную обусловленность памяти, ученик Эмиля Дюркгейма М. Хальбвакс выдвинул в 1920-е годы тезис о том, что воспоминания являются не *репродукцией*, а *реконструкцией* прежнего опыта человека. Из этого следует, что воспоминания человека, в том числе ностальгические, не являются объективным отражением прошлого опыта, а включают в себя субъективные

и даже ошибочные его оценки: люди могут тосковать не только по светлым, но и ужасным периодам своего прошлого.

Исследуя онтологический статус ностальгии в различных культурах и в истории философии, учёные пришли к выводу, что ностальгия в них оценивается, в основном, положительно. По словам философа А. А. Гусейнова, «многие из великих моралистов черпали свои идеалы из прошлого, полагая, что именно там остался золотой век. Согласно их представлениям, человечество движется вспять. Основным признаком деградации они усматривали в том, что всё чаще люди отдают предпочтение материальным интересам, жертвуя при этом своими моральными обязанностями».

В целом же, по мнению философов, ностальгия играет в жизни человека и общества позитивную роль, поскольку способствует утверждению идентичности человеческого «Я», укрепляет связь с прежними периодами его жизни, сохраняет моральные ценности прошлого и обеспечивает преемственность традиций, как бы «примиряет» в общественном сознании прошлое с настоящим, стабилизирует отношения между оппонентами в споре и сближая их между собой через переживание общего прошлого.

Андрей Тарковский воспринимал понятие ностальгии и шире, и глубже.

В интервью после съёмок он сказал: «Название фильма означает тоску по тому, что так далеко от нас, по тем мирам, которые нельзя объединить, но это также и тоска по нашему родному дому, по нашей духовной принадлежности. Само развитие действия фильма мы меняли несколько раз и во время написания сценария, и во время съёмок. Мне хотелось сказать, что невозможно жить в разобщенном мире... Собственно говоря, фильм является своего рода дискуссией о «природе» ностальгии, которая гораздо больше, чем просто тоска. Русский может с большим трудом расстаться со своими новыми друзьями и знакомыми, но его тоска по Италии – это лишь одна из составных частей чувства, которое называется ностальгией» (журнал «Искусство кино», 1989 № 2).

Существенные коррективы в трактовку ностальгии внесла социальная практика XX века со всеми его революциями и войнами, массовыми репрессиями и массовой эмиграцией. Первые же строки стихотворения М. Цветаевой на эту тему воспринимаются как исповедь и манифест апатрида, т.е. человека без гражданства и подданства, манифест, развенчивающий саму идею ностальгии.

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!

Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой

Быть, по каким камням домой
Брести с кошелкою базарной
В дом, и не знающий, что — мой,
Как госпиталь или казарма.

Мне все равно, каких среди
Лиц ошестиниваться пленным
Львом, из какой людской среды
Быть вытесненной — непременно —
 В себя, в единоличье чувств.
Камчатским медведём без льдины
Где не ужиться (и не тщусь!),
Где унижаться — мне едино.
Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично — на каком
Непонимаемой быть встречным!

Здесь может показаться, что одинокая, изверившаяся и отчаявшаяся поэтесса окончательно утратила духовную связь с родиной. Но многоточие в последней строчке, как перехваченное дыхание или горловой спазм передаёт всю безмерность и безутешность её тоски по родной земле.

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...

Эта цветаевская интонация особенно ощутима в прологе фильма А.Тарковского.

(демонстрация Пролога фильма)

Композицию первого кадра определяет образ реки. В мифологической традиции всех народов река воспринималась как рубеж между *своим* и *чужим* пространством, а так же как граница, разделяющая миры *живых* и *мертвых*. Мотив вступления в реку часто означал начало важного дела, подготовку к подвигу, а переправа через реку — завершение подвига,

обретение нового статуса и переход в какую-то новую жизнь. Обряд метафизического перехода из одного состояния в другое обычно мыслится как переправа с одного берега реки на другой.

(стоп- кадр первого кадра из Пролога фильма)

В начале фильма с небольшой горки к реке спускаются три женщины в крестьянских одеждах и ребёнок. С неподдельной народной интонацией и сердечностью звучит женский вокальный монологвидно. Это ритуальный плач из русского свадебного обряда, плач по невесте, уходящей в чужой дом на чужую сторонку. Лица поющей не видно, словно оплакивает невесту сама мать-земля.

Женщины подходят к берегу, когда к женскому голосу вдруг начинают примешиваться какие-то другие звуки: сначала мрачные контрабасы, потом высокие светлые скрипки и, наконец, отдалённые голоса большого хора. Звучит «Реквием» Джузеппе Верди – заупокойная католическая служба.

Некоторое время русские причеты и «Реквием» звучат параллельно, потом слабый женский голос отступает на второй план, а вскоре полностью поглощается мощным хором. Русский пейзаж исчезает во мраке, а на экране появляется титр: NOSTALGIA...

4. КОНТРОЛЬ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ

4.1 Требования к зачёту

Оценка на зачете выносится по результатам письменной работы «Писатель как композитор», посвященной анализу музыкальных и шумовых реалий классических литературных произведений (по выбору студента).

Студент должен выявить драматургическую функцию семи музыкальных и трёх шумовых реалий и режиссерски обосновать возможность их использования в соответствующей театральной инсценировке.

4.2 Требования к экзамену

Оценка на экзамене выносится по результатам письменной работы «Ремарка как выражение авторского видения пьесы». Студент должен проанализировать ремарки драматурга в пьесе (по выбору студента), определить их типологию, драматургическую функцию и концептуальную направленность.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Разделы и темы	аудиторных часов				
	лек ц.	прак. сем.	инд	КСР	форма контроля
Введение	1				
Тема 1. Музыка как семиотическая моделирующая система.	1			2	
Тема 2. Выразительные средства музыкального языка.	4	10		2	
Тема 3. Семантика музыкальных тембров. Инструменты симфонического оркестра.	4	6	2	2	доклад
Тема 4. Семиотика музыкальных образов	4	2		2	
Тема 5. Музыкальные и звуковые реалии литературного произведения	2	10		2	конспект
Тема 6. Драматургические функции музыки в спектакле.		16	2	2	доклад
Тема 7. Музыкальное решение спектакля.		4		2	
Тема 8. Музыкальное решение фильма.		4		2	
Тема 9. Анализ музыкальной партитуры спектакля.		4		2	конспект
Тема 10. Анализ музыкальной партитуры фильма		4	2		
Тема 11. Анализ и интерпретация авторских музыкальных ремарок	2	2		4	доклад
Тема 12. Разработка музыкальной экспликации спектакля	4	22		4	конспект
ВСЕГО	22	84	6	26	

5.2 СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ПО КУРСУ

Основная:

1. Авербах, Е. М. Рождение звукового образа / Е.М. Авербах. – М. : Искусство, 1985. – 195 с.
2. Акимов, Н.П. О театре / Н.П. Акимов. – М.: Искусство, 1962. – 254 с.
3. Базанов, В. Сцена XX века / В.Базанов. – М.:Искусство, 1990. – 236 с.
4. Базанов, В. Техника и технология сцены / В. Базанов. – Л.: ЛГУ, 1976. – 362 с.
5. Барышев, Г. Белорусский народный театр Батлейка / Г.Барышев, А.Санникова. – Мн.: Навука і тэхніка, 1962. – 175 с.
6. Барышев, Г. Театральная культура Белоруссии XVIII в. / Г.Барышев. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 277 с.
- 7.Березкин, В. Искусство сценографии мирового театра: в 2 т. / В.Березкин. – М.: ВТО, 1997. – 523 с.
8. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление / М. Ш. Бонфельд // – СПб.: Композитор, 2006. – 261 с.
9. Варпаховский, Л.В. Наблюдения, анализ, опыт / Л.В.Варпаховский. – М.: Искусство, 1978. – 232 с.
10. Вахтангов, Е.Б. Материалы и статьи / Е.Б.Вахтангов; под ред. Л.Вендровской. – М.:Искусство, 1959. – 485 с.
11. Вахтангов, Е.Г. Сборник статей / Е.Г. Вахтангов. – М.: Искусство, 1984.– 352 с.
12. Горчаков, Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова / Н.М. Горчаков. – М.:Искусство, 1957. – 215 с.
13. Горчаков, Н.М. Режиссерские уроки Станиславского / Н.М. Горчаков. – М.:Искусство, 1951. – 311 с.
14. Ершов, П.М. Режиссура как практическая психология / П.М. Ершов. – М.: Искусство, 1972. – 280 с.
15. Извеков, Н. Сцена / Н.Извеков. – М.: ВТО, 1985. – 190 с.
16. Кнебель, М.О. О действенном анализе пьесы и роли / М.О. Кнебель. – М.: Искусство, 1982. – 301 с.
17. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики / М.О. Кнебель. – М.: Искусство, 1984. – 168 с.
18. Козлинский, В. Художник и театр / В.Козлинский, Э.Фрезе. – М.: ВТО, 1977. – 235 с.
19. Козюренко, Ю. И. Основы театральной звукорежиссуры / Ю.И. Козюренко // – М. : Искусство, 1975. – 184 с.

20. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского / Г.В. Кристи. – М.: Искусство, 1966. – 315 с.
21. Кулаковский, Л.В. Музыка как искусство / Л.В.Кулаковский. – М.: Советская музыка, 1960. – 178 с.
22. Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В.Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 488 с.
23. Немирович-Данченко, В.И. Творческое наследие / В.И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1978. – 687 с.
24. Поламишев, А.М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы / А.М.Поламишев. – М.: Искусство, 1983. – 165 с.
25. Попов, А.Д. Воспоминания и размышления о театре / А.Д.Попов. – М.: Искусство, 1963. – 310 с.
26. Попов, А.Д. О художественной целостности спектакля / А.Д.Попов. – М.: ВТО, 1959. – 295 с.
27. Попов, А.Д. Творческое наследие / А.Д.Попов. – М.: Искусство, 1980. – 480 с.
28. Ремез, О.Я. Мастерство режиссера: пространство и время / О.Я. Ремез. – М.: ГИТИС, 1983. – 265 с.
29. Станиславский, К.С. Собрание сочинений: в 8 т. / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954–1961.
30. Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены / Г.А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1984. – 384 с.
31. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Савецкай Беларусі / пад. рэд. П.Масленікава. – Мн.: Навука і тэхніка, 1958. – 169 с.
32. Художники Белорусского театра, кино, телевидения. – Мн.: Навука і тэхніка, 2003. – 176 с.
33. Чехов, М.А. Литературное наследие / М.А. Чехов. – М.: Искусство, 1986. – 512 с.
34. Эфрос, А. Собрание сочинений: в 4 т. / А. Эфрос. – М.: Искусство, 1993. – 391 с.

Дополнительная:

1. Арто, А. Театр и его двойник / А.Арто. – М.: Искусство, 1993. – 95 с.
2. Брехт, Б. Театр. В 5-ти т. Б.Брехт. – Т.5. – М.: Искусство, 1965. – 284 с.
3. Брук, П. Нити времени. / П.Брук. – М.: OZON, 2005. – 384 с.
4. Брук, П. Пустое пространство / П.Брук. – М.: Искусство, 1976. – 232 с.
5. Галендеев, В.Н. Школа и метод Льва Додина / В.Н. Галендеев // Петербургский театральный журнал. 2004. - № 1. – 185 с.

6. Гаспер, Дж. Форма и идея в современном театре / Дж.Гаспер. – М.: Иностранная литература, 1959. – 249 с.
7. Ершов, Л. Технология актёрского искусства / Л. Ершов. – М.: Искусство, 1959. – 394 с.
8. Завадский, Ю.А. Рождение спектакля / Ю.А. Завадский. – М.: ВТО, 1975. – 305 с.
9. Свобода, Й. Тайна театрального пространства / Й. Свобода. – М.: ГИТИС, 2005. – 142 с.
10. Кристи, Г.В. Воспитание актёра школы Станиславского / Г.В.Кристи. – М.: Искусство, 1968. – 315 с.
11. Крэг, Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / Э.Г. Крэг. – М.: Иностранная литература, 1988. – 320 с.
12. Поламишев, А. Мастерство режиссера: от анализа к воплощению / А.Поламишев. – М.: Искусство, 1992. – 192 с.
13. Стрелер, Дж. Театр для людей / Дж. Стрелер. – М.: Искусство, 1984. – 98 с.
14. Таиров, А.Я. О театре / А.Я. Таиров. – М.: Искусство, 1970. – 408 с.
15. Товстоногов, Г.А. Беседы с коллегами / Г.А. Товстоногов. – М.: Искусство, 1988. – 351 с.