

СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ

Козодаев П.И.

Россия, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова
p.kozodaev@yandex.ru

Многообразие музыкально-драматических проявлений на современной театральной сцене (мюзиклы, музыкальные спектакли, театральные шоу и т.д.) только подчеркивает непреходящее значение музыки как вида искусства, как величайшей силы непосредственного эмоционального воздействия на зрителя.

Придерживаясь концепции известного русского теоретика, педагога и практика театра А.Д. Попова о художественной целостности спектакля [1], следует помнить, что музыка в драматическом действии является одним из многих компонентов целого, направленных на решение единой сверхзадачи спектакля. Данное положение никоим образом не ставит в ранге искусств музыку ниже. Наоборот, участвуя в театральном синтезе многих искусств (драматургия, актерское искусство, хореография, сценография, «светофония»), музыка как бы приобретает новые, дополнительные средства художественной выразительности. Она помогает раскрыть смысловое значение развивающихся на сцене событий, привлекает внимание к отдельным, наиболее значительным эпизодам, акцентирует настроение, напряженность действия в нарастающем драматическом конфликте или, наоборот, смягчает отношение к происходящему, подчеркивая перемену в характере взаимоотношений героев.

Между тем до сих пор теоретики и практики театра не имеют однозначного мнения по поводу принципиальных подходов к музыкальному решению драматического спектакля. В поисках художественной выразительности сценического произведения одни режиссеры, не скупясь, наделяют спектакль обилием музыкально-постановочных приемов, за которыми иногда теряется искусство актера, другие – утверждают самоценность драматического искусства, отказываясь от использования музыки вообще. Возможно, между полюсами данных альтернативных позиций и находится то «золотое сечение», которое определяет оптимальное соотношение музыки с другими художественными компонентами спектакля.

Тем не менее, в поисках гармонии, художественной целостности драматического произведения перед режиссером-постановщиком вновь и вновь встает ряд вопросов, связанных с процессом музыкального оформления спектакля: «Существуют ли закономерности в подборе музыкального материала к спектаклю?»; «Можно ли при постановке классической драматургии использовать ультрасовременную музыку?»; «Какие музыкально-постановочные приемы следует использовать в данном конкретном драматическом спектакле?» и т.д.

Однозначных ответов на данные вопросы мы не найдем ни в одном учебнике по режиссуре, поскольку решение проблем музыкального оформления спектакля зависит от множества факторов. К таковым можно отнести и меру профессиональной компетенции режиссера, и его художественный вкус, и постановочный стиль. Нельзя не учитывать и индивидуально-психологические особенности личности режиссера, жанровые особенности будущей постановки и т.д.

При подборе музыкального материала следует брать во внимание и драматургическую основу будущего спектакля. Иная пьеса будет «сопротивляться» и «отторгаться» от себя те музыкальные ритмы, которые ей не свойственны. На наш взгляд невозможно органично соединить в едином сценическом действии пьесу А.Н. Островского с джазовыми композициями, равно как и пьесу Ж.-Б. Мольера с русским музыкальным фольклором, хотя подобные прецеденты на современной сцене, к сожалению, не редкость.

Обращаясь к вопросу о музыкальном решении драматического спектакля, в данной статье мы будем опираться на следующие исходные положения:

1. Всякое искусство направлено, прежде всего, к эмоциональной сфере человека, через которую он познает окружающую действительность, накапливает сконцентрированный субъектный опыт. Именно поэтому музыка в спектакле призвана повышать степень эмоционального восприятия зрителем драматургического материала – событийного ряда, саморазвивающегося на подмостках сцены.

2. В современных условиях «спрессованного» информационного поля, безусловно, влияющего и на театральное творчество, режиссеру не следует игнорировать идею более глубокого синтеза искусств, при котором музыка в спектакле присутствует не в примитивном, иллюстративном виде, а в многообразии своих свойств и возможностей. Зритель сегодня ждет от театрального искусства впечатлений глубоких, исключительных, удивляющих смелостью идей и новизной формы [2].

3. В процессе музыкального оформления драматического спектакля основополагающим является режиссерский замысел, который определяет отношение постановщика к музыкальному материалу и его образно-ассоциативным характеристикам.

Беря во внимание вышесказанное, попытаемся рассмотреть сущность и функциональное значение некоторых музыкально-постановочных приемов, одновременно являющихся и средствами художественной выразительности, которые режиссер может использовать в процессе музыкального оформления драматического спектакля. При этом, давая определение тому или иному музыкально-постановочному приему, мы будем обращаться либо к музыкальной терминологии, либо позволим себе вольное обозначение приема, подчеркивая тем самым его специфическую принадлежность театральному искусству.

Наиболее распространенным и вполне оправданным приемом является использование в сценической ткани драматического спектакля *лейтмотивной мелодии*, которая начинает звучать в начале спектакля, определяя экспозицию действия, проявляется в определенных моменты развития действия, его кульминации и финала.

В музыкальном прочтении *лейтмотив* (нем.) – ведущий мотив, музыкальный оборот, повторяющийся в музыкальном произведении в качестве характеристики или условного обозначения персонажа, предмета, явления, идеи, эмоции [3; с. 634].

В контексте театрального сценического произведения лейтмотив – это ведущий мотив, подчеркивающий сквозное действие спектакля. Причем, в зависимости от смыслового значения развивающихся в спектакле событий, от определенного эмоционального фона отдельных сцен, лейтмотив, оставаясь узнаваемым по своей музыкальной структуре, на протяжении спектакля может изменяться неоднократно. Он может менять свой темп, насыщая сцену атмосферой грусти, задумчивости, загадочности, или приобретать такой ритмический рисунок, который стремительно поведет действие к развязке. Лейтмотив по ходу спектакля может постепенно усиливаться в объеме звучания, нагнетая в сцене тревогу и подводя зрителя к эмоциональному сопереживанию драматической кульминации спектакля или, находясь как бы «сверху», наблюдая за героями сценических событий, подчеркивать отстраненное, ироничное отношение к происходящему.

Разнообразие свойств и музыкальных красок, проявляющихся в лейтмотиве, делает этот прием универсальным художественным средством в постановочной работе режиссера. В постановке спектакля любого жанра присутствие лейтмотива может быть вполне оправдано.

Однако стоит сказать, что осуществление в спектакле данного музыкально-постановочного приема в полном объеме художественно-выразительных средств возможно при творческом сотрудничестве режиссера с композитором-аранжировщиком, понимающим главную идею, сверхзадачу спектакля, тонко чувствующим ткань драматургического произведения. Если же такой счастливой возможности не предоставляется и режиссеру приходится использовать единую (неменяющуюся в сценическом пространстве) мелодию, призванную взять на себя функции лейтмотива, следует подумать о том, чтобы эта

мелодия звучала в спектакле крайне избирательно, не перегружая действие и не утомляя зрителя.

Так или иначе, при выборе лейтмотива следует руководствоваться законами зрительского восприятия, которые заставляют режиссера постоянно заботиться о развитии и поддержании у зрителя интереса к происходящему на сценических подмостках действием.

Одним из значимых по своей эмоциональной выразительности является прием *контрапункта*. Большой энциклопедический словарь дает следующее определение данному понятию. *Контрапункт* (нем. муз. термин) – одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодий в разных голосах; мелодия, присочиняемая к данной мелодии [3; с. 566].

Музыкально-постановочный прием контрапункта в театральном искусстве соотносится с такими понятиями как «линия действия» и «линия контрдействия» [4]. Введенные К.С. Станиславским, эти термины определяют природу столкновения противоборствующих сторон, обостряют противоречия героев – раскрывают конфликт сценического произведения. Прибегая к музыкальной аналогии – это сочетание (а точнее противоречивый диалог) двух действенных линий, «звучащих в разных голосах».

Одной из творческих задач режиссера-постановщика является поиск таких средств художественной выразительности, которые наиболее ярко смогли бы отобразить основной конфликт спектакля. Музыка, звучащая в контрасте с происходящими на сцене событиями, способна помочь в реализации этой задачи.

Сценический образ персонажа, поставленный в обстоятельства высокой степени психологического напряжения, вызовет у зрителя больше сочувствия и сопереживания, если музыка, сопровождающая сцену, будет звучать не иллюстративно, а по принципу контрапункта – мелодией с «другим голосом», тем самым становясь «линией контрдействия» по отношению к действию сценическому.

Музыкально-смысловой акцент – короткая музыкальная фраза (или смешанная музыкально-шумовая фраза), определяющая перспективу развития действия, предчувствие перемен в жизни сценических персонажей, неизбежность грядущих событий.

Периодически напоминая о себе на протяжении всего сценического действия, музыкально-смысловой акцент может восприниматься нами также как и лейтмотив. Однако это не совсем так, поскольку данный музыкально-постановочный прием призван нести иную художественную функцию. Музыкально-смысловой акцент созвучен с атмосферой спектакля, изменения которой он старается подчеркнуть, нагнетая тревогу в моменты безмятежного существования героев или даря им светлую надежду вопреки происходящим на сцене драматическим коллизиям.

Важно заметить, что данный прием не должен затрагивать актерской игры, то есть актеры, посвященные в замысел постановки, должны играть свои роли, не акцентируя своего внимания на этой музыкальной фразе, как бы, не слыша её. Ведь и человек в жизни не всегда слышит «важное», не всегда видит и может разобраться в «знаках судьбы», ведущих его по очень определенной дороге.

Музыкально-смысловой акцент может быть запрограммирован волей самого драматурга. Знаменитым примером этому служит «звук лопнувшей струны» в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад».

Использование в драматическом спектакле *театральных шумов* является давно устоявшейся нормой. Любой театр, будь то профессиональный или любительский, обязательно имеет в своих фонотеках наборы театральных шумов. В их состав входят различные звуки: удары, скрипы, гудки, шаги, отдельно звучащие ноты; звуки живой природы; механические шумы и т.д. Компоновка шумовой партитуры спектакля, как правило, связана со звуковой иллюстрацией места или времени действия.

Вместе с тем, следует задуматься и о том, что разнообразные шумы, окружающие нас в жизни, могут побуждать различные самочувствия, влиять на наше настроение, ассоциативно рождать воспоминания и т.д. Другими словами – вызывать определенные эмо-

циональные переживания. Исходя из этого, использование различных шумов и звуков в драматическом спектакле может нести не только иллюстративную, но и ассоциативно-образную нагрузку, существенно дополняя эмоциональное воздействие музыки, звучащей в сценической постановке.

Звуковой ряд драматического спектакля во многом зависит от свободной фантазии и интуиции, которые иногда подсказывают режиссеру нестандартные ходы и решения. Так, например, в парадоксальных, на первый взгляд, музыкально-шумовых сочетаниях, скрежет железа может органично «сосуществовать» с флейтой, а грустные капли дождя – с маршем военного оркестра. Подобные музыкально-шумовые созвучия, грамотно сопоставленные режиссером, усиливают уровень эмоционального восприятия зрителем сценического произведения. Все это наводит нас на мысль о том, что и сама музыка как бы рождена из первородного вселенского хаоса и имеет определенно выраженную шумовую структуру.

В своей книге «Пустое пространство» Питер Брук приводит данные эксперимента по разложению музыкальных звуков отдельных инструментов. Вот что он пишет: «С открытием электронной музыки некоторые немецкие студии объявили, что теперь можно воспроизвести звук любого инструмента – только лучше. Тогда выяснилось, что все записанные по новой технологии звуки отличает некая общая стерильность. Когда проанализировали звуки, издаваемые кларнетами, флейтами, скрипками, пришли к выводу, что в каждой ноте содержится высокий процент обыкновенного шума: просто скрипа или смеси тяжелого дыхания с потрескиванием дерева» [5; с. 102].

Следовательно, если природный шум может являться важной составляющей музыкального звука, то вполне правомерно наше отношение к использованию театральных шумов в качестве музыкально-постановочного приема.

Сценическая тишина – данное понятие, на первый взгляд, никак не соотносится с музыкальным решением спектакля. Однако сколь выразительной становится музыкальная фраза, входящая в ткань драматической постановки через выстроенную режиссером сценическую смысловую паузу...

Нередко мы слышим выражения «звучащая тишина» или «звнящая тишина». Может быть, именно в этих фразах скрыта одна из тайн магического воздействия театрального искусства на зрителя? Почему Н.В. Гоголь определяет финальную сцену «Ревизора» как немую?..

Тишина, воцарившаяся вдруг на сцене, может обладать силой величайшего эмоционального воздействия на зрителя, силой потрясения, катарсиса. Именно поэтому одним из критериев актерского мастерства до сих пор остается умение «держат паузу», а профессиональным качеством режиссера – умение выстраивать музыкальные паузы «звнящей тишины».

Описанные выше средства художественной выразительности не могут дать полного представления о режиссерском арсенале постановочных приемов в процессе музыкального оформления спектакля. Однако все они проверены театральной практикой и могут быть комплексно использованы в постановочной работе по созданию определенной музыкальной (музыкально-шумовой) среды сценического действия, музыкальной композиции, подчеркивающей целостность драматического произведения.

Литература

1. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. М., 1976.
2. Козодаев П.И. Особенности использования методов театральной педагогики в режиссерской практике руководителя любительского театра // Психолого-педагогический журнал Гаудеамус. 2010. Т.1. № 15. С. 154-157.
3. Большой энциклопедический словарь. М.; СПб., 2000.
4. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М., 2008.

5. Брук Питер. Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003.