

## **Композитор в современном драматическом театре. «Быть или не быть вот в чем вопрос?»**

Создавая концепцию нового театра, нашедшую отражение в новаторской эстетике «Березиля» Лесь Курбас сказал: «Сучасний театр – це театр режисера і композитора». Именно музыка позволяла известному харьковскому новатору в свое время наиболее последовательно и конструктивно доносить участникам театрального действия и зрителям глубинный смысл его режиссерской сверхзадачи, осуществить свою мечту создания нового театра, где музыка, жест, слово, грим, декорации, костюмы гармонично «звучали» в его театральной партитуре, а новаторские идеи метафорического театра не вступали в противоречие со сложившимися в Украине традициями музыкально-драматического театра.

И в современных условиях, когда театр вышел на новый уровень синтеза всех компонентов театрального действия, когда музыка часто берет на себя функцию ретранслятора глубоких смысловых подтекстов, выразителя режиссерской сверхзадачи, активный диалог композитора и режиссера не теряет своей актуальности, а становится все более значимым.

Но теория — это теория, а как же дело обстоит на практике?

Часто общаясь с молодыми, начинающими композиторами, у большинства из них я заметила желание работать в сфере кинематографа, сочинять музыку к фильмам, чтобы она в результате могла называться гордым словом «саундтрек» и быть исполняемой даже вне зрительного ряда. О театре они практически не вспоминают... Почему? Неужели для последующего поколения композиторов в театре нет перспектив?

Действительно, не секрет, что современные театры отказываются от должности заведующего музыкальной частью, а наличие «живого» оркестра в драматическом театре просто единичное явление.

Часто ли режиссеры «заказывают» композитора для сочинения музыки к какому-то спектаклю? И вообще, нужен ли он сейчас, когда средства массовой информации, интернет, социальные сети предлагают нам такой огромный выбор самого разнообразного музыкального материала? Может лучше кликнуть Download и проблем с музыкальным оформлением спектакля как ни бывало?

На первый взгляд, это действительно так. Режиссеру не нужно вступать в творческую полемику с композитором, а театру тщательно заботиться об авторских правах композитора и выплачивать гонорар за авторскую музыку.

А как смотрит на этот вопрос композитор-мастер, который знает все тонкости театральной «кухни» не понаслышке? Я встретила с одним из корифеев харьковской композиторской школы Народным артистом Украины Владимиром Михайловичем Птушкиным. Известный автор многочисленных

вокальных, инструментальных сочинений, ансамблевой музыки, Владимир Михайлович как никто осведомлен в специфике музыки для театра, ведь он проработал в Харьковском академическом русском драматическом театре им. А. С. Пушкина более 30 лет.

**Владимир Михайлович, в Вашей долгой практике сотрудничества с театром русской драмы им. А. С. Пушкина есть ли спектакли, которые хотелось бы особо выделить? Возможно это связано с поставленными перед вами задачами, условиями работы или даже конфликтами с режиссером?**

Был очень интересный случай, связанный с подготовкой спектакля «Ромео и Джульетта». В начале 80-х годов его неоднократным постановщиком был Александр Барсемян. Он задумал воплотить трагедийные образы Шекспира с помощью балетной музыки С. Прокофьева (балет «Ромео и Джульетта»). Но мне пришлось не по душе эта идея, несмотря на то, что в Киеве эта постановка была решена с таким музыкальным оформлением. Я его начал отговаривать, потому что, что балетные образы Прокофьева в какой-то мере вступали в противоречие с режиссерской концепцией драматического спектакля.

**К чему же привел спор композитора и режиссера постановщика? Ведь известно, что Александр Барсемян был достаточно властной и авторитарной натурой**

Так сложились обстоятельства, что именно в тот момент ко мне попала пластинка с записью 5 Симфонии Гии Канчели. Она имела заголовок «Памяти моих родителей». На меня эта необыкновенная по своему качеству звучания и мастерству оркестровки музыка произвела неизгладимое впечатление и возникло желание показать ее Александру Барсемян.

**Как же отреагировал режиссер на ваше предложение познакомиться с новой музыкой? Тем более, что эта симфония была достаточно современна – к моменту постановки шекспировской трагедии ей было менее 10 лет**

Конечно, с большим трудом удалось уговорить Александра Барсемяна послушать 25 минут этой музыки, но я видел, как во время прослушивания композиции его лицо преображалось. Вероятно, в его голове драматургическая линия спектакля выстраивалась несколько иным образом. Он уже знал каким эпизодам будут сопутствовать темы из этой симфонии.

**Владимир Михайлович, симфония Канчели повлияла только на музыкальное оформление спектакля или изменился сам смысл постановки?**

Эта гигантская по духу, разнообразная музыка мало того, что теперь была использована от первой до последней ноты, но изменила идею самого спектакля. Это проявилось в новом понимании шекспировской классики. В то время (80-90-е гг. XX века) очень остро стоял Карабахский конфликт

между армянами и азербайджанцами. Сам Александр Барсегян по национальности армянин, и это не могло его не оставить равнодушным. Так, социально-политические и личностные междоусобицы Капулетти-Монтекки стали своего рода аллегорией на происходящее в настоящем времени. И Барсегян потом говорил, что идея спектакля не о Ромео и Джульетте, а о борьбе межнациональных отношений. А вот Ромео и Джульетта стали жертвами этой борьбы и человеческой нетерпимости.

**Итак, Вы сумели с режиссером найти компромисс. Как же была использована музыка? И какую функцию она выполняла?**

Прежде всего заметны были изменения посредством музыки пластики актеров. Звуковая энергетика импульсивных взрывов тяжелой меди и полного арсеналом разновидностей флейт оказалась чрезвычайно звукопластичной, задав пластический рисунок всему спектаклю. Если бы была иная музыка, то никакой «говорящей» пластики, ставшей смысловым акцентом спектакля, не было бы. А сценические движения актеров свелись бы к обычным хореографическим сценам.

Музыка Канчели так гармонично легла на идею спектакля, на его режиссерское решение, что сложно было не заметить интересные совпадения акцентов музыки и действия пьесы. Реплики героев Шекспира точно совпадали с музыкальными акцентами. Поэтому, мы использовали номерную систему, и вся симфония буквально «от корочки до корочки» вошла в музыкальную драматургию спектакля.

**А в каких именно сценах совпадения музыкальных и драматургических акцентов прозвучали наиболее рельефно?**

По театральным законам действию предшествует Пролог. Он сопровождался звучанием жалостного мотива на клавесине. Эта тема настолько трагична, что сразу понимаешь, хэппиэнда здесь ничего не предвещает. Этот суховатый, отрывистый звук старинного инструмента можно назвать олицетворением рока, фатума целого действия. Также одно из самых ярких совпадений было в сцене сражения Меркуцио и Тибальда. Плотная музыкальная ткань, не спадающее напряжение, рев меди, струнная группа, которая, как казалось, вот-вот порвет струны – все это очень точно выявляло эмоции, которые мотивировали действия двух злейших врагов.

**Удивительные совпадения, наверное, по-новому заставили посмотреть на всем хорошо известных героев. Как осуществлялось развитие образов трагедии Шекспира под музыку Канчели?**

Конечно, в драматическом спектакле за каждым из героев обычно закрепляется определенный музыкальный материал. В 5 симфонии для нескольких героев шекспировской трагедии необходимого тематизма не нашлось, поэтому я решил обратиться к 4 симфонии Канчели. В ней я нашел два образа-темы – лирическая тема Джульетты и тема патера Лоренцо.

Образу Лоренцо сопутствовали вступительные эпизоды 4 симфонии, колокольная тема, что и стала его лейтмотивом. В дальнейшем Александр Барсегиан очень точно обозначил лейтмотив как «колокол души».

В образе нежной Джульетты тоже появились ее лейттемы – арфа и флейта. Но у Шекспира образ находится в развитии, в начале пьесы она нежная, хрупкая маленькая девочка, которая беспрекословно слушает своих родителей, а далее она превращается в смелую, решительную девушку, готовой сделать все, что угодно во имя любви. Несмотря на внутренние метаморфозы характера героини музыкальная сторона образа в спектакле осталась неизменной.

Музыка Канчели оказалась глубоко психологичной и в спектакле она выполняла не только иллюстративную функцию, а в полной мере помогала раскрыть всю глубину и многомерность каждого образа, вела зрителя за собой, помогая ему полностью окунуться в атмосферу спектакля и чувств героев.

**Какова же была реакция зрителей использование серьезной академической современной музыки в классической театральной постановке?**

Оглушительному успеху спектакля во многом способствовала именно его музыкальное оформление. Но самым удивительным было ощущение, что Канчели специально написал музыку для трагедии Шекспира. Поэтому и ее можно смело рассматривать как оригинальную музыку, непосредственно написанную к данному спектаклю.

**Вернемся к балетной музыке Прокофьева «Ромео и Джульетте». Как Вы думаете, если бы она стала музыкальным оформлением, успех спектакля и такая глубокая восприимчивость зрителей осталась бы на том же уровне, как и с музыкой Канчели?**

Я не знаю, как было бы с прокофьевской музыкой. Но хорошо, что этого не случилось... (улыбается) Музыка Прокофьева в балете настолько яркая, известная, ассоциативная, «шлягерная», что «перетянула одеяло» бы на себя. Зритель бы слушал музыку Прокофьева и ассоциировал с ней происходящее на сцене. Гармония режиссерской идеи и музыкального оформления была бы нарушена. А в театре музыка прежде всего должна объективизировать режиссерскую сверхзадачу, облегчать понимание глубинного смысла постановки. Это самое главное.

**И последний вопрос, работая в театре Вы занимались и сочинением авторской музыки к спектаклю и таким форматом как музыкальная компиляция. Какие достоинства и недостатки несет в себе эта форма?**

Музыкальная компиляция хороша тем, что она представляет собой готовое решение. Благодаря этому режиссер сразу может представить в каком месте пьесы она будет уместно воплощена. А оригинальная музыка,

которая пишется по заказу, занимает больше времени и на поиски темы, и на ее оркестровку и прослушать ее нужно в конце концов!

Самый главный недостаток в подборке – полистилистика, обилие разных, пестрых тем. Они мелькают, переключаются как монтажная анимация, что не позволяет им закрепиться у зрителя-слушателя как знаковые темы-символы. Для этого существуют законы музыкального оформления, где учитывается последовательность воспроизведения фрагментов. Так, если тема один раз прозвучит, нужно ее повторить. Это законы музыкальной компиляции, которые диктуют свои законы.

Конечно, мы понимаем, что деятели современного театрального искусства находятся в сложной ситуации. Информационная пресыщенность зрителя, современные дорогостоящие технологии, диктующие свои требования, финансовая и социальная нестабильность, наступление шоу-бизнеса, ставящего во главу угла коммерческую целесообразность спектакля, мощная конкуренция со стороны телевидения и кинематографа, заставляют режиссеров искать все новые и новые изощренные формы реализации театральной постановки, привлечения зрителя, и при этом, малейшие лазейки для экономии финансовых средств. Но интервью с Владимиром Птушкиным наглядно показало насколько прав был Лесь Курбас говоря, что «сучасний театр – це театр режисера і композитора». Каким бы сложным не было время, но только живое общение композитора и режиссера может полноценно решить великую миссию театра, которую он выполнял во все времена – очищать и преображать душу человека, нести свет истины, божественной красоты, веры, надежды и любви.