

О СПЕЦИФИКЕ РАБОТЫ С МУЗЫКОЙ В ОСОБОМ ТЕАТРЕ

БАБИЧ Н. Ф.

Москва, Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма (АПРИКТ)

В современном социокультурном пространстве музыка поистине вездесуща. Она создает альтернативное эмоциональное пространство и дополнительный объем общей слуховой информации. В бытовом контексте музыка чаще всего используется как средство развлечения. Такую же функцию выполняет музыка и в сфере досуговой деятельности — кружках по интересам, студиях здоровья, а также и в специализированной области воспитательной, развивающей и образовательной деятельности. Однако музыка может занимать, на наш взгляд, более значимое место, чем просто обеспечивать звуковой фон. Особенно в контексте задачи вовлечения детей в ограниченными возможностями здоровья в активное социокультурное пространство, в котором создается развивающая творческая среда. Не случайно же музыку называют языком души (А. Серов), языком чувств. Обратившись к праформам музыкальной де-

ятельности человека, изучению архаичных источников, из которых выросли модальность и ладовость, специальная педагогика получит мощный инструмент развития и регуляции эмоций. Такой подход приведет к совершенно иным результатам, нежели пассивные формы использования музыки в качестве фона.

1. Музыка в социокультурном пространстве. Формы и эффективность влияния.

Не секрет, что многим руководителям студий различной направленности, от театральной до кружков вышивания приходится, так или иначе сталкиваться с задачей создания определенного эмоционального настроя занятия с помощью звуков, а именно с помощью музыки. Что может сделать профессионально неподготовленный в музыкальной области педагог? Первый путь — просить о помощи музыканта, второй — подбирать фонограмму на свой

вкус. Но и музыкант, не владеющий сведениями о тех, кому предназначена музыка, подбирает произведения исходя из своих собственных предпочтений. С этого момента и начинается «зона риска». Компромиссный путь — консультирование и совместная работа педагога и музыканта по составлению специальных фонограмм с учетом тематики и состава группы — мог бы значительно улучшить ситуацию. Однако лучше научиться владеть навыками и принципами подбора музыки самому педагогу. Ведь то, что подойдет одному ребенку, может быть противопоказано другому.

В развивающих детских группах есть форма музыкальных занятий с инструментами. Детям 3—5 лет выдаются различные ударные и звенящие инструменты, детей строят в рядок, за пианино садится концертмейстер и начинает «Клоунов» Шостаковича. Детям показывают, куда и как надо попадать своими «шумелками».

Еще один пример, более близкий к нашей теме, — режиссер самодельного театра. Распространенная практика использования музыки в спектакле — компиляция музыкальных отрывков по принципу аналогии. В лирической сцене — лирическая музыка, в грустной сцене — грустная музыка, драматической сцене — драматическая музыка и т. п.

В приведенных примерах есть одно общее качество, которое дает похожие результаты: музыка используется обильно, но однопланово, и эффект от ее использования получается низкий.

Подход, который мы хотели бы предложить, — исследовательский и в какой-то мере даже самоисследовательский. Это изучение истоков музыкальной культуры, изучение генезиса музыкальных форм и особенностей бытования музыки в социуме. При таком подходе открываются те слои, те закономерности взаимодействия ритма и мелодии в их имманентной связи, которые так необходимы на первых этапах развития эмоциональности человека. Именно исторический подход в музыкальном развитии дает возможность последовательного, шаг за шагом, музыкального и эмоционального взросления слуха и души ребенка.

В своем развитии звуковая культура каждого народа проходит несколько этапов — от выделения звуков как таковых до организации их в ладово-ритмическую систему. Если стратегию занятий построить исходя из принципов «от простого к сложному», «от архаики к современности», «от экзотики до лада и тональности», тогда будут созданы условия для последовательного погружения в музыкальную культуру. Постепенное погружение дает возможность пройти весь путь вызревания эмоциональности в человеке, от начальных переживаний до оформленных эмоций. Результат такого последовательного погружения и фундирования музыкальных эмоций будет иным, педагогический эффект неизмеримо вырастет.

2. Музыка в пространстве особого театра

Музыка в театре живет с самого его зарождения. Достаточно сказать об одной из древнейших форм синкретического театра — обрядовой танцевальной песне, или песне-танце, которая сохранилась в несколько осовремененном виде в фольклоре многих

народов, в более аутентичном виде — у народов Севера, в традициях южноамериканских индейцев, у индусов и др.

Проблематичным остается на сегодняшний день вопрос о специфике использования музыки в «особом театре» — театре людей с нарушениями развития. Эта специфика рождается из функциональной двунаправленности задач такого театра. Первый аспект касается воздействия на зрителя средствами театра, под которыми понимается весь ряд выразительных и технологических средств, таких как музыка, сценография, пластическая выразительность, актерская игра, драматургия и т. д. В рамках данной статьи заметим только, что и для «нормального» профессионального, и для особого театра принципы использования музыки в театре и способы эмоционального воздействия с помощью музыки на зрителя в основном едины.

Однако функции особого театра не сводятся лишь к ряду эстетических задач. Каждый особый театр имеет другую, реабилитационную сторону своей деятельности. Можно использовать театральные средства в терапевтических и реабилитационных целях и при этом никогда не стремиться к созданию театрального произведения, пригодного для показа «внешнему» зрителю. Баланс этих двух направлений деятельности — художественного и реабилитационного — и создает проблематику сегодняшнего особого театра. Немалая роль в решении реабилитационных задач принадлежит музыке.

3. Музыка исполняемая и воспроизводимая

Сегодня в театре существуют две формы: музыка, исполняемая «вживую», и музыкальная «фонограмма». Эти формы и их сочетание влияют на стилистику спектакля, а иногда и определяют ее. Однако есть одна существенная деталь, влияющая на выбор режиссера — качество исполнения. Что выгоднее — включить «фонограмму» Яши Хейфеца или слышать неумелое пикиканье на скрипке актера-самоучки — вопрос риторический. Но у этого вопроса в особом театре есть вторая сторона. Выгоднее для чего или кого? Для качества спектакля или для реабилитации актера-самоучки?

Здесь уместно вспомнить, что актер в «дорежиссерском» театре был и акробатом, и клоуном, и бутафором, и исполнителем музыки, словом, универсальным лицедеем. Эта профессия возвышала человека, демонстрируя разнообразие его талантов. И главное, на сцене был один из тех, кто толпился перед подмостками, но выгодно отличался от них своими умениями. Не тот же ли самый эффект происходит и сейчас, когда в зале сидит «особый» зритель и наблюдает за одним из себе подобных на сцене, умеющим пикикать на скрипке? В основе этого воздействия лежит создание условий для мотивации самореализации, направленной на развитие индивидуальных способностей особого актера. Итак, что на чаше весов — высокое искусство или особое творчество?

4. Искусство или творчество

Чтобы творить искусство, надо быть мастером. Не будем забывать, что искусство — это *мастерское* исполнение чего-либо. Случается, что ради резуль-

тата искусства из процесса репетиций исчезает творчество. Это бывает связано с завышением, неадекватностью задач, поставленных режиссером или педагогом перед некоторыми актерами. И если в профессиональном театре это явление, несмотря ни на что, иногда может стать развивающим фактором для актера, то в особом театре требование нормативного качества от особого актера не всегда уместно и корректно. При таком подходе актера натаскивают на действия, буквально дрессируют без всякого намека на творчество или развитие.

Другая крайность — «вечное» репетирование. Существуют этапы творчества, которые могут быть интересны и полезны так называемому «внутреннему» зрителю, т. е. участнику действия. На таком этапе все внимание направлено на внутренние процессы, происходящие с актерами, на самопознание актера. Для вынесения работы на «внешнего» зрителя не хватает сценических составляющих, в основе которых лежат глобальные понятия — цельность и внятность сценического действия, органичность музыкального и сценографического решений, учет зрительского восприятия.

На этом этапе «пробуксовывают» многие самостоятельные коллективы, которые не могут пробиться к новому качеству. Один из выходов для таких коллективов — создание интегрированной театральной группы, способной наработать высокое качество актерской игры и вписать особого актера в действие без ущерба для общего качества. Примером такого коллектива можно назвать театральную интегрированную группу «Круг», которая результатами своей деятельности демонстрирует наиболее удачное совмещение этих двух позиций — искусства и творчества. Интегрированная театральная группа «Круг» (худ. рук. и реж. Н. Попова) и «Круг-2» (худ. рук. и реж. А. Афонин) строят свое творчество на принципах адекватной вписанности профессионалов и особых актеров в единый процесс, основанный на импровизационном подходе. Актеры стремятся к универсальности, они поют, танцуют, декламируют.

Обучение игре на любом музыкальном инструменте требует времени и усилий не только особого актера. Если говорить об индивидуальном творчестве, то процесс может затянуться на долгие годы, так и не приведя к высоким исполнительским результатам. Одной из причин этого может стать неправильно выбранный инструмент. Предлагая выбор, желательно изучить индивидуальные возможности актера, степень обучаемости. Для актера с ограничениями сужается и арсенал средств исполнения. Стоило бы сразу отказаться от инструментов, сложных в техническом освоении, таких как профессиональные инструменты симфонического оркестра. (Впрочем, использовать эти инструменты можно в непривычном для них качестве для создания определенного звукового образа, как это часто делают в современном искусстве.) Лучше хорошо освоить несколько «простых», нежели это время посвящать навыку извлечения нескольких звуков из одного «сложного».

Всегда можно предположить, учитывая коррекционные задачи, какой инструмент «пойдет» у того или иного актера успешнее. Нехитрый анализ возможностей может дать более-менее правдоподобную картину будущего исполнительского состава. В свою очередь, это может обуславливать стилистику целого спектакля. Так, если оркестр состоит по большей части из ритмико-шумовой основы или близок к фольклорному составу, музыкальное решение может влиять не только на колорит, но и на жанр сценического произведения.

Групповое музицирование на сцене особого театра имеет множество преимуществ перед индивидуальным. Во-первых, в группе намного легче преодолевается стрессовая ситуация выступления перед зрителем. Во-вторых, коммуникативная направленность задач в ансамблевом музицировании способствует развитию периферийного внимания, способности к выполнению совместных действий, что часто бывает проблемным местом у особых исполнителей и может выполнять реабилитационные задачи. В-третьих, появляются условия для оценки своего творчества в сравнении с остальными участниками. В-четвертых, игра в ансамбле позволяет распределить партии по силам исполнителей, что часто дает положительный опыт совместного творчества и возможность равномерно развивать навыки каждого.

Как один из развивающих стилей группового музыкального творчества — фольклорный акцент в инструментари и репертуаре — предлагает проверенные временем формы сочетания группового и индивидуального высказывания на инструментах довольно простых конструкций. Эти формы можно сравнить с архетипами сознания.

Позиция режиссера решает все. Поэтому перед ним стоит задача разобраться пусть в ограниченных, но все же, достаточно широких, на наш взгляд, возможностях музыкальной стороны в создании пространства особого театра.

5. Принципы музыкального воспитания актера особого театра

Подводя итог всему сказанному, можно выделить ряд принципов, которые, на наш взгляд, смогли бы сфокусировать направленность деятельности педагогов, режиссеров и музыкантов в рамках специфических музыкальных задач особого театра.

Главный принцип — раскрытие в творчестве уникальной, неповторимой стороны индивидуальности актера.

Второй вытекает из первого — от актера к материалу, а не наоборот, как в профессиональном театре.

Третий вытекает из первых двух — индивидуальный подход к выбору репертуара и инструментария.

Четвертый — групповое творчество как развивающая среда.

Пятый — фольклорная основа творчества как наиболее доступная форма самовыражения.

Хочется выразить надежду, что данные принципы и методология работы с музыкой в театре окажутся полезными и универсальными для многих социокультурных практик.