

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-172-185  
EDN PJEZUY  
УДК 378.6:792+792.028

Т. И. Сополев  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0009-1806-0507

## Упражнения и этюды с музыкой у студентов-первокурсников актерско-режиссерской группы

### АННОТАЦИЯ

Современная театральная педагогика хранит и развивает традиции основоположников русской школы режиссуры и актерского мастерства: К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. О. Кнебель, А. Д. Попова, А. А. Гончарова и др. Традиционная методика преподавания дополняется современными актуальными инструментами, эффективно помогающими педагогам в сегодняшних творческих мастерских.

В статье ставится проблема развития музыкального мышления современных артистов и режиссеров в ситуации трансформации музыкального фона в социокультурном пространстве, ведущей к снижению у детей и подростков понимания внутренней драматургии музыкального мелодизма. На конкретных примерах тренингов, музыкальных упражнений и этюдов с музыкой в мастерских факультета музыкального театра Российского института театрального искусства — ГИТИС рассматриваются методические этапы и подходы, способные помочь развитию понимания музыки и ее внутреннего содержания у будущих актеров и режиссеров. Все это способно привести к раскрытию «музыкализации тела и сознания» студентов театральных институтов, восприятию музыки как импульса к сценическому творчеству через поиск индивидуального способа невербального выражения впечатления от ее восприятия.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Театральная педагогика, русская театральная школа, музыка в театре, ГИТИС, К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, О. Л. Кудряшов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-172-185  
EDN PJEZUY  
УДК 378.6:792+792.028

Timofey I. Sopolev  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0009-1806-0507

## Exercises and Stage Studies with Music by First-Year Students of the Acting and Directing Courses

### ABSTRACT

Modern theatre pedagogy preserves and develops the traditions of the founders of the Russian school of directing and acting: K. S. Stanislavsky, Vs. E. Meyerhold, M. O. Knebel, A. D. Popov, A. A. Goncharov and others. Traditional teaching methods are complemented by modern, relevant tools that effectively help educators in today's creative workshops.

The article touches upon the problem of the development of musical thinking of modern artists and directors in a situation of transformation of the musical background in the socio-cultural domain, which leads to a decrease in children's and adolescents' understanding of the internal dramaturgy of musical melody. Based on specific examples of trainings, musical exercises and sketches with music in the workshops of the Music Theatre Faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), the author considers methodological stages and approaches that can help future actors and directors develop an understanding of music and its inner content. This can lead to the disclosure of the "musicalization of the body and consciousness" of students in theatre institutes, as well as assist in the perception of music as an impulse to stage creativity that can be found through the search for an individual way of non-verbal expression of the impression of its perception.

### KEYWORDS

Theatre pedagogy, Russian theatre school, theatre music, GITIS, K. S. Stanislavsky, Vs. E. Meyerhold, O. L. Kudryashov.

Педагогика — дело живое, изменчивое, а театральная педагогика — еще и субъективное, поскольку зависит от почерка и творческого мировоззрения Мастера. Студент (начинающий актер или режиссер) всегда индивидуален и требует индивидуального же подхода. Эти обстоятельства вынуждают (и всегда вынуждали) театральных педагогов искать новые пути, соответствовать времени и сегодняшнему театру.

На моей памяти за годы занятий педагогикой в ГИТИСе (без малого 30 лет) произошли значительные перемены в самом процессе преподавания. Перемены эти почти не коснулись стратегии — «корневых» вещей, методологии и «системы», а вот тактика регулярно претерпевает, на мой взгляд, довольно значительные изменения. Цели и задачи первого курса, фундаментального, исключительно важного, остались теми же: освобождение психофизического аппарата студента — снятие мышечного зажима и психологическая свобода — это необходимые предпосылки к дальнейшему творческому процессу обучения и воспитания. Успешное выполнение этой важнейшей задачи невозможно без освоения элементов внутренней техники актера на основе системы Станиславского и учения Немировича-Данченко, в результате чего студенты обретают умение «обоснованно, целесообразно и продуктивно» действовать в предлагаемых обстоятельствах. «Необходимо сосредоточить наше внимание и усилия на первом курсе, где происходят самые важные процессы становления будущих актеров, где осваивается психологическая природа поступка» (А. А. Гончаров) [1, с. 177].

Именно на первом курсе закладывается тот фундамент актерской школы, на который опирается актер в своей последующей работе по овладению законами сценического искусства.

В этой статье хотелось бы остановиться на важной части обучения на первом курсе режиссерского факультета, где уже много лет практикуется совместное обучение режиссеров и актеров, а именно: на разделе музыкальных упражнений и музыкальных этюдов. «Во всех творческих профессиях никак не обойтись без черновика, без упражнений, без гамм, без тренинга. Еще с древних времен известно, что “нет упражнений без искусства, как и искусства без упражнений”» [2, с. 4–5].

Этому разделу год от года, как мне кажется, уделяется все больше внимания, что не может не радовать. За последние пятнадцать-двадцать лет на режиссерском факультете в каждой мастерской появился — чего раньше не было — свой музыкальный руководитель, до этого они были только на факультете музыкального театра; впервые музыкальный руководитель появился в мастерской профессора О. Л. Кудряшова (набор 2002 года). Эта мастерская работала по экспериментальной программе: в частности, огромное внимание в воспитании *режиссеров и актеров драматического театра* уделялось музыке. Правильность этого подхода со всей очевидностью проявилась уже в первых выпусках: 2006 года (актеры) и 2007 года (режиссеры). Это выражалось не только в качестве обучения выпускников мастерской (и режиссерской, и актерской групп), но и в том, что и в других мастерских режиссерского

факультета были взяты на вооружение некоторые методологические приемы, касающиеся использования музыки в процессе воспитания студентов. Когда-то так же распространилось совместное обучение режиссеров и актеров, предложенное профессором А. А. Гончаровым, или «авторские семестры», введенные в образовательный процесс сначала в мастерской профессора П. Н. Фоменко и появившиеся затем во всех мастерских режиссерского факультета, а также многое другое. Но сейчас — только о музыке.

Л. В. Варпаховский в своей книге «Наблюдения, анализ, опыт» приводит высказывание Вс. Э. Мейерхольда: «... Если бы меня спросили: “Какой главный предмет на режиссерском факультете будущего театрального университета, какой главный предмет должен быть включен в программу этого факультета?” — я сказал бы: “Конечно, музыка!”» [3, с. 113]. Далее Всеволод Эмильевич в известном докладе «Искусство режиссера» продолжает свою мысль: «Если режиссер не музыкант, то он не сможет выстроить настоящего спектакля, потому что настоящий спектакль может построить только режиссер-музыкант» [4, с. 344].

Мейерхольд и музыкальный театр, Мейерхольд и театральная музыка, Мейерхольд и музыкальность театра — понятия известные и часто понимаемые, но вот только взяты ли они на вооружение в должной мере сегодня — большой вопрос. «Музыка — это действие. Раскрыть музыкальную драматургию — это раскрыть действие, звучащее в музыке, смысл ее и борьбу противоположностей, в ней заключенную (конфликт, по Станиславскому). Услышать в музыке действие, перевести его в действие сценическое — задача режиссера» [5, с. 171]. Думаю, ни для кого не секрет, что в учебных планах театральных вузов явно не хватает часов для практических музыкальных занятий.

Попробуем рассмотреть, как может компенсироваться (хотя бы отчасти) недостаточность практических музыкальных дисциплин тренингами, напрямую связанными с музыкой, на занятиях по режиссуре и мастерству актера.

Все начинается с набора, с приемных экзаменов. В основной образовательной программе по специальности «актерское искусство» (52.05.01) в разделе 1.4 «Требования к абитуриенту» наряду с эмоциональностью, пластичностью и обаянием от абитуриента требуются вокальные данные, слух, чувство ритма [6, с. 4]. Без этих данных ни в режиссеры, ни в артисты пробоваться не рекомендуется.

К сожалению, за годы моего участия в работе приемной комиссии (прослушивания на отборочных консультациях и просмотры приемных экзаменов) мне приходится наблюдать стойкую тенденцию: количество абитуриентов, имеющих хоть какие-то познания в музыке или хотя бы музыкальный слух, снижается катастрофическими темпами. Если еще пятнадцать-двадцать лет назад из десяти поступающих музыкального слуха не было у одного-двух, то в последние годы картина изменилась с точностью до наоборот: наличие музыкального слуха — у одного-двух претендентов из десяти. (Это, естественно, не распространяется на факультет музыкального театра. Там другая картина. В силу специфических особенностей самого факультета туда

поступают абитуриенты как минимум с оконченной музыкальной школой, а чаще со средним специальным музыкальным образованием, не только имеющие музыкальный слух и голос, но и знающие нотную грамоту, знакомые с гармонией и сольфеджированием.) А что же происходит с поступающими на драматическое отделение?

Можно предположить, что проблема по большей части в так называемом *музыкальном фоне*. Мое поколение, поколение моих учителей и старших товарищей от рождения и до поступления в театральный вуз жили в некоем окружающем нас жизненном музыкальном фоне, который условно можно назвать мелодическим. Музыка, которая нас окружала в жизни, которую мы слышали по радио, из телевизоров, проигрывателей и магнитофонов и просто за столом, когда приходили гости, на улице из окон, на демонстрациях в праздничные дни и т. д., в массе своей была мелодичной. Слух развивался подсознательно, на уровне инстинкта, немного подкреплялся в средней школе на уроках пения. Последние десятилетия в этом смысле отличаются довольно сильно. Налицо снижение и общеобразовательного уровня, и, конечно, музыкального фона. Фон, существующий ныне, весьма примитивен. Его можно, пожалуй, назвать ритмическим, но никак не мелодическим. В основном поэтому нынешнему абитуриенту гораздо легче предъявить на отборочных консультациях некоторые ритмические навыки и потеряться там, где нужно продемонстрировать элементарный музыкальный слух, не говоря уже о таком продвинутом понятии, как музыкальность.

Причин у такого явления, скорее всего, гораздо больше, но факт существующей проблемы налицо. Поэтому, даже отобрав лучших из абитуриентов, мы еще не решаем проблему, а только приступаем к ее решению. Собственно избавление от проблемы лежит уже в плоскости обучения, начиная с первого курса.

Итак, курс набран. Начинаются занятия. С первых же дней наряду с традиционными упражнениями, воспитывающими сценическое внимание, освобождающими мышцы, развивающими воображение и т. д., необходимо начинать работать самыми разными способами с музыкой. Здесь как нельзя лучше пригодится подслушанное где-то и очень понравившееся мне слово «музыкализация». «Музыкализация тела и сознания» студентов — вот чем надо активно заниматься на первом курсе. Музыка в этой части актерского тренинга первого курса должна участвовать во всех предложенных педагогом упражнениях: как фон в традиционных упражнениях, часто придающий упражнениям новые краски, а иногда и новые смыслы; как провокация, вызывающая конфликт и противодействие; как текст (материал) для исследования (анализа музыкального произведения); как стимул, рождающий новые эмоции; как контрапункт психофизическому самочувствию; как импульс, будоражащий творческую фантазию; и т. д.

По мысли А. Таирова, «из всех искусств искусство музыки, безусловно, наиболее близко искусству театра. Это чувствовали еще древние эллины. <...> Это чувствовал и гениальный Глюк, когда, создавая “Орфея”, он взамен

действующих лиц расставлял по комнате стулья и, прежде чем окончательно записывать рождающиеся в нем мелодии, как бы проверял их ответственность...» [7, с. 104].

Музыкальные этюды — пробы — рождаются непосредственно на занятиях: пластические импровизации — «музыка, выраженная телом», этюды на впечатление от музыки, одиночные этюды под условным названием «простые физические действия на классическую музыку» и другие этюды с практическим применением музыкальных понятий (темп, ритм, интонация, композиция).

*Пример.* Темп. Большая часть упражнений на темп — это, как правило, интенсивный движенческий тренинг, одна из задач которого — «сбивать» студентов контрастными переключениями из одного самочувствия в другое, внезапными переходами от одиночных упражнений к парным, ансамблевым и обратно и др.

Упражнение «Темп — дыхание» (актеры). Разное дыхание: быстрое и долгое, вдохи и выдохи, резкие смены дыхательных темпов, когда надо «продышать» все тело. Добавляем музыку: дышим в унисон с музыкой, дышим поперек музыки. Делимся впечатлениями. Необходимо прийти к пониманию того, как разные темпы дыхания рожают различное психофизическое самочувствие.

Упражнение «Темп — касание» (актеры). Выполняется парами. У первого завязаны глаза. Второй касается пальцами партнера. В разных темпах: быстро, в среднем темпе, медленно, очень медленно и т. д. Добавляем музыку. Темп касаний совпадает с музыкой. Не совпадает. Максимально расходится с музыкой. Делимся ощущениями, фиксируя эмоционально-чувственное содержание темпа.

Упражнение «Темп — время» (режиссеры). Фиксируем одну минуту с помощью секундомера. Считаем минуту про себя, по «внутренним часам». Повторяем несколько раз, находя баланс. Добавляем музыку. Отмеряем минуту музыки «внутренними часами». Слушаем самую разную музыку — симфоническую, джазовую, рок и т. д. — и пытаемся отмерить ту же самую минуту. Делимся впечатлениями, выясняем, как меняется внутреннее ощущение времени при восприятии различных форм мелодики и смене темпа.

Ритм. Ритм как понятие неотделимо связан с нашими ощущениями. Динамика жизни в третьем тысячелетии предлагает нам огромное количество ритмов, у большинства людей жизнь заключена в определенную ритмическую схему. Режиссеру и актеру необходимо не только ощущать ритмические схемы жизни, но и исследовать их, учась отображать на сцене.

Упражнение «Ритм — джаз» (актеры). Слушаем джазовые импровизации. Сами пытаемся импровизировать с помощью подручных средств. Пытаемся создать свой ритмический рисунок, общее ощущение целостной композиции. Работаем двумя группами. Одна импровизирует: начинает лидер, он задает ритм, остальные включаются в композицию, состоящую из разных ритмических структур. Другая группа наблюдает. Меняемся группами. Другая группа — новый ритм. Сложнее: две группы работают параллельно, при этом



каждая удерживает свой ритм. Делимся впечатлениями от работы друг друга. Кроме чувства ритма это упражнение развивает актерское внимание, чувство партнерства и ощущение целостной композиции.

Упражнение «Ритм — мизансцена» (режиссеры). Студенты-режиссеры должны придумать три-четыре статичные мизансцены (стоп-кадра), которые рассказали бы об одном событии. Последовательность и время фиксации каждой мизансцены и пауз между ними устанавливаются студентами самостоятельно. Наблюдаем визуальный потенциал ритма. Устанавливаем зависимость между важностью события и временем, требующимся для фиксации каждой мизансцены или паузы между ними. Добавляем музыку — одну на все мизансцены, затем разную на каждую мизансцену. Сравниваем результаты. Обсуждаем степень выразительности выполненного упражнения при различных способах взаимодействия с музыкой.

Темпоритм. Существование актера, владеющего темпоритмическими структурами, становится гораздо более осмысленным. Основная масса упражнений на темпоритм базируется на сопоставлении собственно жизни и заданных ритмических схем.

Упражнение «Метроном» (актеры). Используем метроном — искусственный пульс происходящего. Совершаем простые физические действия. Пульс ускоряется и замедляется, действие продолжается до логического завершения. Фиксируем ощущения от внутренних процессов, происходящих с актером вследствие смены пульса.

Упражнение «Звукошумовая партитура» (режиссеры). Режиссеры с группой актеров рассказывают некий простой сюжет с помощью звукошумовой партитуры. Создают звуковой пейзаж, вводят событие, рассказывают историю. Передают настроение, атмосферу происходящего. Добавляем музыку. Создаем звукошумовую музыкальную партитуру. Анализируем разницу достигнутых творческих результатов с использованием музыки и без нее.

Упражнение «Простые физические действия на классическую музыку». Студентам предоставлена полная свобода, нет приоритета в первичности выбора материала. У каждого первый импульс — свой. Кто-то сначала решает, что он будет делать, и далее ищет адекватную выбранному действию классическую музыку (желательно симфоническую, без вокала). Кто-то выбирает музыку и пытается найти действие, которое может рождать именно эта музыка. Музыка — мощный возбудитель сценического действия. На первых показах педагоги вместе со студентами оценивают упражнение по нескольким критериям: подходит ли именно эта музыка именно этому физическому действию, изменяется ли действие в процессе выполнения упражнения относительно изменений в музыке, а также есть ли перспектива уданной работы, иначе говоря, может ли данное упражнение вырасти в этюд. С выбранными для дальнейших репетиций предложениями начинается работа. После многократного прослушивания музыки студенты вместе с педагогом сочиняют действенную конструкцию сценического этюда, взяв за основу структуру музыкального фрагмента. При этом важно, чтобы события, происходящие в этюде, обязательно

находили свое подтверждение в музыке. Находятся и анализируются изменения в выбранном музыкальном фрагменте. Пробуются варианты адекватных изменений в поведении студента. Студент сам сочиняет действенную партитуру, где части событийные должны совпасть с частями музыкальными. Как и в других разделах актерского мастерства, далеко не все пробы дают конечный результат, выраженный в музыкальном этюде, но польза от подобной работы несомненна. Взаимодействие с музыкой может быть весьма разнообразным: от иллюстрации (самого примитивного способа взаимодействия) до довольно сложной партитуры физических действий, включающих в себя контрапункт и перпендикулярное относительно музыки действие.

Главное, что хочется открыть в первокурсниках с помощью этих упражнений, — способность слышать, а также понимать и чувствовать музыку, слышать и ощущать ее как драматургический материал, как полнокровный текст, как интонацию; воспринимать ее как импульс к сочинению и находить индивидуальные способы выражения своего впечатления от музыки; взаимодействовать с музыкой: соединяться с ней, растворяться в ней, конфликтовать с ней, противодействовать ей; будить фантазию и учиться выражать ее невербально, самыми разными способами; искать и находить в каждой музыкальной композиции свое, личное, субъективное.

К. С. Станиславский в своей речи «Для чего нужна оперная студия?» отмечал: «Если не ввести в драму некоторых основ музыкального и вокального искусств, мы, драматические актеры, не двинемся вперед, не поймем магических тайн слова, жеста, ритма, фонетики. А они нам до зарезу необходимы...» [8, с. 554–555]. Музыка — гениальный помощник в построении собственно этюда с началом, развитием, кульминацией и финалом. Хорошая работа — когда партитура поведения студента, положенная на музыку, дает дополнительный объем происходящему.

*Пример.* Студентка Мария Т. (музыка — Ф. Шопен, Ноктюрн до-диез минор): Мария на кухне собирается замешивать тесто, судя по музыке, напрашивается предположение, что дальше будет типичная иллюстрация, ведь под эту музыку так удобно выполнять однообразные движения, которые требуются при вымешивании теста. Но когда она насыпает муку, ее вдруг завораживает сам процесс — то, как легко мука падает на поверхность стола. И дальше у нас на глазах разворачивается волшебная рождественская история, где идет снег (из муки), дует ветер, начинается и стихает метель, лепится снеговик и т. д. Невозможно описать ощущения от этого этюда, не слыша музыки, но эта сказочная история начиналась с упражнения: музыка Фредерика Шопена и простое физическое действие — замешивание теста на протяжении всего ноктюрна.

По сути, сценическая жизнь при желании может быть представлена как оркестровая партитура, в которой у каждого элемента прописана своя партия. Не зря же в актерской практике существуют термины «протокол поведения» или «партитура поведения». Если учесть, что одна из главных задач артиста — передать чувственную природу своего эмоционального переживания,



то переоценить положительное влияние музыки на становление актерского аппарата невозможно. Сценическое существование актера, в принципе, является трансляцией энергии, и что, как не музыка, может помочь ему расширить эти возможности.

В. А. Гринер анализировала признаваемую К. С. Станиславским родственную связь между сценическим и музыкальным ритмом, а также постоянное использование им на занятиях по актерскому мастерству музыкальной терминологии. «Г. Кристи, близко знакомый с работой К. С. Станиславского в оперном театре, говорит о том, что К. С. начал заниматься оперой ради драмы, ради постижения некоторых основ драматического искусства и пришел к выводу, что искать их нужно в музыке. И действительно, элементы музыкальной выразительности очень близки элементам сценической выразительности, и синтез их дает возможность проникать как в содержание музыкального произведения, так и в замысел сценического действия. Таким образом, сближая две разновидности одной и той же сущности, мы конкретизируем понятие сценического ритма» [9, с. 4].

Что касается режиссеров, то в первом семестре, кроме актерского тренинга, в котором они участвуют в обязательном порядке, у них есть и свои взаимоотношения с музыкой (собственно режиссерские упражнения).

*Пример.* Режиссерская композиция. Композиция связана с общим ощущением целостности. Для актера важно ощущать себя в театре частью единого целого, но создание общей композиции спектакля — задача, безусловно, режиссерская. Почувствовать композицию, вероятно, как раз и означает суметь «охватить» не только внутренним взором, но и слухом всю (вплоть до мельчайших деталей) структуру будущего спектакля.

Упражнение «Короткие формы» (режиссеры). Режиссерам раздаются короткие музыкальные произведения. Они должны прослушать их один раз, тут же придумать и осуществить сценическое воплощение, не используя при этом музыку. Важно попытаться передать свое субъективное, только что возникшее эмоциональное ощущение от услышанного материала. На что натолкнула музыка — на микрособытие, на пластическую композицию, на создание атмосферы или на конкретное физическое самочувствие? Тренируется фантазия, творческое мышление, и музыка является катализатором для проявления этих качеств. Для этого упражнения хорошо подойдут небольшие музыкальные произведения, например фортепианные миниатюры С. С. Прокофьева «Мимолетности».

Традиционные для нашей мастерской (мастерская О. Л. Кудряшова) режиссерские задания по живописи — «Портрет» и «Картина» — требуют и музыкального решения. Режиссер для своего этюда по портрету — или впоследствии по картине — должен найти такой музыкальный фрагмент, который соответствовал бы и выбранному материалу, и режиссерскому замыслу. Это непростое задание, особенно на первом курсе. В окружении музыкального, в основном ритмического, часто «мусорного» фона, о котором я писал выше, надо учиться заново слышать музыку, вырабатывать собственные

профессиональные музыкальные критерии и учиться соотносить их с видео-рядом, с мизансценированием (пусть поначалу довольно скромным), с текстом и, главное, с живым человеком на сцене.

*Пример.* Упражнение «Портрет» (режиссеры). Его приводит О. Л. Кудряшов в своей книге «Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картинку и слушающих музыку» по опыту работы с режиссерами-первокурсниками выпуска 2015 года: «...В нашем задании нас интересовал прежде всего адресат портрета, то есть “кому и куда адресован портрет”...»

Задачи формулировались абсолютно конкретные: возможно более точное портретное сходство...

Вторая важная вещь — мизансцена тела. Здесь все важно: и общее положение портретируемого, если портрет, скажем, поясной, и жест, и даже положение пальцев — все в портрете осмысленно и важно...

Третье задание — отобрать из романа А. С. Пушкина “Евгений Онегин” четверостишие, которое более или менее соответствовало бы ситуации портрета...

И последнее требование — найти короткий выятный и выразительный музыкальный фрагмент, который бы соединился со всем вышеизложенным. Начинает ли эта музыка мини-спектакль или завершает, решает режиссер. Она может точно соответствовать эпохе портрета, а может быть совсем из другого времени. Важен эмоциональный градус разгаданной человеческой истории...

Ни в коем случае музыка не должна была выполнять роль назойливого музыкального фона, постоянно объясняющего, что происходит на сцене. Скорее это должен быть музыкальный эпиграф, концентрированно вбирающий эмоциональную суть...» [10, с. 40–43].

На первом курсе следующего набора (набор 2014 года) режиссерам были предложены для создания этюдов художники Х. Сутин, Ф. Гойя, В. Л. Боровиковский, выбор текста не был ограничен только стихами А. С. Пушкина. В конечном результате нужно было объединить жест, мизансцену тела, несколько слов поэтического текста и музыку — все зависело от замысла режиссера. В результате впечатляли как раз работы с неожиданным звуковым образом. Неслучайно до зачета, до показа кафедре дошли сложные сочетания: Ф. Гойя и В. Л. Боровиковский в сочетании с А. Пяртом или Х. Сутином в сочетании с Ф. Шопеном и Ф. Шубертом.

*Пример.* Режиссер Филипп Г. к выбранному «Портрету Павла I» работы В. Л. Боровиковского подобрал стихи И. Бродского «... Меня обвиняли во всем кроме плохой погоды...» и музыку А. Пярта. Именно это сочетание несочетаемого (на первый взгляд) дало интересный объем салонному портрету русского императора, позволило студенту-актеру найти верное психофизическое самочувствие в работе, а нам увидеть императора живым человеком, в глазах которого (на портрете) читается его трагическое будущее.

Во втором семестре музыке уделяется не меньшее внимание. Продолжая музыкальный тренинг, актеры и режиссеры получают ставшее уже традиционным задание «Музыкальные наблюдения». Стоит, пожалуй, подчеркнуть — именно *наблюдения*, а не пародии на эстрадных исполнителей, каковым

это задание было известно в течение довольно многих лет. Музыкальные наблюдения ведутся за эстрадными исполнителями (чаще за исполнителями, которых можно описать словом «ретро», ибо большинство современных представителей эстрады и шоу-бизнеса самопародийны, лишены какой-либо глубины, и большой пользы в повторении студентами их «ужимок и прыжков» не видится), за артистами оперы (чаще в концертном исполнении, но иногда и в сценических оперных партиях), за инструменталистами (пианистами, скрипачами, виолончелистами и т. д.) и за целым оркестром (симфоническим оркестром, джазовым коллективом или оркестром народных инструментов). Студенты сами выбирают объект наблюдения. Задание может выполняться как вживую, так и под фонограмму. Если студенты сами поют, то важно передать не только характерные черты поведения, но и присущее данному исполнителю звучание. Но отдельно надо бы остановиться на исполнении этого задания под фонограмму. Недостаточное внимание к этому типу музыкальных наблюдений обусловлено негативным и пренебрежительным отношением к такому явлению на профессиональной эстрадной сцене, как «фанера» (плюс-фонограмма). Однако это абсолютно разные вещи, использование фонограммы на профессиональной сцене пусть останется на совести исполнителей, а вот польза от упражнения «Музыкальные наблюдения» под фонограмму несомненна.

Сутью любых актерских наблюдений всегда остается поиск «зерна образа». Поиск внешних и внутренних черт объекта, манеры поведения, особенностей, присущих только этому человеку, ярких запоминающихся проявлений выбранного персонажа и т. д. В имитации (музыкальном наблюдении под фонограмму) ко всему этому набору добавляется весьма сложная вещь — энергия поющего человека. Добиться мощной энергии поющего человека, автоматически возникающей при звукоизвлечении, без самого звукоизвлечения — это очень непростая, но выполнимая задача, приносящая огромную пользу собственно актерскому аппарату и развивающая дыхание в соединении со сценическим действием. Давно известно, что прыгун, тренирующийся с гантелями на ногах, прыгает без гантелей с утроенной силой. В нашем случае это тоже работает. Тренировка активного извлечения энергии с помощью музыки весьма и весьма продуктивна. Кроме того, имитация дает возможность студентам, несмотря на скромные вокальные данные, выбирать для этого упражнения оперных певцов, что в случае живого пения совершенно невыполнимо и закрывает от учащихся огромный пласт мировой музыкальной культуры. Освоив технику исполнения (извлечения энергии), можно на основе имеющегося музыкального материала попытаться построить и этюд, имеющий в основе музыкальное наблюдение.

*Пример:* «Музыкальные наблюдения». Студенты Ирина Л. и Александр А. показывали на зачете музыкальный этюд о весьма непростых взаимоотношениях оперной примы и начинающего исполнителя на материале дуэта Папагены и Папагено из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта». Весьма подробно и тщательно, буквально по тактам, были найдены взаимоотношения

вздорной примы и робкого новичка. Сквозное действие (у нее — вновь получить признание своей исключительности, у него — несмотря ни на что добраться до конца дуэта) в сочетании с разнообразными действенными актерскими пристройками (от ее презрения и его жуткого страха к полному принятию друг друга) дало в результате довольно интересную работу, в основе которой лежало упражнение «Музыкальные наблюдения под фонограмму».

*Пример.* Еще одно музыкальное наблюдение — упражнение «Оркестр». В нем возможны варианты. Например, предлагается создать небольшой оркестр со студентами курса, инструментально обеспечив его тем, что под руку попадет. Это могут быть не только музыкальные инструменты, но и различные бытовые предметы: доска для стирки, двуручная пила, чугунная сковородка, ложки, вилки, пустые консервные банки, стеклянные бутылки, наполненные водой до разных уровней, и др. Хорошо бы разучить и исполнить небольшое музыкальное сочинение. Второй вариант — симфонический или джазовый коллектив, играющий «на память физических действий». Надо найти произведение, распределить инструменты, добиться владения каждым инструментом, опираясь «на память физических действий», разучить партитуру по каждой группе инструментов и по каждому инструменту в отдельности и затем точно ее исполнить.

Режиссеры во втором семестре продолжают работу с музыкой. Музыкальное задание для режиссеров во втором семестре — оперная увертюра (от франц. *ouverture* — «начало»). После работы с живописью и скульптурой переход на музыку закономерен: к реальной музыке от «музыки застывшей». В оперной увертюре нет вокала (по крайней мере, в классической) — чаще всего это краткое изложение основных тем оперы. Увертюра как бы предупреждает зрителя о том, что ему предстоит увидеть и услышать сегодня на спектакле. Существует увертюра и как самостоятельное музыкальное произведение, но нас интересует именно оперная, определяющая образ будущего спектакля, что, собственно, и должно заинтересовать студента-режиссера. Задание непростое: надо учиться слушать музыку, учиться выделять основную тему, слышать ее развитие, взаимодействие с другими темами, то есть заниматься, пусть на самом элементарном уровне, *музыкальной драматургией*. Варианты решения этого задания могут быть разными: увертюра как визуальный образ будущего спектакля; или как этюд, подводящий к органичному началу спектакля; или как метафорический образ спектакля и т. д. Здесь, пожалуй, уместно вновь упомянуть Вс. Э. Мейерхольда, который говорил, что режиссер обязан знать музыку и уметь строить свой спектакль по музыкальным законам [10, с. 103].

*Пример.* «Увертюра». П. И. Чайковский, опера «Евгений Онегин». Режиссерская работа студента Максима С. Длинный, покрытый ослепительно белой скатертью стол со столовыми приборами; все действие разворачивается вокруг стола: и две пары, и гости, и разлитое по фужерам вино. И недоразумение. И ссора. И опрокинутый фужер. И красное-красное вино, стекающее по белой скатерти. В самой увертюре этой оперы нет тем ни Онегина, ни Ленского. Но при всей понятности осуществляемого поведения создавался

довольно мощный второй план, при всей очевидности происходящего оставалась какая-то мощная недосказанность. Хотелось продолжения. Может быть, это и требуется от увертюры в опере?

Если в процессе обучения все построено правильно и складывается удачно, то в начале второго курса из музыкальных упражнений и этюдов первого года обучения можно сделать курсовую работу в виде спектакля-концерта, состоящего из работ первого курса. В мастерской О. Л. Кудряшова спектакли-концерты разных курсов назывались «Музыка на третьем этаже» и состояли в основном из музыкальных упражнений и музыкальных этюдов, родившихся из разных заданий. Встреча со своим первым зрителем бывает весьма полезной для будущих актеров — это и первая практика, и совсем другая психологическая ответственность, принципиально отличающаяся как от «домашней» атмосферы рабочих показов мастерской, так и от нервной энергетики зачетов и экзаменов по режиссуре и мастерству актера. Также это еще и возможность какое-то время дорабатывать и совершенствовать музыкальные этюды, вошедшие в первое полноценное студенческое представление. Серьезная польза от такого рода класс-концертов очевидна.

На втором курсе работа с музыкой, безусловно, будет продолжена, но подход к ней несколько изменится. Начнутся драматические отрывки. Музыка станет одним из важнейших средств, помогающих достижению художественной выразительности драматического произведения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мастерство режиссера: сборник статей/под ред. Н. А. Зверевой. М.: ГИТИС, 2002. — 472 с.
2. Корогодский З. Я. Этюд и школа. Л.: Советская Россия, 1975. — 112 с.
3. Варпаховский Л. В. Наблюдения, анализ, опыт. М.: ВТО, 1978. — 278 с.
4. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. — 488 с.
5. Телеева И. И. Педагогические особенности музыкального воспитания режиссеров театрализованных представлений и праздников // Вестник Санкт-петербургского государственного университета культуры. 2012. № 2. С. 170–174.
6. Основная образовательная программа по специальности 52.05.01 (070301) «Актерское искусство». Москва. ГИТИС, 2015. — 15 с.
7. Таиров А. Записки режиссера. М.: ГИТИС, 2000. — 160 с.
8. Вербицкий В. А. Вторая студия. Из воспоминаний // Ежегодник Московского художественного театра за 1948 год. М.: Искусство: МХАТ, 1948. — 648 с.
9. Гринер В. А. Ритм в искусстве актера. М.: Просвещение, 1966. — 200 с.
10. Кудряшов О. Л. Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картинку и слушающих музыку. М.: ГИТИС, 2013. — 152 с.

#### REFERENCES

1. *Mastersvo rezhissera* [The skill of the director]. Ed. by N. Zvereva. Moscow: GITIS, 2002. 472 p.
2. Korogodsky Z. Ya. *Etjud i shkola* [Stage study and school]. Leningrad: Sovetskaya Rossiya, 1975. 112 p.
3. Varpakhovskiy L. V. *Nablyudeniya, analiz, opyt* [Observations, analysis, experience]. Moscow: VTO, 1978. 278 p.

4. *Tvorcheskoye naslediyе V. E. Meyyerkhol'da* [Creative heritage of V. E. Meyerhold]. Moscow: VTO, 1978. 488 p.
5. Teleeva I. I. *Pedagogicheskije osobennosti muzykal'nogo vospitanija rezhisserov teatralizovannykh predstavlenij i prazdnikov* [Pedagogical features of musical education of directors of theatrical performances and holidays]. *Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture*. 2012, no. 2, pp. 170–174.
6. *Osnovnaja obrazovatel'naja programma po spetsial'nosti 52.05.01 (070301) "Akterskoje iskusstvo"* [Basic Educational Program in the specialty 52.05.01 (070301) "Acting"]. Moscow: GITIS, 2015. 15 p.
7. Tairov A. *Zapiski rezhissera* [Notes of the director]. Moscow: GITIS, 2000. 160 p.
8. Verbitsky V. A. *Vtoraya studiya. Iz vospominanij* [The second studio. From the memories]. In: *Ezhegodnik Moskovskogo hudozhestvennogo teatra za 1948 god* [Yearbook of the Moscow Art Theatre for 1948]. Moscow: Iskusstvo: MHAT, 1948. 648 p.
9. Griner V. A. *Ritm v iskusstve aktera* [Rhythm in the art of the actor]. Moscow: Prosveshcheniye, 1966. 200 s.
10. Kudryashov O. L. *Koye-что о zhivopisi, teatre i molodykh lyudyakh, rassmatrivajushchikh kartinki i slushayushchikh muzyku* [Something about painting, theatre and young people looking at pictures and listening to music]. Moscow: GITIS, 2013. 152 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сополев Тимофей Иванович — декан факультета музыкального театра, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: music@gitis.net

ORCID: 0009-0009-1806-0507

#### ABOUT THE AUTHOR

Timofey I. Soplev — Head of the Music Theatre Faculty, Professor of the Music Theatre Acting and Directing Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: music@gitis.net

ORCID: 0009-0009-1806-0507

Статья поступила в редакцию: 13.03.2023

Отредактирована: 10.05.2023

Принята к публикации: 15.05.2023

Received: 13.03.2023

Revised: 10.05.2023

Accepted: 15.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сополев Т. И. Упражнения и этюды с музыкой у студентов-первокурсников актерско-режиссерской группы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 172–185.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-172-185

EDN PJEZUY

#### FOR CITATION

Soplev T. I. Exercises and Stage Studies with Music by First-Year Students of the Acting and Directing Courses. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 172–185.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-172-185

EDN PJEZUY