

Александр ЖУРБИН

Заранее приношу извинения, что в этих заметках буду вынужден обращаться к собственному творчеству, которое мне, безусловно, известно лучше других.

Композитор – профессия сверх-индивидуальная, одинокая, даже эгоистическая. Композиторы не любят сотрудничества и соавторства. Случай, когда какое-то произведение написано двумя или более композиторами, исключительны. (А у писателей это бывало довольно часто – Козьма Прутков, Ильф и Петров, братья Гонкуры – первое, что приходит на ум.)

Но театральный композитор – странная профессия. Это человек, работающий на стыке разных искусств, разных психологий, и что немало важно – разных ведомств. Он должен соединить в себе многие качества и умения, среди которых одно из главных – умение сотрудничать. Кроме того он должен быть неплохим бизнесменом и «промутером» собственного творчества, быть светским человеком, уметь общаться с директорами, режиссерами, актерами и так далее без конца....

Понятное дело – такое сочетание встречается крайне редко. Даже великие театральные композиторы – Верди, Прокофьев, Стравинский, Курт Вайль – были, прежде, всего музыкантами. Но знание и понимание законов других искусств, безусловно, сыграло в их творчестве решающую роль.

Оставаясь прежде всего музыкантом, театральный композитор должен уметь читать многие тексты, в том числе литературные, пластические, живописные, графические, должен понимать семиотику знаков многих конвенциональных кодеров. В каком-то смысле театральный композитор – это своего рода полиглот, умеющий переводить на язык музыки язык литературы, сцены, экрана, дизайна, хореографии и т.д.

Кроме того, театральный композитор никак не может жить в башне из слоновой кости, и отсюда высокомерно спускать публике свои бессмертные творения. Он обязательно должен быть любителем театра, ходить в театр, наслаждаться обществом театральных людей, актеров, режиссеров, художников....

Мне довелось работать с разными драматургами и сценаристами, театральными и кино-режиссерами, с хореографами и сценографами, и прочим театральным народом. Это было не всегда просто, но всегда интересно.

Я недавно написал целую книгу, которую предположительно назову «Опись моих Опусов», где рассказываю то, что помню о своих театральных произведениях и их постановках. Надеюсь, книга скоро выйдет.

ТЕМА

Здесь слово «тема» используется не в смысле «музыкальная тема», а в более глобальном, широком смысле.

Всегда существует важный вопрос: кто первый произнес или назвал ту или другую тему: композитор, либреттист, режиссер, продюсер или вообще кто-то третий, пятый, десятый.

В моей практике было и то, и другое. Например инициатива сделать мюзикл по «Закату» И. Бабеля принадлежит Асару Эппелю. Создание «Фьоренцы», оперы по трифоновскому «Нетерпению», оперетты «Чайка» – целиком мои идеи. А вот мысль сделать мюзикл по набоковской «Камере Обскура» подсказала моя жена. Идея писать оперу по «Униженным и оскорбленным» принадлежит режиссеру театра Ленсовета Владиславу Борисовичу Пази.

Что касается «Орфея и Эвридики», то здесь мы с Ю. Димитриным нашли эту тему одновременно. Просто выкрикнули вместе – «Орфей»!..

Казалось бы это не так важно – кто первый. Но психологически это существенно – кто кого приглашает. Приглашающий всегда активен, приглашаемый – пассивен, капризен, и может заламывать свои условия...

ПОД ДИКТОВКУ БОГА

Заметки о странной профессии



«Чайка». Аркадина – И. Алферова, Тригорин – В. Качан. Театр «Школа современной пьесы», Москва.



Сцена из спектакля «Мышеловка». Новосибирский театр музыкальной комедии.



Сцена из спектакля «Владимирская площадь». Театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург.

Но от правильно выбранной темы зависит все. С нее все начинается. Тема – как знаменитое бетховенское «та-та-та –ТА». Или начало любого другого классического музыкального произведения, где уже в первых звуках, как в капле воды, содержится вся история.

От того, с чего начнется сочинение, насколько это начало будет удачно, емко, хорошо – так дальше и пойдет. Знаменитое писательское поверье, что все зависит от того, как пойдет первая фраза – относится и к композиторам. Симфоническим и камерным.

И к театральным тоже. Но в театральном произведении не так важны первые ноты, первые звуки – хотя они, конечно, тоже имеют большое значение. Здесь важнее всего именно правильно названная, правильно обозначенная Тема.

Тема может быть найдена несколькими путями. Наиболее распространенный – условно назовем его «гамлетовский». То есть грубо говоря, кто-то говорит: «А давайте напишем оперу «Гамлет»». А кто-то другой подхватывает: «Давайте! Я давно об этом думаю!»

Первый может быть композитором или либреттистом, второй – режиссером или продюсером. Иногда это срастается, и получается шедевр. Именно так были написаны «Вестсайдская история», «Оливер», «Человек из Ламанчи»...

Надо признать, что этот способ самый лучший и самый правильный. Именно положив в основу какую-то великую литературу, создатели произведения для музыкального театра берут у вечности некий залог. Если удастся этот залог дополнить собственными музыкально-поэтическими идеями, достойными по уровню оригинала, значит есть шанс, что получится настоящее художественное произведение. Конечно, никакой гарантии. Но есть шанс.

Другой путь – в качестве источника берется просто хорошая литература, или что-то новое, только что написанное, известное только узкому кругу. Это тоже дает неплохие результаты: «Плавучий театр», «Оклахома», «Призрак оперы» – у них, «Норд-Ост», «Тиль», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» – у нас.

Бывает, что в основу ложится какая-то документальная история или чья-то биография – «Чикаго» и «Эвита» у них, «Юнона и Авось» – у нас.

Возможно – но гораздо хуже – обозначить тему просто: о молодежи, о войне... Тогда получаются ходячие глупые произведения типа «Гонки» или «Звездный Экспресс» Узббера, или бесконечные ревью на военные темы, которые обычно ставятся у нас к юбилейным датам. Хотя и здесь бывают удачи: «Волосы» – тема войны во Вьетнаме, «Кордебалет» – жизнь в бродвейском шоу-бизнесе.

Есть и другие способы поиска тем. Например, взять и сделать мюзикл из известного фильма («Сансет Бульвар» Узббера, «Продюсеры» Мела Брукса или «Веселые ребята» Максима Дунаевского.) Можно скомбинировать несколько литературных источников, («Кабаре», «Закат») или взять знаменитую бессюжетную детскую книгу («Кошки»).

Словом поиски темы могут идти по разным направлениям. Главное – тема должна быть четко сформулирована. И верно угадана. Никаких рецептов здесь нет, только интуиция и правильное понимание театральной конъюнктуры, ситуации в данной стране, городе и т.д.

КЛАВИР

Либреттист начинает работать первым. (Я, правда, знаю один парадоксальный случай, когда композитор, довольно талантливый человек, но абсолютно нетеатральный, сочинил всю музыку, а либретто еще даже не было начато). Обычно совместно с композитором утверждается план, намечаются музыкальные номера.

На следующем этапе работа должна идти, по возможности, совместно. Либреттист пишет номер, композитор делает музыкальную версию, затем они общаются (лично, по телефону, по Интернету) и приходят к некоему художественному консенсусу. Конечно, идеально, если уже на этой стадии к работе присоединяется режиссер, продюсер или хореограф. Но это бывает редко. Авторы работают, исключительно полагаясь на свое внутреннее видение, на интуицию.

Процесс писания бывает нервным и сложным. Композитор всегда мечтает, чтобы либреттист держал его линию. Опытные литературные авторы часто так и делают, иногда поступаясь собственными принципами. Все равно в музыкальном произведении музыка важнее, и в пересчете на вечность композитор всегда побеждает.

Хотя это не всегда справедливо.

1721-С2-3

238/238

Журбин Александр

1721-С2-3