

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Басалаев Сергей Николаевич, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sat3@mail.ru

В статье рассматриваются особенности проявления феномена театральности в исполнительском искусстве, отображаются те изменения, которые претерпевает концертное фортепианное исполнительство в свете реалий современной художественной культуры.

Театр, имея огромные потенциальные возможности, «генетически» заложенные в нем, в современной культуре выступает универсальным основанием для образования новых синтезов, значительно обогащая синтезируемые элементы, проявляя в них скрытые возможности. Новым этапом синтеза театра и музыки стало появление инструментального театра как одного из ведущих жанров современного музыкального искусства.

Проникновение театральности как особого свойства в музыкальное исполнительство связано с привнесением немusical фактора, заключающегося в наличии режиссерского подхода, свободной актерской импровизации, включения различных пластических элементов, особых способов игры на инструменте, обращение к слову и голосовому звукоизвлечению, пространственному перемещению на сцене. Отвечая тенденциям, проявляющимся в театрализации современной культуры, смешению жанров, синтезом искусств, инструментальное исполнительство открывает для себя дополнительный коммуникативный потенциал, выражающийся в появлении еще одного семантического пласта, позволяющего значительно расширить смысловую сферу современного искусства. Привнесение театральности в музыкальное искусство способствует новому, более глубокому постижению музыки как данности, как особого художественного феномена.

Ключевые слова: исполнительское искусство, синтез искусств, инструментальный театр, современность.

THEATRICALITY IN PIANO PERFORMING ARTS

Moroz Tatyana Ivanovna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musicology and Music and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Basalaev Sergey Nikolaevich, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sat3@mail.ru

The features of manifestation of a phenomenon of theatricality in performing art are considered in the article, changes which are undergone by concert piano performance in the light of realities of modern art culture are displayed here.

Theater, having the huge potential opportunities which are “genetically” put in it in modern culture acts as the universal basis for formation of new syntheses, considerably enriching the synthesizable elements, showing the hidden opportunities in them. Emergence of instrumental theater as one of the leading genres of modern musical art became a new stage of synthesis of theater and music.

Theatricality is a concept with totality of means of expression, which creates a special reality, in which there are actors according to certain laws. Entrée of theatricality as a special property in musical performance is connected with introduction of the extra musical factor that consists of available director's approach, free actor's improvisation, inclusion of various plastic elements, special performance technique on the instrument, appeal to word and voice sound extraction, spatial movement on the stage. The interpretation of some types and signs of theatricality, which are shown in practice of modern piano performance is given in the article.

Following the tendencies which are shown in staging the modern culture, mixture of genres, synthesis of arts, tool performance opens for itself the additional communicative potential which is expressed in emergence of one more semantic layer allowing to considerably broaden the semantic sphere of the modern art. Introduction of theatricality into musical art promotes new, deeper comprehension of music as reality, as a special art phenomenon.

Keywords: performing arts, arts synthesis, instrumental theatre, modernity.

Мир художественной культуры сегодня в значительной степени пронизан театральностью и артистизмом. Более того, театральность, распространяя свое влияние значительно шире – в сферу экономики, политики, науки, образования, стала, своего рода «приметой времени», выступая одним из характерных явлений не только художественной культуры, а современной культуры в целом.

В отношении осмысления связи музыкального искусства с театральностью на сегодняшний день круг вопросов главным образом фокусируются на связанных с изучением театральносценических элементов, потенциально или явно присущих тому или иному музыкальному произведению, раскрытием комплекса художественных средств для оригинального его воплощения, выявления драматургических факторов.

Вместе с тем исследование феномена театральности в музыкальном искусстве, в аспекте изучения ее статуса и видов, нуждается в раскрытии малоизученных аспектов, среди которых оказывается осмысление процессов и результатов внедрения и ассимиляции театральности с художественными формами, являющимися самостоятельными и во многом обособленными. Театр – искусство многомерное, искусство синтетическое. Поэтому вдвойне интересным становится понять и разобраться, каков импульс к появлению новых синтезов и каков результат подобных синтетических связей и ассимиляций.

Первые попытки исследования синтетических явлений в искусстве были предприняты еще в 1920–30-е годы двадцатого века о. П. Флоренским. При изучении вопросов синтеза искусств в

эти же годы в искусствоведении были высказаны основные положения теории синтеза – о мировоззренческой основе синтеза, выделении формального и органического синтеза и о наличии инициативного начала, доминирующего искусства [6, с. 148].

На сегодняшний день в художественных практиках театр стал тем основанием, который интегрирует и связывает воедино различные элементы, жанры, виды, вплоть до различных реалий нашей жизни. Театр и изначально присущая ему театральность были тем фундаментом, на котором стали возникать новые художественные явления и рождаться новые качества синтезируемого.

Предпримем интерпретацию некоторых видов и признаков театральности в фортепианном исполнительстве как разновидности инструментального исполнительства.

Театральность – понятие, обозначающее совокупность выразительных средств, которые не просто отличают театр, а отличают именно театральную реальность от других видов искусств. Необходимо отметить то, что под театральностью понимается особым образом созданная иная реальность, в которой существуют актеры по определенным законам. Театральность задает особый пространственно-временной континуум, который облекается в формы посредством сценических выразительных средств – мизансцены, сценографии, сценического освещения, пластики, темпо-ритма разворачивающегося действия, звука. Следует отметить, что именно эти невербальные компоненты театрального действия становятся одним из фокусов экспериментальных поисков в современном

театре как продолжение эксперимента, начавшегося в начале XX столетия по поиску того, что же составляет сущность театра?

Но каковы истоки театрального синтеза и что выступало его мировоззренческой основой? Как известно, истоки театра уходят к ритуалу и мистерии. Главной задачей ритуала и мистерии было преображение человеческого сознания, а вслед за этим и преображение действительности. Подобная интенция была присуща и древнегреческой трагедии, и стремлению Р. Вагнера через теорию музыкальной драмы отразить идею преобразования человеческого мира во вселенских масштабах, и рождению истинно художественного произведения как образа универсальной жизни. Она получила свое возрождение в культуре Серебряного века как идея творческого преображения мира и человека путем слияния искусства с жизнью, синергического действия художника и всего человечества, как в грандиозной «Мистерии» А. Скрябина.

Имея огромные потенциальные «генетические» возможности, театр по силе воздействия на сознание воспринимающего превосходит другие виды искусства. Именно этим объясняется и значительный коммуникативный потенциал театрального искусства, что нередко приводит к трактовке театральности как особого коммуникативного качества [5].

Закономерным этапом развития музыки и драмы стал инструментальный театр, возникший как особое художественное явление в XX веке. Инструментальный театр с его эпатажностью и направленностью на слом устоявшихся традиций, в том числе в области инструментального исполнительства, внес значительные изменения в исполнительский процесс в музыкальном искусстве. Сценическая непринужденность, исполнительская свобода, импровизационность, разрушение привычных норм, связей и системы значений элементов, провокационные действия, нарушающие статичность восприятия, алогизм – черты, присущие инструментальному театру [7, с. 58–60]. Инструментальный театр, с комплексным использованием театральных элементов, для исполнителей предоставил не только возможность проявить свои актерские способности, а по-новому взглянуть на смысл исполнительства в целом.

На появление нового типа исполнителей, свободных от определенных канонов поведения на сцене, оказали влияние новации, осуществлявшиеся в театральном искусстве в первой половине XX века, связанные с именами Г. Крега, А. Арто, К. Бене, Е. Гротовского. Эти новации значительно повлияли на другие искусства, заявив о предназначении актера (исполнителя) как того, кто «обнажает» свою душу и подобно жрецу в древнем ритуале становится «мостом» между двумя мирами, «проводником» в процессе создания художественной ткани спектакля «здесь и сейчас» как неповторимого действия. И зритель становится непосредственным участником, со-творцом этого уникального процесса [2].

В жанр инструментального театра также активно проникают черты ритуала, причем не только на уровне процессуальности, но и с точки зрения содержания. Многими композиторами инструментально-театральные произведения намерено создавались как ритуальное действие («Осенняя музыка» (1975) для четырех исполнителей К. Штокхаузена, «Последний языческий обряд» (1978) для инструментального ансамбля Б. Кутавичюса, «Юбилея» (1979) для четырех ударников С. Губайдулиной) [8, с. 100].

Как отмечает Н. Ю. Киреева, театральность в музыкальном исполнительстве связана с проникновением немusикального фактора, включающего в себя «определенную режиссерскую работу, актерскую импровизацию, исполнение, обогащенное театральными пластическими элементами, такими как мимические движения, пантомима, жестикуляция. С другой стороны, в данное представление о театрализации входит и музыкальная составляющая в виде актуализации синтеза слова и музыки, приемов тембровой дифференциации и тембровой персонификации, применение акустических эффектов исполнения, сопряженное с пространственным перемещением исполнителей по сцене» [4, с. 97].

В инструментальном театре как особом синтетическом жанре осуществилось органичное взаимодействие театра и музыки, которое, с одной стороны, взаимно обогатило оба вида искусства, привело к возникновению нового явления, а с другой стороны, способствовало проявлению неявных качеств, присущих каждому из них.

Обозначенные процессы коснулись и фортепианного исполнительства. На сегодняшний день нередко появляются необычные форматы проведения концертов музыки академических жанров. И само концертное фортепианное исполнительство претерпевает значительные изменения. Сегодня в академический концерт фортепианной музыки органично входят пластические композиции, хореографические постановки, особым образом срежиссированное световое оформление, привнесение визуального ряда, спроецированного на экран.

По мнению Н. С. Бажанова, современные исполнители в концертные программы привносят «режиссерски продуманную сюжетную драматургию исполняемых произведений» [1, с. 213]. В концертной практике современных пианистов нередко можно обнаружить и драматургию другого порядка, опирающуюся на интонационную сопряженность исполняемых произведений. Такой подход к построению концертных программ прослеживается как у уже выдающихся пианистов, так и у молодых исполнителей.

Все чаще наблюдается великолепная виртуозность и, вместе с тем, свобода существования исполнителя в звуковом пространстве. Нередко в ходе концерта пианист может исполнить музыкальную композицию в форме свободной или стилизованной импровизации на заданную или предложенную из зала музыкальную тему, создать музыкальный портрет-настроение встречи со слушателями.

Одной из разновидностей проявления театральности в фортепианном исполнительском искусстве является исполнение, связанное с включением активных пластических элементов – мимики, жеста, пантомимы.

Для исполнительского искусства жест и движение – это то, что служит порождению звука. Для XX века обрело значимость то, как извлекается звук, исполнительская артикуляция стала нагруженной смыслом. Исполнитель может играть ребром ладони, костяшками пальцев, воплощая задуманное композитором (сонаты для фортепиано Г. Уствольской). Или путем беззвучного нажатия клавиш воссоздавать особые эффекты («Эхо» С. Губайдулиной). Жест и движения фортепианного исполнителя подобны психологическому жесту в театре, как выявляющему и оформляющему намерение к психологически весомому ин-

тонированию. Имеются и эпатажные проявления, когда исполнитель может залезть под рояль, лечь на него и играть с зеркально расположенной позицией рук («Волокос» И. Соколова), извлекать звук носом, локтем и т. п.

На сегодняшний день в концертный исполнительский процесс органично входит «слово», причем это не слово ведущего, предворяющее исполнение какого-либо произведения или связывающее воедино концертную программу. Это «слово» все чаще произносят сами исполнители, создавая атмосферу живого общения со слушателями. Подобно слову «четвертой стены», типичному для театральных постановок второй половины XX века, музыканты также преодолевают эффект сценического дистанцирования исполнителя от слушателя. Тому служит и явно выраженная концептуальность в построении концертных программ, что обуславливает в свою очередь стремление донести, приоткрыть идею, замысел, положенные в основу драматургии концерта.

Слово может быть включенным и в сам музыкальный текст, тогда голос и голосовое звукоизвлечение исполнителя добавляют новые тембральные краски, создавая еще один семантический пласт. Привнесение слова как неинструментального приема в инструментальную музыку стало достаточно часто использоваться композиторами XX века. В такой форме инструментальной композиции со словом писали Дж. Кейдж, М. Кагель, Л. Берно, С. Губайдулина, Дж. Крам, Ф. Ржевски, В. Екимовский, Ф. Караев, И. Соколов [8, с. 100].

Помимо вышеперечисленных факторов, исполнительское искусство – это живое исполнение, свершаемое на сцене «здесь и сейчас» и напрямую связанное с законами, присущими театральному действию. Театральное действие – это всегда процесс трансформации сознания, в котором сохраняется изначальная мистериальная сущность актера – в действенном напряжении игры воплотить процесс качественного изменения и преображения души. В музыкальном искусстве в напряженной динамике творящего сознания исполнителя как утонченной игры смысло-состояниями рождается особая реальность, возникающая в результате глубинного сопряжения двух миров – мира музыки и мира слушательского сознания.

В театре как синтетическом искусстве созданию удивительного пространственно-временного

континуума во многом помогает музыкальная составляющая театрального синтеза. И сегодня в инструментальной музыке, которая является воплощением музыки в ее чистом виде, лишением привнесения слова, движения и пр., совершается «театральная прививка», как своего рода «целебная потребность в провокации», по точному и яркому выражению Ф. Караева. Эта провокация еще раз заставляет по-новому взглянуть на музыку как особый, ни с чем не сравнимый вид искусства, еще раз прикоснуться к постижению ее сущности. Из интервью И. Соколова: «Почему я обращался к инструментальному театру? Мне хотелось материю музыки испытать на прочность и проверить, что именно она способна выразить. Мне хотелось дойти до какого-то такого уровня, где уже нужно движение назад. Например, когда ребенок получает игрушку, он хочет увидеть, что у нее внутри – сломать ее. Так и композиторы – им хочется сломать музыку. И когда они ее ломают, они лучше ее понимают. И я тоже хотел сломать музыку, и когда сломал, то многое увидел» [3].

Театральность в фортепианном исполнительстве, с одной стороны, отвечает запросам време-

ни, характеризующимся смешением жанров, синтезом искусств, импровизацией, театрализацией современной культуры. С другой стороны, это не является способом дополнительного влияния на публику, хотя обретение коммуникативного потенциала в этом процессе, безусловно, присутствует. Следует усматривать более глубинные процессы, которые могут стать возвращением к истокам и еще раз открыть, что в музыке, согласно выражению А. Ф. Лосева, есть «*все во всем*».

Исполнительское искусство – сложный, во многом сокровенный и нераскрытый до конца процесс творения музыки «здесь и сейчас». К осмыслению столь сложного процесса подходили значительное число музыкантов, педагогов, психологов, создав солидный свод многоаспектного теоретического и практического осознания специфики данного процесса. Но всякий раз музыкант-исполнитель лишь в личном художественном опыте приоткрывает сущность музыкального исполнения, находит свои способы «выговаривания» музыки, свои исполнительские решения, существуя в особом сценическом пространстве и времени в модусе «человека играющего».

Литература

1. Бажанов Н. С. Современное фортепианное исполнительское искусство: направление и тенденции развития // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 21. – С. 211–220.
2. Басалаев С. Н. Феномен «Актёр – Образ»: природа их взаимосвязи в свете духовных традиций Востока // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта: сб. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2003. – С. 98–110.
3. Иван Соколов: «Не хватает нашей импровизационности» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/04090901.html> (дата обращения: 10.12.2017).
4. Киреева Н. Ю. Исполнительские формы театрализации музыкального материала // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопр. теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. – № 11 (37). – С. 96–99.
5. Курышева Т. Театральность и музыка. – М.: Советский композитор, 1984. – 199 с.
6. Моторина Е. И. Синтез искусств как принцип развития художественной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопр. теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. – № 2 (16), ч. 2. – С. 147–150.
7. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины века XX века и проблемы художественного восприятия. – СПб.: СПбГУП, 2008. – 152 с.
8. Петров В. О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра // Культура и искусство. – 2012. – № 5. – С. 99–109.

References

1. Bazhanov N.S. Sovremennoe fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo: napravlenie i tendentsii razvitiya [Modern piano performing art: the direction and the tendencies of development]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo state University of culture and arts], 2012, no. 21, pp. 211–220. (In Russ.).

2. Basalaev S.N. Fenomen “Akter – Obraz”: priroda ikh vzaimosvyazi v svete dukhovnykh traditsiy Vostoka [The phenomenon of “Actor – Image” nature of their relationship in the light of the spiritual traditions of the East]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: Teatr v zerkale konflikta [Art and art history: theory and experience: the Theater in the mirror of the conflict]*. Kemerovo, 2003, pp. 98-110. (In Russ.).
3. Ivan Sokolov. “Ne khvataet nashey improvizatsionnosti” [“Not enough of our improvisation”]. (In Russ.). Available at: <http://www.belcanto.ru/04090901.html> (accessed 10.12.2017).
4. Kireeva N.Yu. Iсполnitel'skie formy teatralizatsii muzykal'nogo materiala [Performing forms of stage adaptation of musical material]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and law Sciences, Culturology and study of art. Issues of theory and practice]*. Tambov, Gramota Publ., 2013, no. 11 (37), pp. 96-99. (In Russ.).
5. Kurysheva T. *Teatral'nost' i muzyka [Theatricality and music]*. Moscow, Sovetskiiy Kompozitor Publ., 1984. 199 p. (In Russ.).
6. Motorina E.I. Sintez iskusstv kak printsip razvitiya khudozhestvennoy kul'tury [Synthesis of arts as the principle of development of art culture]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and law Sciences, Culturology and study of art. Issues of theory and practice]*. Tambov, Gramota Publ., 2012, no. 2 (16), vol. 2, pp. 147-150. (In Russ.).
7. Papenina A.N. *Muzykal'nyy avangard serediny veka XX veka i problemy khudozhestvennogo vospriyatiya [Musical avant-garde of the mid-century of the twentieth century and the problems of art perception]*. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2008. 152 p. (In Russ.).
8. Petrov V.O. Instrumental'nyy teatr: istoricheskaya piramida zhanra [Instrumental theatre: a historical pyramid of the genre]. *Kul'tura i iskusstvo [Culture and art]*, 2012, no. 5, pp. 99-109. (In Russ.).

УДК 781.68

«БРАТЬЯМ, НЕ ВЕРНУВШИМСЯ С ВОЙНЫ...»: ХОРОВЫЕ ЦИКЛЫ Р. ЩЕДРИНА И А. ЭШПАЯ

Булавинцева Юлия Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования, Воронежский государственный институт искусств (г. Воронеж, РФ). E-mail: grigbul2012@yandex.ru

Тема Великой Отечественной войны 1941–1945 годов вновь становится предметом исследований искусствоведов и культурологов, что связано не только с вновь пробудившимся интересом к историческим событиям тех лет. Обращение к этой теме, прежде всего, – наша память, которая, как духовная скрепа, всегда осуществляла связь времен и поколений. Интерпретация темы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов в музыкальном искусстве охватывает самые разные жанровые сферы, но в большинстве случаев предпочтение отдается крупным вокально-симфоническим полотнам. Тем интереснее представляется исследование этой темы в образцах камерной хоровой музыки, например, в жанре хорового цикла, который крайне редко становятся объектом изучения музыковедов.

В статье дан анализ хоровых циклов Р. Щедрина и А. Эшпая. Оба произведения посвящены братьям композиторов, не вернувшимся с этой войны. Проводятся аналогии и подчеркиваются различия авторских подходов в отражении образной сферы и драматургии цикла, в использовании приемов и средств музыкальной выразительности. Акцент сделан на детальной работе композиторов над поэтическим текстом и его музыкальным воплощением. Именно такого рода взаимосвязь музыки и слова позволяет им точно передать в каждой хоровой миниатюре цикла систему образов выбранных ими стихотворений.

Ключевые слова: жанр хорового цикла, тема Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, Р. Щедрин, А. Эшпай, взаимосвязь музыки и слова.