

Киреева Наталья Юрьевна

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ФОРМЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

В статье рассматривается специфика театрализации музыкального материала. Основным в исследовании избирается коммуникативный подход. В данном контексте центральное внимание направлено на анализ исполнительской театрализации музыкального сочинения, режиссуры, рефлексии коммуникативной формулы исполнительского искусства: автор – исполнитель – зритель. В работе предложена собственная классификация исполнительских форм театрализации музыкального материала.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/20.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (37): в 2-х ч. Ч. I. С. 96-99. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 781.5

Искусствоведение

В статье рассматривается специфика театрализации музыкального материала. Основным в исследовании избирается коммуникативный подход. В данном контексте центральное внимание направлено на анализ исполнительской театрализации музыкального сочинения, режиссуры, рефлексии коммуникативной формулы исполнительского искусства: автор – исполнитель – зритель. В работе предложена собственная классификация исполнительских форм театрализации музыкального материала.

Ключевые слова и фразы: искусство; автор; театрализация; коммуникация; исполнение; средства выразительности; визуализация; интерпретация; синтез.

Киреева Наталья Юрьевна

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
sanata1004@yandex.ru*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ФОРМЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА[©]

Специфика музыкального искусства состоит в том, что созданное композитором музыкальное произведение включается в коммуникативную ситуацию лишь при вторичном его воссоздании в процессе исполнения. Исполнительское искусство – род творческой деятельности, определяющий уровень современной художественной культуры. Музыка как вид искусства вне исполнения не существует – ноты для слушателей музыкой не являются. Музыкальное исполнение осуществляется благодаря участию обладающих техническими возможностями и художественным опытом исполнителей, наличием необходимого, настроенного музыкального инструментария. В этом случае можно говорить о состоятельности исполнительского звена – посредника между автором произведения и воспринимающей произведение аудиторией. Как отмечает Д. А. Дятлов, воссозданный в процессе исполнения «художественный образ не находится в авторском тексте, не живет в голове исполнителя, не присутствует в сознании слушателя. Он рождается в момент живого звучания музыки, направленной к слушателю» [1, с. 119], поэтому музыкальное произведение всегда «есть призыв к диалогу» [3, с. 292].

В данной статье будут рассмотрены некоторые вопросы коммуникативной специфики исполнительского искусства театрализации музыкального материала. Определяющий вектор рефлексии связан с выявлением возможностей театрализации музыкального произведения, исходящих от творческой инициативы исполнительской стороны: режиссера-постановщика, сценографа, дирижера (хормейстеров). Отправной точкой рассуждений по этому вопросу может быть избрана позиция М. И. Найдорфа, который подчеркивает, что для концертного типа свойственно «живое» исполнение «без дистанцирования исполнителя от слушателя» [8]. Исполнение театрализованной музыкальной композиции, безусловно, относится к обозначенному типу, характеризующемуся непосредственным общением, творческим контактом исполнителей и зрителей. Подобная интеграция становится неотъемлемой частью художественной коммуникации. «В современную эпоху интегративные процессы пронизывают все сферы действительности. Синтез выходит за пределы искусства в пространство культуры», – подчеркивает И. Е. Моторина [7, с. 150].

Определяя состояние различного рода взаимодействий в системе общественных отношений, Г. Д. Забродина пишет: «Динамичность социокультурных процессов современного общества в период перехода от индустриального к информационному типу, стремительная урбанизация и мобильный образ жизни современного человека, формирование такой сферы культуры, как визуальная, определяют характер функционирования информационных каналов в пространстве культуры» [2, с. 50]. Характеризуя современную коммуникативную ситуацию, М. И. Найдорф отмечает, что «в массовой коммуникативной среде преобладает (как факт или как тенденция) визуализация музыкального звучания... синтез звучания и зрелища» [8]. Синтезирование визуальных и аудиальных искусств обогащает художественную коммуникацию – этот тезис развивает исследователь процессов театрализации в хоровом искусстве Н. В. Кошкарева: «Для достижения... внутренней гармонии между композитором и слушателем возникали различные попытки подчеркнуть, увеличить воздействие какого-нибудь определенного искусства при помощи другого, чем и достигалось более сильное впечатление. Эта комбинация звучаний, своего рода аккорд, суть сложное средство воздействия, имеющее неисчерпаемый материал для множества вариантов комбинаций звука, краски, слова, жеста» [6, с. 159].

Знание театра, артистичность исполнения одинаково важны как для воплощения композиторского замысла, сложившегося и осуществленного в форме театрализованного сочинения, так и для инсценирования изначально нетеатрализованного музыкального «первоисточника». Феномен театрализации в данной работе будет рассмотрен применительно к исполнительской деятельности.

Широкий семантический спектр анализируемого понятия локализован: под театрализацией понимается, с одной стороны, проникновение немюзыкального начала, срежиссированное и одновременно содержащее актерскую импровизацию, исполнение хористов и инструменталистов, обогащение исполнительской манеры мимическими движениями, жестиком, иными пластическими элементами. Во-вторых, в представление о театрализации входит и музыкальная составляющая: актуализация необычных приемов синтеза

музыки со звучащим словом, приемов тембровой дифференциации и тембровой персонификации, применение акустических эффектов исполнения, сопряженных с пространственным перемещением исполнителей по сцене и зрительному залу.

Практика театрализации получает все большее распространение в разнообразных сферах современного нетеатрального музыкального искусства; она органична для жанра камерно-вокального творчества. Об этом можно судить, обращаясь к известным примерам. Интересна сценическая судьба вокального цикла В. А. Гаврилина «Военные письма» на стихи Альбины Шульгиной. Цикл этот изначально не был предназначен для исполнения в театре; сценическая версия произведения создана в Камерном музыкальном театре Б. А. Покровским. Приведенный факт далеко не первый и не единственный случай театральной транскрипции исполнителями современных образцов камерно-вокального жанра.

В разные времена создавалось и теперь создается много музыки, авторы которой, не предполагая какую-либо ее театрально-сценическую постановку, ориентируются, прежде всего, на академическую традицию концертного исполнения. Однако находятся исполнители, склонные к экспериментированию, для которых «озвучивание» композиторской партитуры, материализация композиторской воли становятся творческим стимулом к созданию оригинальной художественной концепции музыкального произведения, предполагающей его театрализацию. Размышляя о театрализации музыкального материала, следует заметить: коллектив, осуществляющий такую инсценировку в союзе с дирижером или режиссером, становится во всех подобных случаях соавтором композитора и автора поэтического текста, а произведение, таким образом, обретает свое второе рождение в новых условиях.

Анализ видového взаимодействия различных искусств приводит к признанию того, что в синтетической музыкально-театральной композиции в единое нерасторжимое целое оказываются спаяны структурные единицы различных видов искусства, различные художественные формы. Причем именно «театральность позволяет «арифмовать» и сгармонизировать все виды искусства в единый комплекс» [5].

При исследовании проблемы театрализации, «новой» музыкальной театральности в ракурсе акцентирования драматургических, театрально-сценических элементов, потенциально или реально содержащихся в музыкальной композиции, определение его поэтики, выявление комплекса художественных средств оригинального сценического воплощения представляет особый интерес. Сценическая интерпретация нетеатральных сочинений концертного типа формирует соответствующие слушательско-зрительские установки, активизирует процесс художественного восприятия, содействуя популяризации, доступности, большей открытости, адресной направленности рядовому слушателю. «Внедрение» театрального начала в музыкальное стимулирует развитие ансамблевости, различного рода взаимовлияний, взаимообогащений, образно-смысловых резонансов различных компонентов произведения как синтетического целого.

Практически в любой музыкальной аудитории есть контингент зрителей, для которых визуальные образы приоритетны и способны вызвать более пристальный слушательский интерес к звуковой, собственно музыкальной стороне представляемого произведения. Внимание слушателей приковывает и мобилизует порой сам момент выхода на сцену исполнителей в красочных костюмах или их неожиданное появление, например, не из-за кулис. Все это может интерпретироваться как визуальная «приманка» слушателя.

Представляется удобной следующая классификация исполнительских форм театрализации музыкального материала:

– *визуально-действенное начало – модус первый: развернутая сценическая композиция.* Среди основных коммуникативных средств визуальной выразительности – пространственная и живописная компоненты. В инсценированной музыкальной композиции пространственная составляющая может быть обозначена через понятия, фиксирующие расстановку исполнителей на сцене, характер их перемещений по сцене и зрительному залу. Живописная компонента раскрывается, главным образом, благодаря сценическим костюмам и декоративному оформлению сцены. Пространственная диспозиция исполнителей важна не только для создания визуальных эффектов, игры цветовых пятен – костюмов, наблюдаемых из зала и т.п.; она оказывает воздействие на акустический облик произведения, так как изменяется дистанция между источником звука и приемником.

Коммуникативная сущность данного театрализованного концерта выражена двойным способом. С одной стороны, при таком разнообразии произведений, вошедших в программу, она не кажется разбросанной и поверхностно составленной. Концерт выстроен динамически – от глубокого внутреннего диалога к диалогу внешнему. С другой стороны, концерт построен на ассоциациях, которые позволяют реципиенту ощутить, обнаружить всевозможные связи между разнохарактерным материалом через сосуществование разнообразного музыкального и музыкально-театрального материала;

– *визуально-действенное начало – модус второй: фольклорные компоненты.* Музыкальный фольклор разных народов пронизан театральностью. Молодежные игры, игровые хороводы, всевозможные танцевальные песни предполагают выразительную пантомиму участников, хореографию, яркие самобытные костюмы. «Подобные музыкальные представления, – пишет крупный исследователь фольклора В. М. Щуров, – предполагают распределение ролей между действующими лицами, насыщенность всего действия прозаическими либо стихотворными речевыми монологами, диалогами, а главное – наличие определенного театрализованного представления, связанного с соответствующим сюжетом и рассчитанного на зрительское восприятие» [9, с. 320]. Таким образом, наряду с прагматическими целями претворения фольклора подобное содержательное выражение выполняет коммуникативную функцию, обладая значительным эстетическим воздействием. В последнее время композиторы все чаще обращаются к фольклорному пласту, используя его различные выразительные возможности, способствуя тем самым формированию слоя сценического фольклора, действующего одновременно по собственным законам и законам сцены.

Одна из главнейших задач артиста состоит в том, чтобы настроить зал на определенный творческий лад, превратить зрителя в соучастника того, что происходит на сцене. В достижении этой коммуникативной цели участвуют и музыка, и костюмы, и цветосветовое оформление; важно эмоциональное состояние самих исполнителей. Вокальное мастерство исполнителей, их ясное стройное многоголосие органично сочетаются с умеренным сценическим действием. Претворение фольклора на сцене немислимо без особого одевания. Сценическая интерпретация фольклора является важным ответвлением хорового театра, ибо создает особый культурный пласт, освоение которого столь же интересно и необходимо, сколь познание академического искусства;

– *визуально-действенное начало – модус третий: тандем танцевального и музыкального искусства*. Музыкальная театрализация – искусство развивающееся, открытое для экспериментирования. Синтезирование театрального и музыкального начал может осуществляться на хореографической основе. Как пишет В. Юнк: «Музыкальное и поэтическое искусство становится понятным через танец, если человек полностью способен к художественному восприятию» [10, S. 22]. Речь идет о том, что музыкальный текст дешифруется и переходит в статус танцевального, в этом случае он реализуется по законам хореографического искусства;

– *визуально-статичное начало – тандем живописного и музыкального искусства (концертный [театральный] зал)*. Иной модус театрализации представляет такое музыкальное исполнение, при котором впечатление, производимое исполнением, усилено живописным рядом и где потребность в визуализации образов музыки реализуется в единстве гармонии со своеобразным «иллюстративным сопровождением».

Практика показывает, что инициатива создания музыкально-живописной композиции может исходить от интерпретаторов и исполнителей музыки и в более редких случаях – от самого композитора, ведущего параллельно работу над музыкальными и визуальными образами. Возможно, это объясняется тем, что композиторы еще не вошли «во вкус» данного направления. Сложность в реализации таких произведений объясняется еще и тем, что эти проекты довольно трудны в исполнении. Они требуют не только больших специфически музыкальных и актерских профессиональных усилий, но и технических возможностей, непосредственно связанных с материальной стороной сценической организации: освещение, декорации, костюмы и т.п. Возникающие в этом направлении проблемы зачастую становятся причиной отказа композиторов и исполнителей от подобных масштабных постановок;

– *визуально-статичное начало – тандем живописного и музыкального искусства (музейный зал)*. Одним из вариантов объединения живописного и музыкального начал могут послужить совместные проекты художественных музеев, картинных галерей и музыкальных коллективов. Сценическими площадками для исполнения произведений с живописной «подтекстовкой» может служить как концертная сцена, так и музейный зал. К музыкально-живописной форме представления художественных ценностей в русле развития познавательных технологий и инновационных подходов охотно обращаются музеи, ратующие за эмоционально более теплые, «контактные» отношения с аудиторией. Проецирование-экранирование слайдов с живописными произведениями известных художников в процессе художественной коммуникации создает основу контрапунктирования визуального и аудиального начал.

Данный прием визуализации широко используется, в частности, при исполнении духовной музыки; это один из способов театрализации посредством активизации зрительного канала художественной коммуникации. Подобная практика способствует формированию богатого ассоциативного образного мышления слушателей-зрителей, расширяет их познавательную сферу. В пространстве музея живая музыка или вокализируемое слово, звучащие среди шедевров изобразительного искусства, создают благотворную атмосферу восприятия искусства как музыкального, так и живописного. «Художественные произведения становятся героями музыкальной программы и помогают раздвинуть границы музейного и временного пространства. Созвучие всех видов искусств открывает возможность постигнуть замыслы создателей произведений, дает бесконечное счастье услышать, понять себя и других» [4].

Театрализация – независимо от того, композиторская ли это работа или режиссерская – опирается на некий единый фонд визуально-статичных и визуально-действенных приемов, апробированный в театрально-сценической практике. При этом круг действенных и постоянно используемых музыкальных и внемузыкальных средств театрализованной коммуникации варьируется в зависимости от замысла, стимулирующего возникновение новых характерных деталей певческого и сценического исполнения.

Таким образом, изучение проблемы театрализации музыкального материала в ее отношении к реципиенту позволяет сделать вывод, что подобная театрализация обладает особыми коммуникативными характеристиками взаимодействия как в группе адресанта, так и в группе адресата. Композиторская коммуникация театрализованного сочинения базируется на единстве музыкального и театрального начал, интегрированных в авторской партитуре, оснащенной метапоэтическими материалами. Композиторский труд материализуется в исполнительской практике. Поправки в партитуре, касающиеся как нотной записи, так и композиторских ремарок, комментариев относительно сценического облика или текстово-музыкальных обозначений, невозможны. Иное дело – режиссерская театрализация, которая целиком осуществляется инициаторами театрализации и исполнителями. И даже не всегда композитору может быть известно о существовании театрализованной версии его произведения.

Наиболее подходящим «инструментом» искусства театрализации является камерный ансамбль или камерный хор: он мобилен, относительно немногочислен, что удобно при передвижении исполнителей по сцене, исполнении хореографических построений, обладает компактным звучанием и вместе с тем «способен» на *divisi*.

Интересным для современного реципиента становится не только сам «театр музыкального звука», но и вместе с ним «театр жеста», «театр слова», сценическое оформление, которые способны играть не только вспомогательную повествовательную роль, но и являть собой целостную театрализованную форму преподнесения материала, организованную в пространстве и во времени. Умело раскрывая коммуникативные

возможности музыкальной театрализации, талантливые художники способствуют тому, чтобы такой театр стал одним из самых привлекательных для реципиента направлений современного искусства, объединяющим всех участников коммуникативных актов в единое целое.

Список литературы

1. **Дятлов Д. А.** Некоторые аспекты музыкального исполнительства в синергетическом ракурсе // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: мат-лы VI всеросс. науч.-метод. конф. аспирантов и молодых преподавателей: сб. ст. Н. Новгород: Изд-во ННПС им. М. И. Глинки, 2004. С. 117-125.
2. **Забродина Г. Д.** Визуализация символов культуры в системе «человек – среда» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (35): в 2-х ч. Ч. I. С. 50-53.
3. **Каган М. С.** Художественно-творческий процесс – произведение искусства – художественное восприятие // Эстетика как философская наука. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.
4. **Концерты в музее** [Электронный ресурс]. URL: http://artmuseum.yar.ru/index.php/Концерты_в_Музее (дата обращения: 05.09.13).
5. **Котович Т. В.** Карнавал как принцип художественного мышления эпохи барокко на Беларуси [Электронный ресурс] // Диалог. Карнавал. Хронотоп: журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина. 1996. № 2. URL: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=2&abs=KOTOVICH> (дата обращения: 09.09.13).
6. **Кошкарёва Н. В.** Хоровая композиция в современной отечественной музыке: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2007. 204 с.
7. **Моторина И. Е.** Синтез искусств как принцип развития художественной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 2: в 2-х ч. Ч. 2. С. 147-150.
8. **Найдорф М. И.** Об особенностях музыкальной культуры массового *media*-пространства [Электронный ресурс] // Культурология: теория, школы, история, практика. URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mm.htm (дата обращения: 09.09.13).
9. **Щуров В. М.** Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие: в 2-х ч. М.: Музыка, 2007. Ч. 1. История, бытование, музыкально-поэтические особенности. 401 с.
10. **Junk V.** Grundlegung der Tanzwissenschaft. Hildesheim – Zürich – N. Y., 1990. 263 S.

PERFORMING FORMS OF MUSICAL MATERIAL THEATRICALIZATION

Kireeva Natal'ya Yur'evna

*L. V. Sobinov Saratov State Conservatory
sanata1004@yandex.ru*

The article considers the specificity of musical material theatricalization. Communicative approach is considered as the main one in the research. In this context, the central focus is at the analysis of the performing theatricalization of the musical composition, direction, and the reflection of the communicative formula of performing art: the author – the performer – the spectator. The article presents its author's classification of the performing forms of musical material theatricalization.

Key words and phrases: art; author; theatricalization; communication; performance; means of expressiveness; visualization; interpretation; synthesis.

УДК 94

Исторические науки и археология

Автор подробно показывает эволюцию историографических традиций и оценок «Славной революции», среди которых особое место занимает так называемая вигская историография. Сопоставляя традиции рефлексии историков XVII-XIX вв. с современными подходами, автор приходит к выводу о том, что понимание событий «Славной революции» исключает резкость оценок, должно опираться на сбалансированный анализ содержания классических документов эпохи (Декларация о правах и Билль о правах), историко-правового и институционального контекста, а также места события в истории Нового времени Англии.

Ключевые слова и фразы: «Славная революция»; виги; вигская историография; Билль о правах 1689 г.; Англия в Новое время.

Клочков Виктор Викторович, к.и.н., доцент

*Южный федеральный университет
vklchov@sfedu.ru*

«СЛАВНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ» 1688 Г.: АСПЕКТЫ ИСТОРИОГРАФИИ[©]

В начале XX в., начиная свои «Лекции по истории английской революции», выдающийся русский историк А. Н. Савин отметил, что «правильное понимание важнейших событий в истории Англии XVII в.