

Моторина Ирина Егоровна

МУЗЫКА В ТЕАТРАЛЬНОМ СИНТЕЗЕ: РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ И УСЛОВНЫЙ ТЕАТР

В статье анализируются два типа музыкального решения спектакля – в реалистическом и условном театре. Выбор музыкального решения спектакля находится в непосредственной зависимости от особенностей направления театрального искусства: в реалистическом театре использование музыкальных выразительных средств подчинено максимальному раскрытию "жизни человеческого духа", условное направление дает разнообразие музыкальных средств и приемов в создании художественного целого. В зависимости от типа театрального синтеза появляется и тип музыкального решения спектакля.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/5-2/34.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 137-142. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/5-2/

© 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

9. Коновалов П. Б. Хунну в Забайкалье: погребальные памятники. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. ин-та обществ. наук, 1976. 22 с.
10. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: ранние формы и архаические памятники. М.: Изд-во восточной литературы, 1963. 462 с.
11. Михайлов Т. М. Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции. Новосибирск: Наука, 1987. 288 с.
12. Михайлова В. Т. Роль православной церкви в распространении земледелия у бурят в конце XIX – начале XX века // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 1 (25).
13. Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: опыт сопоставления структур. М.: Главная редакция восточной литературы, 1984. 304 с.
14. Огласительное поучение готовящимся ко святому крещению язычникам. Иркутск: Типография А. А. Сизых, 1890. 28 с.
15. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. 115 с.
16. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 239 с.
17. Сыртыпова С. Д. Традиционные культовые объекты географического ландшафта Прибайкалья как памятники кочевнического типа // Древние кочевники Центральной Азии: история, культура, наследие: материалы международной научной конференции (г. Улан-Удэ, 23-29 августа 2005 г.). Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2005. С. 123-124.

SHAMANISTIC CULT PLACES AND “ONGONS” AS THE BURYATS’ ETHNIC CULTURE MARKERS

Mikhailova Vera Tarasovna, Ph. D. in History, Associate Professor
Municipal Cultural Institution «Museum of Irkutsk»
mikhavera@mail.ru

The author considers such elements of shamanism bearers’ subculture as “obo”, “ongons” and shamanic groves, called by the author as the markers of the Buryats’ ethnic identity. Markers assign the ethnos to the developed territory and are a kind of border signs. Markers are also special emotions, such as a feeling of origin, territory and ethnicity itself. The Buryats-shamanists maintained their identity due to the uniqueness of the markers created in the Middle Ages.

Key words and phrases: meta-markers; mini-markers; culture space; family values; sacred landscape; “own” and “foreign”; ongons – markers of the Buryat identity.

УДК 130.2

Философские науки

В статье анализируются два типа музыкального решения спектакля – в реалистическом и условном театре. Выбор музыкального решения спектакля находится в непосредственной зависимости от особенностей направления театрального искусства: в реалистическом театре использование музыкальных выразительных средств подчинено максимальному раскрытию «жизни человеческого духа», условное направление дает разнообразие музыкальных средств и приемов в создании художественного целого. В зависимости от типа театрального синтеза появляется и тип музыкального решения спектакля.

Ключевые слова и фразы: театральный синтез; реалистический театр; условный театр; контрапункт; темпоритмическая партитура; биомеханика.

Моторина Ирина Егоровна, к. филос. н., доцент
Московский государственный технический университет им. Н. Э. Баумана
imotorina@mail.ru

МУЗЫКА В ТЕАТРАЛЬНОМ СИНТЕЗЕ: РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ И УСЛОВНЫЙ ТЕАТР®

Тенденция синтеза искусств, которая усиливается в художественной культуре на протяжении всего XX века, имеет предпосылки в разных видах искусства. В современном драматическом театре, синтетичном по своей природе, возросла роль отдельных искусств, усилились процессы взаимодействия и синтеза искусств. Возрастает внимание к процессам синтеза в современной художественной культуре [8; 9]. Выявление художественно-эстетических особенностей музыки в синтезе искусств драматического театра связывается, с одной стороны, с возрастанием роли музыки в системе искусств и современной культуре, с другой – с трансформацией функций отдельных искусств в театральном синтезе. Истоки этих процессов мы находим в театральном искусстве первой трети XX века. В данной статье мы рассмотрим роль музыки в театральном синтезе, который сложился в рамках системы К. С. Станиславского и в творчестве В. Э. Мейерхольда.

Новый театральный синтез определяется переосмыслением места режиссера в драматическом театре. Поэтому мы будем связывать построение социокультурных моделей с художественными методами того или иного режиссера и определенными театральными направлениями. Г. Крэг, Б. Шоу, К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов, позже Б. Брехт – у каждого из них свои мировоззренческие установки, и неслучайно мы говорим о театре Мейерхольда или театре Брехта как о некоей целостной

системе. Становление каждого режиссера происходило в определенных исторических условиях, сказывались и национальные культурные особенности, но общим у всех было одно – стремление к новому синтезу компонентов, составляющих спектакль.

В театральной Европе первой трети XX века сформировались две крупные школы – реалистическая и условная. В России реализм торжествовал на сцене МХТ, опиравшегося на систему К. С. Станиславского, условное направление ярко выражено в творчестве В. Э. Мейерхольда. Дальнейшее развитие этих двух линий в театре привело к их взаимовлиянию и взаимообогащению. Другие режиссеры (А. Таиров, Е. Вахтангов, Б. Брехт, Г. Крэг) стремились к созданию собственных оригинальных концепций театрального синтеза. Осмысление существующих направлений в театре как реалистического и условного дает ключ к пониманию концепции музыки в современном театре (Б. Брехт выделяет аристотелевский, драматический тип театра – театра перевоплощения и неаристотелевский, «эпический» театр – театр показа; в этом же смысле можно понять и рассуждения А. Таирова о «натуралистическом» и «условном» театре).

Для европейского театрального искусства рубежа XIX–XX веков было характерно увлечение музыкой. Музыкальность психологического театра, театра переживаний заключалась в музыкальной природе его драматургии, была более сдержанной и строгой. Театр, тяготеющий к зрелищности, праздничности, эпический театр не могли обойтись без включения музыки, без музыкальных эффектов и музыкального обрамления. Поиск новых синтетических форм был связан с переосмыслением и совершенно новым объединением компонентов спектакля: музыкальное искусство вторгалось в театральный на совершенно новых основаниях, как конструктивный элемент целого. В свою очередь театр оказал безусловное влияние и на музыку, и на музыкальное мышление. Большой вклад в области музыкально-театральных экспериментов был осуществлен в русском и советском искусстве. Исследуя социокультурные типы музыкального решения спектакля, мы будем отталкиваться от своеобразия режиссерской интерпретации создаваемого спектакля.

Прежде чем перейти к анализу музыкального решения спектакля в реалистическом и условном театре, необходимо рассмотреть суть реформ К. С. Станиславского и место музыки в дореформенном русском драматическом искусстве. Театральная реформа К. С. Станиславского опиралась на реалистические традиции русской драмы, для которой была характерна борьба двух направлений. Это борьба между демократическими устремлениями художников в их поисках народных и реалистических основ и между сторонниками поддержания существующего порядка. С одной стороны – утверждение содержательной стороны действия, питаемого народными традициями, с другой – процветание пышности, парадности, развлекательности.

В официальном казенном театре XIX века в отдельных случаях для драматических спектаклей композиторам заказывалась специальная музыка, состоящая из увертюр, антрактов и вставных номеров. Но большей частью дирекция императорских театров предпочитала подбирать музыку из ранее исполнявшегося оперного репертуара, главным образом иностранного. Тематическое единство музыки и пьесы не предполагалось.

К периоду появления школы Щепкина, выдвинувшей народные начала против канонов классицизма в императорских театрах, бессодержательная парадная музыка придворных спектаклей вытесняется музыкой, отражающей внутреннюю сущность пьесы. В русском драматическом театре к концу XIX века сложилась приблизительная схема спектакля: увертюра, «антракты» или музыкальные «вступления» к действию, «концовка», т.е. музыкальный финал пьесы или акта, «вставные» музыкальные номера – бытовые (инструментальные и вокальные), «музыка явления» (для прихода или ухода действующих лиц), музыка как эмоциональный фон [3, с. 14].

Отдельные деятели театра уже в XVIII веке начали связывать увертюру с содержанием спектакля. Композиторы Е. И. Фомин, О. А. Козловский, А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов создавали полноценные композиции для театральных постановок. Среди произведений театральной музыки первой половины XIX века первое место занимает музыка М. И. Глинки к драме Н. В. Кукольника «Князь Холмский». Она представляет собой значительный этап, повлиявший на дальнейшее развитие театральной музыки. Принципы, найденные Глинкой в «Князе Холмском», явились основополагающими для всех последующих классических музыкально-драматических произведений и для постановки самой проблемы театральной музыки. Так, А. Н. Серов в критической статье «Малоизвестное произведение М. И. Глинки» (1857) выдвинул принципиальный вопрос о сущности музыки в драматическом театре: «...какое великое пособие для драматического впечатления звук музыкальный! Таинственную силою проникая в глубину души, высказывая ее настроения с таких сторон, которые недоступны ни слову, ни сценическому исполнению, музыка рождает драму в драме, открывает для поэтической мысли новые, необъятные горизонты. Не жалко ли, что этим дружным слиянием искусств, столько разных и столько друг другу родственных, еще так мало умеют пользоваться?» [11, с. 177].

В русском классическом искусстве созданы превосходные музыкальные произведения для драматического театра: «Король Лир» М. А. Балакирева, «Снегурочка» и «Гамлет» П. И. Чайковского, «Маскарад» А. К. Глазунова. Это своеобразная трактовка музыкой драматического произведения может исполняться отдельно от него. О музыке, входящей в художественную концепцию конкретной постановки, речи еще не было. Музыка, входящая в спектакль в виде увертюры, антрактов и вставных номеров, была как бы отстранена от самого действия. Несмотря на обилие, музыка не способствовала раскрытию замысла драматического произведения, приближаясь по своему характеру к самостоятельной музыке.

Театральная реформа К. С. Станиславского была направлена на возможность создания на сцене единого художественного целого спектакля, в котором все компоненты, включая музыку, сопрягаются между собой, исходя из содержания и основной идеи пьесы. В Московском Художественном театре были выдвинуты принципиально новые установки, принятые в дальнейшем многими театрами России. К. С. Станиславский поместил оркестр за кулисами, вопреки традиции, просуществовавшей почти два века. Режиссер, глубоко убежденный

в недопустимости того, чтобы «оркестр, вне всякой связи со сценой, жил на глазах у зрителей, на самом видном месте, перед сценой, своей обособленной жизнью, мешая актерам играть, а зрителям – смотреть» [12, с. 264], боролся со всякими проявлениями «театральности» на сцене. Второй особенностью реформы стало то, что музыка вводилась в спектакль только в тех сценических положениях, где она оправдывалась ходом пьесы, ее фабулой. Исключения Станиславский делал лишь для пьес сказочно-фантастического и мистико-символического плана («Синяя птица» Метерлинка с музыкой И. Саца идет на сцене МХТ до настоящего времени). Музыка в качестве эмоционального фона была отменена, также как и увертюры, и антракты. Станиславский исходил из необходимости создания единого художественного образа в спектакле, все элементы постановки были направлены на достижение этой цели. Поэтому использование музыки определялось художественным целым спектакля. В драматическом спектакле присутствовала «музыка действия», вводимая драматургом, и реально звучащая музыка, вводимая режиссером для осуществления поставленных им задач. Станиславский отталкивался от невозможности отделить человека от мира звуков, приближение мира драмы к реальному миру стало для него основополагающим. Музыкальные куски органично входили в действие, эмоционально соответствуя происходящему на сцене. Для всех чеховских спектаклей музыка подбиралась самым тщательнейшим образом. По количеству ее стало меньше, но по смысловой нагрузке значение ее возросло. Не случайно великий режиссер так определял перспективы театрального искусства: «Будущее искусство, несомненно, пойдет по пути синтеза музыки и драмы, синтеза звука и слова» [5, с. 43].

Лаконичное использование музыки у Станиславского вытекало из потребности реалистического театра в жизненной достоверности. К принципам театрального творчества Станиславского, обуславливающим применение музыки, можно отнести следующие: ритмическая, внутренне музыкальная организация сценически единого действия; образование смысловых узлов посредством использования внешней – слышимой музыки; музыкальная характеристика действующих лиц; контрастное сопоставление музыки и действия.

Говоря о типах музыкального решения спектакля, выделим два основных момента. Это, во-первых, то, что музыка, используемая в спектакле, меняет его форму, то есть направлена на объект – драматический спектакль, и, во-вторых, воздействует на содержание, что в конечном итоге является главным в зрительском восприятии (отношение к субъекту).

Рассматривая форму и содержание в их драматическом единстве, применительно к объекту, необходимо отметить три основных фактора: определение музыкального решения спектакля типом синтеза искусств, место музыки в структуре синтеза и выразительные средства театрального синтеза. Очевидно, что в реалистическом театре музыка не может разрушать «жизнь человеческого духа», так как реализм основывается на соответствии действительности. Отсюда вытекает ее место в структуре синтеза, когда музыка, не обособляясь из текста, служит раскрытию духовного мира персонажей. В силу такого жизненного «подобия» появление музыки означало образование «смысловых узлов», так как за счет музыки происходило «сгущение» драматургического материала. Режиссерские партитуры К. С. Станиславского отличались четкой ритмической организацией действия, продуманностью каждой паузы, каждого оркестрового эпизода: музыка расширяла границы действия, углубляла содержание (см. Таблицу 1). Так в режиссерской партитуре «Чайки» (1898) К. С. Станиславский в «банальный» вальс, звучащий в доме, вкладывает смысл обобщения: «Пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа» [13, с. 121], напряженный финал «Вишневого сада» еще более драматизируется музыкой кабацкого разгула.

Таблица 1.

Музыкальное решение спектакля в реалистическом театре

Синтез	Музыка
I. Определение музыкального решения спектакля типом театрального синтеза	– продолжает «жизнь человеческого духа» – описывает душевные состояния героев
II. Структура синтеза	– не обособляется из текста – образует смысловые узлы посредством внешней музыки
III. Выразительные средства синтеза	– усиливает текст – дополняет текст – иллюстрирует или контрастирует с текстом
IV. Воздействие на зрителей	– важное средство эмоционального и психологического воздействия

К. С. Станиславский, используя выразительную силу музыки, не отказывался от ее применения в качестве элемента, усиливающего, дополняющего или иллюстрирующего текст, если это не нарушало ход драматического действия. Однако контрастное звучание музыки, по его мнению, в значительной степени расширяло выразительные возможности сцены и всего спектакля. Применение Станиславским приема музыкального контраста основывалось на принципе противопоставления: «Идите иногда по контрапункту – сцена драматическая, а музыка как будто веселая, конечно, только “как будто”» [4, с. 422]. По этому принципу была построена знаменитая финальная сцена в чеховском спектакле «Три сестры»: глубина драмы усиливается контрастно звучащими звуками жизнерадостного военного марша.

В реалистическом театре важнейшая задача музыки в драме – помочь раскрыть замысел пьесы, подчеркнуть наиболее важные моменты, заострить образы действующих лиц. Музыка может выделить ту или иную

сцену, монолог, оттенить отдельную мысль. Эмоциональный фон, общее психологическое состояние персонажей и отдельных героев могут быть переданы музыкальными выразительными средствами. Музыка в театре позволяет воссоздать колорит эпохи, приходит на помощь в характеристике места действия, создает представление о невидимом для зрителя действии, протекающем вне сценической площадки, характеризует музыкальную среду. Однако это не тот «эмоциональный фон», который по музыкальной схеме спектакля присутствовал в драматическом театре до реформы Станиславского как вставные номера. В реалистическом (психологическом) театре звучание музыки определялось содержанием пьесы.

Гегель определил задачу музыки следующим образом: «Придать выражению своеобразные черты, соответствующие определенному содержанию и тем особым отношениям к ситуациям, в которых вжилась душа и в которых раскрывает с помощью звуков свою внутреннюю жизнь» [2, с. 325]. В гегелевском анализе музыки как сопровождения было выдвинуто требование, «чтобы музыкальное выражение... более строго примыкало к определенному содержанию». В своем сплетении с текстом музыка не должна «опускаться» до чисто служебных целей и «утрачивать свободное течение своих движений», с другой стороны, «музыка не должна полностью эмансипироваться от содержания текста» и «приближаться по своему характеру к самостоятельной музыке» [Там же, с. 321-322]. Гегелевские мысли отражают специфику вокальной музыки, в которой музыкальное сопровождение следует за текстом, исходя из приоритета слова. В драматическом театре сохраняется приоритет актера. Поэтому идея Гегеля, на наш взгляд, может быть распространена и на драматический театр.

Музыка в драматическом театре должна рассматриваться только в диалектическом единстве формы и содержания. В зависимости от типа театрального синтеза появится и соответствующий тип привлечения музыки (необходимо иметь в виду достаточно высокий уровень абстракции и свойственное ему упрощение, мы говорим об идеальной типологии, любая практическая деятельность гораздо многозначнее). При условии доминирования реалистического направления причинно-следственная зависимость «тип театрального синтеза – тип музыкального решения спектакля» полностью оправдана.

Перейдем к исследованию другого типа музыкального решения спектакля – в условном театре. В истории отечественного драматического театра условное, «игровое» направление связано с именем В. Э. Мейерхольда. Ученик К. С. Станиславского, отлично усвоивший уроки МХТ, Мейерхольд пошел совершенно иным путем в создании театрального синтеза. В. Э. Мейерхольд считал музыку важнейшей составной частью спектакля, утверждая, что «выстроить» спектакль может только режиссер-музыкант. «Музыка – самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте о театре. Смена контрастов, ритма, темпа, сочетание основной темы с побочными – все это также необходимо в театре, как и в музыке» [7, с. 506].

Следует отметить, что в начале XX века в предреволюционной России была очень популярна вагнеровская концепция музыкальной драмы. В этот период А. Блок напишет: «Вагнер все также жив и все также нов; когда начинает звучать в воздухе революция, звучит ответно и искусство Вагнера» [1]. Высказывания Мейерхольда довольно противоречивы. С одной стороны, он выступает против вагнеровской идеи синтеза искусств: «Театр всегда обнаруживает дисгармонию творцов, коллективно выступавших перед публикой. Автор, режиссер, актер, декоратор, музыкант, бутафор никогда идеально не сливаются в своем творчестве. И не кажется мне поэтому возможным вагнеровский синтез искусств» [6, с. 128]. Однако в своих устремлениях к условному театру через символистскую драматургию Мейерхольд попал под влияние идей Р. Вагнера: «Нужно использовать все средства, какие налицо в других искусствах, все средства, чтобы органическим сплавом таковых на зрительный зал воздействовать» [Там же, с. 7]. Исходя из сходства музыкального и драматического театра, даже иногда отождествляя их, Мейерхольд создавал свой тип театрального синтеза. Помимо Вагнера Мейерхольд находился под влиянием В. И. Иванова. «Соборность» искусства, его культовая роль, провозглашенные Ивановым, послужили отправным моментом для реформаторских исканий режиссера. Как и Шопенгауэр, он считал, что произведение искусства может влиять на зрителя только посредством фантазии: каждый понимает искусство в силу своих способностей и развития, задача театра состоит в том, чтобы пробудить фантазию у людей, воспринимающих художественное произведение. Распространение в Европе и России символизма, стремление символистов определить другие искусства через музыку, возрастание интереса к проблемам синестезии (зрительно-слухового ощущения) – все это в сочетании с вагнеровскими идеями стимулировало поиск новых видов синтетических форм искусства. Мейерхольд, усвоив идеи Р. Вагнера и В. Иванова, мечтает о новом театре, способном активно вмешиваться в общественную жизнь и преобразовывать ее.

Творчество Мейерхольда столь обширно, что еще долгое время к нему будут обращаться исследователи. Для нас важно выделить лишь те существенные моменты, которые помогут в создании социокультурной модели.

В начале творческого пути Мейерхольд обращается к символистскому театру Метерлинка, Ибсена, Верхарна. Мейерхольд говорит о «неподвижной» технике этого направления, когда внешнее движение – «пластическая музыка» – отражает внутренние переживания. Задача режиссера состоит в том, чтобы музыкально организовать внешние движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов. В анализе работы над пьесой М. Метерлинка «Смерть Тентажиля» режиссер посвятил целую главу роли пластики в драматическом спектакле. Пластическая сфера призвана раскрыть внутренний диалог: «Появилась необходимость искать новые средства выразить недосказанное, выявить скрытое. Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить пластическим движениям... Слова еще не все говорят. Значит – нужен рисунок движений на сцене... Слова для слуха, пластика для глаза» [Там же, с. 135].

Мейерхольд считал, что без специального знания теории музыки, без изучения и использования законов метра и ритма построить новый театр невозможно. Мейерхольд не просто уделял большое внимание музыкальному материалу и актерской пластике, но в постановке спектакля исходил из особой музыкально-

пластической партитуры. В «Смерти Тентажиля» режиссер попытался практически проверить свои идеи. Музыка (композитор И. Сац), звучащая в оркестре и хоре а капелла, изображавшая и природные стихии, и человеческие голоса, была своеобразной звуковой декорацией, фиксировала «неподвижность» театра Метерлинка. Реплики дополнялись музыкальными отголосками. Музыка существовала не только в самом действии, но самостоятельно и отвлеченно от него. Посредством такой концентрации музыки Мейерхольд переосмысливал открытия Художественного театра, где музыка продолжала «жизнь человеческого духа».

Мейерхольд выстраивает схему старого и нового театра. В старом театре, где режиссер выполняет ту же функцию, что и дирижер симфонического оркестра, автор и актер расположены на одной линии, а режиссер является вершиной этого треугольника. Зритель находится вне треугольника. Актер претворяет идеи автора и режиссера. В новом театре, театре синтеза (для Мейерхольда в этот период – это условный театр), выстраивается цепочка: автор, режиссер, актер, зритель, причем зритель оказывает обратное воздействие на актера. Режиссер несет актеру свое творчество и через него доходит до зрителя. Таким образом, обостряется взаимодействие двух главных основ, главным становится звено актер-зритель, театр провозглашается лицедейством. Мейерхольд выделяет четыре особенности условного театра. Первая. Условный театр – театр динамичный, в нем предполагается возродить традиции античности. Вторая. Главным является не внешние проявления действия, а внутренний диалог, подчиненный музыкальному ритму. Третья. Отрицается только зрелищность спектакля, творчество актера объединяется с творческой фантазией зрителя, утверждается соборность театрального искусства. Четвертая. В новом театре четыре творца: автор, режиссер, актер и зритель, зритель активно участвует в творческом процессе.

Опыты Мейерхольда по пластической и ритмической организации спектакля проводились как в драматическом, так и в музыкальном театре. Мейерхольд, сотрудничая с ведущими русскими балетмейстерами М. Фокиным, К. Голейзовским, Б. Романовым, стремился к самостоятельной разработке ритмико-пластических партитур. В 1906 году Мейерхольд попробовал применить принцип построения музыкальных форм в постановке «Балаганчика» А. Блока. Музыка (композитор М. Кузьмин), не сливаясь со сценическим действием, но подтверждая причастность всех героев к единому действию, четко очерчивала границы театрального мира и выявляла трагедию героев, поэта, изгнанного толпой.

Рассматривая отдельные моменты творчества Мейерхольда, мы выяснили, что музыка в эстетической концепции режиссера выполняла иную роль, чем в театральном системе К. С. Станиславского. Отсюда и различия в музыкальном решении спектакля в условном театре по сравнению с реалистическим. Само обращение к музыкальному искусству у Мейерхольда было более свободным уже потому, что режиссер, обращаясь к фантазии зрителя, должен был испробовать самые различные компоненты спектакля. Именно с условным направлением связываются эксперименты в области музыкальной сферы.

Музыка у Мейерхольда лежала в основе действия, конструировала спектакль. Музыкальное решение спектакля было связано с темпоритмической партитурой и отдельных сцен, и всего спектакля. Именно поэтому столь тщательными были поиски того или иного музыкального номера, столь долгой и упорной работа с композиторами. Стремление Мейерхольда применить методы обобщенно-образного музыкального мышления нашло выражение в совершенно особой структуре театрального синтеза, когда элементы спектакля объединялись по законам музыкальной формы (см. Таблицу 2). Яркое свидетельство этого – «Дама с камелиями» на музыку В. Я. Шебалина, спектакль, который отличался исключительной музыкальностью, хотя во втором акте музыки не звучало ни одного такта.

Музыка определяла пластику, игру, речь актеров, световое и декорационное решение. Идея синтеза пластической ритмики и ритмики музыкальной была воплощена в новых установках к игре актера. В области дикционной – это холодная чеканка слов, опора звука, отсутствие скороговорки, наличие мистического трепета – внешнее спокойствие при вулканических переживаниях. Так как новому театру нужны новые актеры, Мейерхольд в 20-е годы разрабатывает принципы биомеханики («Великолепный рогоносец»): использование актером выразительных средств натренированного тела, музыкальная ритмичность и легкая рефлекторная возбудимость невозможны без участия музыки. ««Биомеханика» тренировала и воспитывала актеров, близких по характеру и сценическому поведению к старинным жонглерам, балаганным комедиантам – мускульно собранных, эластичных, гибких, грациозных, музыкальных» [10, с. 271].

В это же время он разрабатывает и теорию предыгры: всякая сцена проигрывается сначала безмолвно мимически и пантомимически под музыку, а потом вторично – обычным диалогом. В «Учителе Бубусе» А. Файко (1924) звуковая среда была чрезвычайно динамичной: чем глупее, грубее комическая ситуация эпизода, тем нежнее, возвышеннее, лиричнее звучала музыка Листа и Шопена.

Таблица 2.

Музыкальное решение спектакля в условном театре

Синтез	Музыка
I. Определение музыкального решения спектакля типом театрального синтеза	– конструирует действие – определяет темпоритмическую партитуру
II. Структура синтеза	– собирает элементы спектакля по законам музыкальной формы
III. Выразительные средства синтеза	– организует движения, речь актеров – продолжает или развивает мысль – составляет контрапункт с другими элементами спектакля
IV. Воздействие на зрителей	– важное средство эмоционального и психологического воздействия

Знаменитая мейерхольдовская постановка «Ревизора» (1926) отличалась продуманностью музыкального решения (композитор М. Ф. Гнесин, романсы русских композиторов). В этом спектакле музыкальным было построение каждой сцены, музыкальной была пластика, музыкально был поставлен свет. Музыка конкретно передавалась в пении, игре, в оттенках речевой интонации, но в то же время «звучала» постоянно присутствующая «скрытая» музыка. Спектакль отличался динамикой и кинематографичностью. Для достижения «подлинной правды», – утверждал Мейерхольд, – нужно «компоновать спектакль... по всем правилам оркестровой композиции», «партия актера, каждая в отдельности, еще не звучит, нужно ее обязательно ввергнуть в массу групп инструментов – ролей, сплести эту группу в очень сложную оркестровку, отметить в этой сложной структуре путь лейтмотивов и заставить вместе звучать подобно оркестру и актера, и света, и движение, и даже вещь, которая попадает на сцену» [6, с. 140]. В этом высказывании режиссера сконцентрированы основные положения его художественного метода. Театральный синтез состоит из нескольких компонентов, ведущим из которых является актерская игра. Все элементы, составляющие спектакль, подчиняются закону музыкальной формы, выстроить его может только режиссер-музыкант, исходя из темпоритмической партитуры действия. Пластика актера, также имеющая музыкальную основу, дополняет его речь.

Несмотря на столь существенные различия в музыкальном решении спектакля в реалистическом и условном театре, их все же объединяло одно: и в том, и в другом случае музыка оставалась важным средством эмоционально-психологического воздействия. Мейерхольд не боялся эксперимента, но суть реформаторских исканий режиссера заключалась в его стремлении разбудить фантазию зрителей, сделать их соавторами творимого в театре действия.

Предложенные типы музыкального решения спектакля не претендуют на полноту охвата всех сложных взаимосвязей музыки с драматическим театром. Невозможно представить в психологическом театре, чтобы музыка отстранялась от действия, обособлялась от текста. Именно развитие «условного» направления дает различные подходы к применению музыки в современном театре.

Список литературы

1. Блок А. Искусство и революция (по поводу творения Рихарда Вагнера) // Знамя труда. 1918. 19 января.
2. Гегель Г. Ф. Эстетика: в 4-х т. М., 1971. Т. 3. 621 с.
3. Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955. 482 с.
4. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., 1961. 567 с.
5. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М. – Л., 1952. 284 с.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы: в 2-х ч. М., 1968. Ч. 1. 850 с.
7. Мейерхольд В. Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы: в 2-х ч. М., 1968. Ч. 2. 644 с.
8. Моторина И. Е. Искусство в системе «человек – техника» в условиях инфокоммуникационных технологий // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. III. С. 125-128.
9. 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 (16): в 2-х ч. Ч. II. С. 147-150.
10. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М., 1971. 424 с.
11. Серов А. Н. Избранные речи и статьи / под ред. Г. Н. Хубова. М. – Л., 1960. Т. I. 628 с.
12. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М. – Л., 1948. 574 с.
13. Чайка: режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л. – М., 1938. 254 с.

MUSIC IN THEATER SYNTHESIS: REALISTIC AND CONDITIONAL THEATER

Motorina Irina Egorovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Moscow State Technical University named after N. E. Bauman
imotorina@mail.ru

The author analyzes two kinds of the performance musical solution – in realistic and conditional theater. The selection of the performance musical solution is directly dependent on the features of theater art direction: in realistic theater the use of the musical means of expression is subject to the maximum revelation of “human spirit life”, conditional direction gives the variety of musical means and techniques in the creation of the artistic whole. Depending on the type of theater synthesis the type of performance musical solution originates.

Key words and phrases: theatre synthesis; realistic theater; conditional theater; counterpoint; temp and rhythmical score; biomechanics.