

Мальцева Ольга Николаевна

СТАНОВЛЕНИЕ ОБРАЗА ГЕРОЯ, ПОДОБНОЕ ПРОЦЕССУ РАЗВИТИЯ В МУЗЫКЕ, В СПЕКТАКЛЯХ ЮРИЯ ЛЮБИМОВА

Цель статьи - проанализировать строение тех образов героев в спектаклях Юрия Любимова, которые создаются не одним актером. В ходе исследования установлено, что этот вариант формирования образа героя основан на сопоставлении нескольких параллельно развивающихся в ходе спектакля частных образов - мотивов. Так что в целом становление образа героя происходит подобно развитию музыкальной темы, в процессе сопоставления этих мотивов. Автор работы считает целесообразным для адекватного постижения подобных образов, пусть и редко встречающихся, предлагать студентам-театроведам анализировать их.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/30.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 2. С. 124-127. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/

© 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: hist@gramota.net

POLYPHONIC TECHNIQUE IN VLADISLAV ZOLOTARYOV'S COMPOSITIONS FOR MULTI-TIMBRAL BAYAN

Malkush Anna Sergeevna, Ph. D. in Art Criticism
Krasnoyarsk State Institute of Arts
annamallark@mail.ru

The article is devoted to the creative work of Vladislav Zolotaryov, the Russian musician of the second half of the XX century. He is known as a pioneer in bayan art and a founder of the original repertoire for the multi-timbral bayan. The article discusses for the first time the polyphonic technique in the compositions of Zolotaryov. The purpose of this work is to identify the characteristics of the polyphonic techniques. The study identifies some patterns of polyphony presented at different levels of Vladislav Zolotaryov's works.

Key words and phrases: music; polyphony; polyphonic technique; fugato; composition; multi-timbral bayan.

УДК 792.01

Искусствоведение

Цель статьи – проанализировать строение тех образов героев в спектаклях Юрия Любимова, которые создаются не одним актером. В ходе исследования установлено, что этот вариант формирования образа героя основан на сопоставлении нескольких параллельно развивающихся в ходе спектакля частных образов – мотивов. Так что в целом становление образа героя происходит подобно развитию музыкальной темы, в процессе сопоставления этих мотивов. Автор работы считает целесообразным для адекватного постижения подобных образов, пусть и редко встречающихся, предлагать студентам-театроведам анализировать их.

Ключевые слова и фразы: Юрий Любимов; образ героя драматического спектакля; структура образа героя драматического спектакля; сходство становления образа героя драматического спектакля и музыкального развития; композиция драматического спектакля; композиционные связи драматического спектакля; аналогия между действием драматического спектакля и музыкальным развитием.

Мальцева Ольга Николаевна, д. искусствovedения, доцент
Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург
onmali@gmail.com

СТАНОВЛЕНИЕ ОБРАЗА ГЕРОЯ, ПОДОБНОЕ ПРОЦЕССУ РАЗВИТИЯ В МУЗЫКЕ, В СПЕКТАКЛЯХ ЮРИЯ ЛЮБИМОВА

Цель статьи заключается в рассмотрении одного из вариантов становления образа героя в спектаклях Юрия Любимова, созданных им в Театре на Таганке во второй период его творчества, после возвращения из вынужденной эмиграции. Предстоит показать, что этот способ формирования образа героя основан на сопоставлении параллельно развивающихся мотивов и напоминает музыкальную полифонию (заметим, что, обращаясь к процессу развития в музыке и музыкальной форме, мы будем ссылаться на авторитетное учебное пособие, выдержавшее множество переизданий [6]). Как известно, под полифонией в музыке понимается «такое многоголосие, в котором голоса... самостоятельны и более или менее равноправны по своему значению» [Там же, с. 319]. Подчеркнем, что речь пойдет именно о сходстве с музыкой и, в частности, с полифонией, а не о тождестве ей, поскольку мотивы или «голоса» движутся в ходе спектакля параллельно, но представляют собой пунктиры, а не сплошные линии.

Названный период творчества режиссера, особенно начиная с 2000 года, отличается и необыкновенной интенсивностью (ежегодно выпускаются 1-2 спектакля), и заметным усложнением (тематическим и конструктивным), и художественной значимостью всех без исключения спектаклей.

Наметившееся в самых первых работах режиссера стремление (интуитивное или осознанное – неважно) выстраивать драматический спектакль по законам, подобным законам музыкальных форм, в этот период стало явным. Так что, не принимая во внимание такую их особенность, полноценно анализировать постановки этого времени невозможно. В частности, и развитие образа героя в некоторых спектаклях предстает подобно развитию темы музыкального произведения. Покажем это, не вдаваясь в подробности анализа спектаклей в целом, на двух примерах.

Премьера спектакля «Антигона» состоялась 23 апреля 2006 года. Музыка написал Владимир Мартынов, авторы костюмов и сценографии – художники Рустам Хамдамов и Владимир Ковальчук соответственно. Сценарий создал Ю. Любимов на основе текста «Антигоны» Софокла (в переводе Дмитрия Мережковского), который он прослоил многочисленными фрагментами из «Песни песней», так что в ходе спектакля любящие друг друга герои Антигона и Гемон ассоциируются с героями этой библейской песни. В спектакле участвует Хор, который не декламирует свои реплики, а поет. Вокально подаются и многие реплики героев. В Хор входят профессионально владеющие искусством вокала актеры театра (большинство из них окончили отделение

музыкального театра ГИТИСа), а также солисты ансамбля Дмитрия Покровского: Владимир Королев, Мария Нефедова, Андрей Самсонов, Ирина Шишкина, Ольга Юкечева.

Образ Антигоны строится из двух составляющих. Одна из них возникает в эпизодах, которые сценически воплощают фрагменты пьесы. Здесь Антигона, роль которой исполняет актриса Алла Трибунская, представлена, прежде всего, как приверженец вечных нравственных норм, исходя из которых, она предала погибшего брата Полиника земле. Другая составляющая создается из многочисленных вокальных реплик, основанных на строках «Песни песней», которые исполняет то сама героиня, то Хор, то отдельные его участники. В этих репликах героиня возникает как любящая женщина. Аналогично строится и образ Гемона (в его роли выступает актер Константин Любимов). Одна часть образа представляет героя, прежде всего, как защитника Антигоны, пытающегося убедить своего отца, Креонта, в ошибочности его решений. Вторая часть образа Гемона представляет его как молодого человека, любящего Антигону, и состоит из строк «Песни песней», которые пропеваются то самим героем, то Хором, то его солистами.

Например, уже в сцене объяснения Антигоны и Исмены (ее роль исполняет актриса Мария Матвеева) звучит сначала в хоровом исполнении, а затем Антигоной соло:

*Я принадлежу другу моему,
И ко мне обращено желание его.*

В этом же эпизоде возникает и первая вокальная партия Гемона, которую повторяют один за другим представители Хора:

*О, ты прекрасна, возлюбленная моя.
Пленила ты сердце мое
Одним взглядом очей твоих.*

Тут же звучит реплика Антигоны. Сначала в хоровом, затем – в сольном исполнении:

Да лобзает он меня лобзаньем уст своих.

И снова мы слышим вокальное признание Гемона, которое повторяют один за другим солисты Хора:

*Невеста безоглядная.
Лучше вина сестра моя...*

Такое чередование сценически воплощенных сцен пьесы и вокально исполняемых строк библейской песни происходит в течение всего действия.

В одном из последних эпизодов спектакля, уже после гибели героев, в действие вновь включаются вокальные реплики в исполнении Антигоны, Гемона и вступившего затем Хора, словно символизируя пережившую их любовь:

*Положи меня, как печать, на сердце твое,
Как перстень, на руку твою:
Ибо крепка, как смерть, любовь.*

Иными словами, образ Антигоны развивается по трем линиям, трем «мотивам». Один из них возникает в собственно игровых эпизодах, где Антигона предстает в процессе исполнения ее роли актрисой. Другой создается в ряде вокальных реплик героини. И третий «мотив» ткется в ряде партий Хора и его солистов, представляющих высказывания героини «Песни песней», с которой, повторим, ассоциируется героиня спектакля. В целом образ Антигоны выстраивается в сопоставлении всех перечисленных мотивов. Подобным способом создается и образ Гемона.

Такое развитие образов героев напоминает музыкальное построение, где «принцип сопоставления заключается в следующем: подобно тому, как за одним мотивом может идти... другой мотив, так и за темой... может следовать новая тема. Обычно сопоставление различных тем связано с той или иной степенью контрастирования этих тем» [Там же, с. 194]. Контрастное сопоставление является «одним из важнейших факторов развития в музыке» [Там же, с. 195]. Обнаруживается в таком становлении образов героев и определенная аналогия с музыкальной вариационной формой, состоящей «из первоначального изложения темы и ряда ее видоизмененных повторений» [Там же, с. 287]. То есть образы героев спектакля строятся как своего рода вариации на тему Антигоны и вариации на тему Гемона.

При этом сценические герои становятся отличными от героев пьесы. Их любовь друг к другу оказывается не только важной. Она определяет сценических героев, по крайней мере, не в меньшей степени, чем их участие в событиях фабульного ряда.

Другой пример – спектакль «Арабески» (преьера состоялась 25 декабря 2009 года). Автором сценографии и сценария является сам режиссер. В спектакле используется музыка Альфреда Шнитке. Образ главного героя спектакля, Гоголя, создается, во-первых, тремя актерами. Каждый из них показывает его, прежде всего, с какой-то одной стороны. Так, Гоголь-мыслитель возникает у актера Андрея Смиреннова. Темпераментным и трепетным предстает герой у Дмитрия Высоцкого. Гоголь Сергея Цимбаленко бесхитростен, доверчив и весел, иногда пользуется украинским языком, обнаруживая свое происхождение. Во-вторых, этот образ создается куклой в человеческий рост, портретно напоминающей писателя (ее изготовил актер А. Смиреннов).

Кукла ходит по сценической площадке, с любопытством наблюдает за всем, что происходит вокруг, а иногда виртуозно играет на бубне и барабане, вливаясь в оркестрик, который принимает участие в спектакле. Так возникает Гоголь, которого можно охарактеризовать как Гоголь странный.

В результате выстраиваются три параллельно развивающихся сквозных мотива, связанных с Гоголем.

Кроме того, в создании образа Гоголя участвует возникающий в нескольких эпизодах образ дома, в котором прошли детство и юность писателя. Дома с его теплом, родителями, с их любовью к детям и взаимной любовью, уподобленной любви Филемона и Бавкиды, с гостеприимством и любовью к природе, с наивными, но искренними стихами отца. Этот образ также предстает в виде мотива, развивающегося в течение действия.

Наконец, составляющей образа Гоголя становятся во многом сформировавшие писателя украинские песни, которые красиво и мощно исполняются профессионально поставленными голосами участников спектакля. Песни образуют еще один сквозной мотив спектакля.

В сопоставлении этих образов-мотивов, каждый из которых представляет писателя в определенном ракурсе, возникает весьма объемный образ Гоголя. И строится он как вариации «на тему Гоголя».

Подобное строение образа героя встречалось в спектаклях Любимова и в первый период его творчества, правда, не такое развернутое, в более простом виде.

Например, его можно было наблюдать уже в спектакле «Добрый человек из Сезуана» по Бертольду Брехту (23 апреля 1964 года), которым открылся созданный Любимовым Театр на Таганке. Там образ главной героини, Шен Те, играла актриса Зинаида Славина, создавая ее и как доброго «ангела предместий», помогающего окружающим ее людям, и как любящую женщину. Кроме того, на протяжении действия своеобразные Ведущие спектакля, в исполнении актеров Анатолия Васильева и Бориса Хмельницкого, неоднократно вступая в действие, пели фрагменты из положенной ими на музыку девятой песенки Марины Цветаевой из ее несохранившейся пьесы «Ученик»:

*Вчера еще в глаза глядел,
А нынче все косится в сторону!
<...>
Вот что ты, милый, сделал мне!
Мой милый, что тебе я сделала?*

В ходе спектакля сценическая героиня ассоциировалась с лирической героиней этих стихов, чему способствовало определенное сходство обстоятельств, в которых оказалась и та и другая. А мотив, в который выстраивались эти музыкальные высказывания Ведущих, становился частью образа героини спектакля. Благодаря этому любовная драма занимала в судьбе сценической героини значительно большее место, чем в судьбе героини пьесы.

Были и еще два спектакля с подобным строением образа героя в первый период творчества режиссера. Один из них, спектакль «Послушайте!» (1967), поставлен Ю. Любимовым по произведениям Владимира Маяковского, документам и статьям о его творчестве. Над спектаклем работали также композитор Эдисон Денисов, художник Энар Стенберг и режиссеры Борис Глаголин и Валерий Раевский. «За поэта» в течение спектакля играли пять актеров. Среди исполнителей, игравших в разные годы эту роль, назовем Владимира Высоцкого, Валерия Золотухина, Вениамина Смехова, Бориса Хмельницкого и Виталия Шаповалова. Каждый из образов, созданных этими актерами, выглядел как развивающийся в течение спектакля сквозной мотив. И каждый был достаточно сложным, поэтому не будем пытаться связывать его с конкретными чертами личности поэта. Важно другое. В целом образ поэта возникал в ходе действия при сопоставлении этих пяти частных образов. Его конструкция также напоминает музыкальную вариационную форму. В данном случае – это пять вариаций на тему Маяковского.

Другой спектакль, «Товарищ, верь...» (1973), поставлен по произведениям Александра Пушкина и документам, связанным с поэтом. Музыкальное оформление – Григория Пятигорского, сценография – Давида Боровского. «За Пушкина» в течение спектакля также играли пять актеров. Можно, несколько огрубляя, сказать, что, например, Валерий Золотухин создавал образ поэта-лирика; саркастичный, не лишенный удалости человек выходил у Ивана Дыховичного; поэт и человек, наделенный иронией, возникал у Леонида Филатова; Рамзес Джабраилов показывал Пушкина как обыкновенного человека. А образ поэта в целом становился в процессе действия подобно пяти вариациям на тему Пушкина.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о сходстве развития образов героев некоторых спектаклей Юрия Любимова и развития музыкальной темы. Такие образы героев состоят из нескольких линий-мотивов, строятся сопоставлением этих мотивов и напоминают вариационную музыкальную форму.

Идея строить композицию драматического спектакля по законам музыкальной формы принадлежит Всеволоду Мейерхольду. О музыкальной организации мейерхольдовских постановок писали немало [1; 3; 5]. Юрий Любимов, восстанавливая (осознанно или интуитивно – неважно) оборванную в тридцатые годы мейерхольдовскую традицию театра, актуализировал и эту идею [7; 8]. Кроме того, он по-своему и существенно развил ее, уподобляя процессу развития в музыке не только движение во времени спектакля в целом, но, в частности, и становление образа сценического персонажа – героя спектакля, как мы показали в этой статье.

Исследование приводит также к практическому выводу о необходимости знакомить студентов-театроведов с подобным способом, пусть и редко встречающимся, строить образ героя драматического спектакля. Незнание этого способа или пренебрежение его существованием может стать препятствием к адекватному постижению

таких героев и спектаклей с их участием, что продемонстрировали, в частности, некоторые рецензии на спектакль Любимова «Антигона». В этих статьях либо участие в спектакле фрагментов из «Песни песней» вовсе не упомянуто, будто критик их не заметил [2, с. 12-13], либо, отмечая само существование этих вокальных реплик, автор отклика на спектакль не готов связать их с героиней, как ее играет актриса [4, с. 9]. И в том и в другом случае оказалось незамеченным различие ценностей героев спектакля и героев пьесы. Что сказалось и на прочтении спектакля в целом, мало соответствующем тому, что в действительности происходило на сцене.

Список источников

1. Варпаховский Л. В. О театральности музыки и о музыкальности театра // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: сборник статей / ред. Л. Д. Вендеровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 301-345.
2. Гаевский В. Без солнца // Театрал – Новые известия. 2006. № 6. С. 12-13.
3. Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: сборник статей / издание подготовлено Е. А. Кухтой и Н. В. Песочинским, отв. ред. Н. А. Таршис. Переиздание 1927 года. СПб.: РИИИ, 2002. С. 20-43.
4. Гордеева А. Темнота впереди // Время новостей. 2006. 24 апреля.
5. Каплан Э. И. Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний / ред. кол. М. А. Валентейн, П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин; ред.-сост. Л. Д. Вендеровская. М.: ВТО, 1967. С. 332-351.
6. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 528 с.
7. Мальцева О. Н. Любимов. Таганка. Век XXI. СПб., 2004. Ч. 1. 111 с.
8. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб.: РИИИ, 1999. 272 с.

**HERO IMAGE FORMATION, SIMILAR TO MUSICAL
THEME DEVELOPMENT, IN YURI LYUBIMOV'S PERFORMANCES**

Mal'tseva Ol'ga Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Russian Institute of Art History, Saint-Petersburg
onmalt@gmail.com

The article analyzes the structure of hero images in Yuri Lyubimov's performances which are co-created by several actors. The author shows that this scenario of hero image formation is based on comparison of individual images-motives developing simultaneously during the performance. So on the whole hero image formation occurs similar to musical theme development, in the process of comparing these motives. For adequate interpretation of such images, though they are less frequent, the author considers it reasonable for art students to analyze them.

Key words and phrases: Yuri Lyubimov; dramatic hero image; structure of dramatic hero image; similarity of dramatic hero image formation and musical development; composition of dramatic performance; composition relations of dramatic performance; analogy between action of dramatic performance and musical development.

УДК 93/94.930

Исторические науки и археология

В статье впервые установлена уникальность Всемирных игр кочевников, которая заключается в миссии Игр, принципе интернациональности формирования этноспортивной программы, в единстве этноспортивной и этнокультурной программ, а также организации мероприятий этнокультурной программы перед началом и после завершения Игр. Результаты исследования могут рекомендоваться организаторам других этноспортивных игр.

Ключевые слова и фразы: Всемирные игры кочевников; уникальность Игр; миссия; принцип интернациональности; единство этноспортивной и этнокультурной программ; расширенная этнокультурная программа; исторический опыт.

Мамбеталиев Канат Уркашевич, к. пед. н., профессор

Кыргызская государственная академия физической культуры и спорта, г. Бишкек
kanat-olympic@mail.ru

УНИКАЛЬНОСТЬ ВСЕМИРНЫХ ИГР КОЧЕВНИКОВ

Всемирные игры кочевников (ВИК), проведенные в 2014 и 2016 годах в Кыргызстане, становятся не только традиционными, но и, вызвав международный резонанс, получают все большую популярность и признание международных институтов [12; 13].

Изучение состояния вопроса позволило выявить интересный факт. Организаторы этноспортивных Игр определяют свою уникальность вкладом, который они вносят в этнокультурное многообразие мира, в возрождение и сохранение этнокультуры конкретного этноса или группы этносов [2-5; 9, с. 26; 10].

Безусловно, с этим трудно не согласиться, более того, это заслуживает одобрения и высокой оценки. Вместе с этим можно полагать, что этноспортивным Играм наряду с общими признаками присущи и неповторимость,