

УДК 18.41.45

Е. А. Минаев

МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

В статье отражены основные координаты участия музыкального искусства в драматическом спектакле как звучащей мысли-формы, определена система звуковой драматургии спектакля, приведены примеры из «мусических» античных театральных представлений, показана роль присутствия в них музыки.

Ключевые слова: музыка, драматургия спектакля, звучащая мысль-форма, античные представления.

Е. А. Minaev

MUSIC IN THE CONTEXT OF THE STAGE

This paper describes the basic coordinates the participation of music in a dramatic performance as a sounding thought-forms, defined by a sound system of drama play, examples of the “musicheskikh” ancient theater, the role of presence in their music.

Keywords: music, dramatic play, sounding the thought-form, the ancient view.

Музыкальное звучание окружает человека буквально с первых мгновений его жизни. Порой кажется, что присутствие музыкальных звуков, ритмов, мелодий становится тотально избыточным, возникает ощущение, особенно в условиях современных информационных технологий, что музыка доминирует в обществе как явление, подменяя слова, мысли, придавая им особый, событийный эмоциональный окрас. В этом смысле театр также не стоит в стороне от тенденций информационно-художественного развития общества, музыка все в большей степени становится фактором драматического действия, внося свое неповторимое эмоциональное звучание.

Сразу определимся: термин «музыкальное оформление» не отражает всего участия музыки в создании театрального спектакля, ее роли в драматургии сценического развития. И все-таки данный термин существует в практике театральной жизни, прежде всего, потому, что взаимоотношения музыкального материала и драматургии сценического развития имеют свою историю и свою специфику.

Мистерия, действие, зрелище, театральный спектакль – все они включали и включают в себя музыку как равную, как необходимую, а порой, подобно тому, как в опере, и najważнейшую часть самого событийного явления. Конечно, степени соучастия музыки в театральном спектакле могут быть различны, но музыка присутствует всегда, служа основным целям создаваемого художественного события. От древнегреческой драмы

до современных площадных представлений всякое зрелищное предприятие нуждается в каком-то, пусть даже самом ограниченном, звуковом, музыкальном оформлении. Это закон, отражающий природу сценического искусства, так как ТЕАТР – прежде всего ЗВУЧАЩЕЕ СЛОВО, облаченное в драматургическую форму его реализации, посредством разыгрываемого актерами на сцене действия. Слово без звука – это уже совсем другой, не театральный жанр, скорее, может быть, книга или сценарий, или что-то еще. Даже бессловесный, «немой» театр пантомимы обязательно предполагает звуковое оформление. Но музыка от этого не умалется, не становится падчерицей театра. Нет, она на своих могучих крыльях поднимает эмоциональный тонус спектакля, в конце концов помогая достижению основной цели театрального действия. Можно смело утверждать, что Театральное Слово – это всегда есть что-то особое: особенный звук, особенная интонация, особенное консонантное или диссонантное его звучание по отношению к смыслу спектакля, что в конечном итоге напрямую влияет на успех всего предприятия. Таким образом, термин «музыкальное оформление» есть лишь дань бытующей традиции о роли музыки в спектакле, но не более того.

Театра «внемузыкального», то есть не сопряженного с какими-либо звуками, без выраженной интонационной и ритмической составляющей, вообще не существует. И дело здесь не только в присутствии или отсутствии музыки как таковой, как непосредственной участницы спектакля. Театраль-

но-художественный акт включает в себя наряду со всеми своими атрибутами – режиссурой, игрой актеров, декорациями, световым и пространственным решением и многим другим – также и театральный звонок, а если это театр на открытом пространстве, то крики зазывал и другое множество различных сопутствующих компонентов. Спектакль всегда есть действие *синергетическое*, сочетающее многие информационные потоки самого разного толка, в том числе даже шум зрительского зала, негромкие приветствия перед началом пьесы, легкие покашливания и раздражающий стук падающих номерков. Все это в какой-то степени входит в «дыхание» театрального зала как естественный фон «настройки» в ожидании представления, воспринимается актерами и аудиторией частью общей звучащей атмосферы спектакля. Хорошо известно, как трудно играть актерам перед пустующим залом. Музыка, а более широко – звук, всегда есть часть художественного действия, является полноправным партнером всякого зрелища, иногда играя в нем едва ли не главенствующую роль. Не преувеличивая, можно сказать, что и в тех спектаклях, где полностью отсутствует всякое звучание каких-либо музыкальных эпизодов «вживую» или записи, несомненно, постановщиками и актерами учитываются малейшие звуковые проявления, сопровождающие спектакль.

Музыка, выступая как синтезирующий компонент, а нередко и как главенствующее действующее лицо художественного события, непосредственная участница зрелищ с давних времен. Известно, что театральные представления возникли в древности и описаны еще Аристотелем, который определил их закономерные связи с музыкальным искусством, их генетические связи с народными хоровыми и хороводными *мусическими* действиями, основанными на синтезе искусств. Синтетическая, скорее, даже *синер-*

гетическая природа театрального спектакля, включающая в себя элементы едва ли не всех видов искусств, с тех пор практически не изменилась, как не изменилась и особая *консолидирующая* роль звукового, музыкального оформления в создании драматургического пространства.

Отмечая роль музыкального искусства в театральном спектакле, его особое значение, мы имеем в виду, прежде всего, свойство музыки создавать единое эмоционально-информационное поле, то есть состояние общего сопереживания участников спектакля. При этом персонификация «зрителей» как отделенной от самого зрелища категории участников действия, функционально отличной от событийной канвы сценической мистерии, выделение этой группы происходило далеко не сразу, а постепенно по мере развития сценического искусства [7].

Хоры и хороводы на свадебных ритуалах, в которых участвовали множество людей в качестве окружающих действо зрителей, зафиксированы в Илиаде [5]. Примеры из античной поэзии обладают особой, магнетической силой, видимо, идущей от энергетики самих хороводных действий. Приблизившись вплотную взглядом к этим историческим источникам, мы убеждаемся в точности и правоте Аристотеля, указавшего на роль запевал в возникновении древнегреческого театра: «Как и комедия, возникнув первоначально из импровизаций: [трагедия] – от запевал дифирамба, [комедия – от запевал] фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах...» [1, с. 649–650].

Особо необходимо сказать о платоновском понимании театральных действий в связи с познанием их *целостности* как явления особого феномена *мусического*, комплексного искусства – песенного, танцевального, словесно-сюжетного, объединяющего не только певцов, танцоров, но также и зрителей, иначе говоря, всех участников празд-

ничного обряда в единое «*мусическое*», *информационно-художественное действие*.

Люди с давних времен чувствовали наличие внутренней, когнитивной связи между духовным становлением человеческих сообществ и функциональной значимостью магических мистерий, с этими «пра-театральными», сакрального характера представлениями, где последние были естественным продолжением и выражением собственной человеческой природы. Платон прямо говорит о связи человеческой «природы и свойств» с его этическим состоянием. В понимании древних греков, боги под главенством Аполлона, Муз и Диониса из жалости даровали людям их празднества. Другими словами, искусство, в основе которого лежит природная, данная только человеку, способность к совместному звуковому и ритмическому взаимодействию, есть выражение его способности к осознанию собственного бытия. Платон рассматривает священные песнопения, пляски как действия, которые оказываются реальным осуществлением дарованной богами способности к творческому взаимодействию путем погружения в создаваемый во время художественного акта искусственный мир звуков и пластики движений. При этом возникает, по Платону, «*чувство порядка*», ощущение законов человеческого общественного единения, совместного *события*. «Те же самые боги, что даровали нам согласованные способности ощущать и производить ритм, гармонию, подарили людям и сопряженное с этим чувство наслаждения». В понимании древних, гедонистическая функцию искусства была изначально божественным даром небес. При помощи этого чувства боги «движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы сплетаемся друг с другом в песнях и плясках» [8, с. 336].

Данное понимание искусства, и музыки в частности, прежде всего важно в связи с ее ролью в решении сценических за-

дач спектакля. И здесь именно ритм, как основа всякого действия, всякого процесса, становится определяющим в феномене музыкального компонента спектакля. Не только действия запевал, но именно все информационно-полевые механизмы хоровода как информационно-полевого феномена были восприняты и многократно усилены древнегреческим театром, в котором роль музыки и *певчески экспрессивного слова* получила дальнейшее историческое развитие и по существу была определяющей, составляла некий стержень, на который «*нанализуются*» все разделы трагедии. Аристотель назвал все части трагедии относительно звучащей в ней музыки, отметив ее сквозную роль: «Части же составляющие, на которые трагедия разделяется по объему, таковы: пролог, эпизодий, эксод и хоровая часть, а в ней парод и стасим. Это части, общие всем трагедиям, а в некоторых есть еще особенные – песни со сцены и коммосы. Пролог есть часть трагедии для хорового парода; эпизодий – целая часть трагедии между целыми хоровыми песнями; эксод – целая часть трагедии, за которую уже нет хоровой песни; а из хоровых песен парод есть первая целая речь хора, стасим – хоровая песня без анапестов и трохеев, а коммос – общий плач хора и со сцены» [2, с. 658]. Заканчивается труд Аристотеля «Поэтика» специальным рассуждением о роли музыки в трагедии: «А во всем остальном трагедия лучше прежде всего потому, что в ней есть все то же, что в эпосе, но, сверх того, немалую часть ее составляют зрелище и музыка, благодаря которой удовольствие особенно наглядно» [3, с. 679].

Полевое действие музыки и звучащего слова в греческой трагедии усиливалось и концентрировалось специальной акустикой театральных комплексов, законы которой были подсказаны древним греческим архитекторам самими горными ландшафтами: ведь многие греческие театры, включающие многотысячные толпы, располагались на ес-

тественных раковино-образных склонах гор, где множество народа, толпы, равномерно размещенные на вогнутых поверхностях амфитеатров, из горизонтально расплывчатых и рассредоточенных, слабо действующих информационно-полевых образований, скрепляемых круговыми и циклическими формами хороводов, превращались в сферически консолидированные информационно-полевые структуры человеческих эмоциональных сообществ, достигавших высокой степени полевого единства, кульминационной зоной которого был описанный Аристотелем *катарсис*.

Амфитеатр, архитектура театральных комплексов, вмещавших тысячи людей, особые круговые расположения мест делали древнегреческий амфитеатр акустическим феноменом, где не только было хорошо слышно всем (о чем давно известно), но, благодаря круговым формам расположения зрителей-слушателей, достигался новый уровень единения, полевой эффект звука и восприятия, полевая эмоция, не известная плоскостным формам размещения информации, усиливавшая все ощущения восприятия искусства и вызывавшая эмоциональное переживание – катарсис.

Античные архитекторы хорошо овладели секретами акустики, глубоко изучили законы волнообразного, кругового распространения звука (трактат Ветрувия «Об архитектуре» и др.). Круговое движение звука, иницируемого хором, священнослужителем, актером, распространяющееся в хороводе, в амфитеатре, у языческого жертвенника, создавало естественное звуковое поле, усиливавшееся в массах зрителей и участников обряда, действовало как музыкально-информационное поле, увеличивало эффект участия и восприятия музыкальной информации по принципу раковины, воронки, звуковой спирали. Подтверждение такого акустического действия архитектурной и со-

ответственно звуковой воронки можно найти и в наши дни – на тех же сценических площадках Древней Греции, что сохранились до сих пор. Интересно, например, обратиться к невольному свидетельству журналиста об акустике античного театра в Афинах, где довелось играть ансамблю студентов Московской консерватории под руководством Святослава Рихтера: «Раннее утро. Недолгая ночная прохлада едва остудила накаленные солнцем каменные скамьи античного театра в Афинах. В основании г р а н д и о з н о й в о р о н к и (разрядка наша), *вмещающей семь тысяч людей, столь же грандиозная эстрада* (выделено нами). Репетиция начинается в пять утра. Это единственное время, когда солнце, едва взошедшее, дает возможность спокойно работать. Спокойно? Вряд ли это слово подходит для характеристики состояния музыкантов ансамбля, только вчера приехавших в столицу Греции для участия в концертах фестиваля искусств. Волнует все. Необычность обстановки, нетленная в веках красота античной архитектуры, особая голубизна неба, неповторимо гармонирующая с белым мрамором Акрополя. Наконец, заботят и чисто практические вопросы: как в этом невиданном по масштабу театре, на открытом воздухе, будет звучать камерный оркестр? Слышны ли будут *solì* отдельных инструментов? Как соотносятся градации динамики фортепиано, скрипки, *tutti* оркестра?... По ходу репетиции Святослав Теофилович сам подымается на верхний ярус театра, чтобы и оттуда послушать оркестр. *Акустика отличная. Тончайшие pianissimo флейты звучит так же выразительно, как и мощное fortissimo медных инструментов* (выделено нами). <...> Античный театр гудит эхом взволнованных возгласов слушателей» [4, с. 80–81].

Как видим, акустика древнегреческих амфитеатров содержала в себе тайну воздействия древнегреческой трагедии, вели-

чественного музыкально-драматургического действия, создававшего напряженное информационное поле, усиливавшееся воронкообразным расположением рядов и стен театральной чаши, оказывающего потрясающее души воздействие и объединяющего сознание зрителей в едином полевым напряжении.

Подобное раскрытие действия с участием музыки было характерно в жизни разных народов. В какой-то степени данные размышления перекликаются с мыслями китайского философа Конфуция, который считал музыкальные гимны важнейшим и обязательным компонентом по упорядочению придворной и более широко – общественной жизни государства в целом [6].

Наличие развитой церемониальной процедуры древние мыслители обоснованно считали значимым элементом жизни государства, где едва ли ни наиважнейшей была музыка. В этом смысле традиции создания музыкальных гимнов имеют глубокие, социально обоснованные корни в общей системе устройства государственного порядка и в целом общественной жизни народов. Гимн как часть общественного церемониального события был необходим для создания единого «*музыкального*» воздействия на эмоциональное состояние его участников, приводя всех в единое нравственное состояние. Создание *гимнических* песен основывалось, в первую очередь, на интуитивном использовании древними авторами полевых законов распространения информации.

Л. Н. Толстой в одном из своих произведений рассуждает: «В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек» [9, с. 324].

Стратегическое решение спектакля, его драматургии включает в себя множество не-

обходимых компонентов, каждый из которых играет свою оркестровую партию, подобно тому как в симфонии каждый инструмент вносит собственное звучание, свою консонантную или диссонансную окраску. Все участники спектакля служат задаче раскрытия общей идеи сценического действия. При этом соотношение звука и слова, звука и света, звука и в целом режиссерского, постановочного, актерского решения спектакля могут быть совершенно различны, и в каждом отдельном случае индивидуальны. Музыка в спектакле всегда имеет программное содержание, тем самым, оказывая дополнительное психологическое воздействие на зрителя, участвуя наравне с другими компонентами спектакля в создании драматического события. Однако партию музыки автор сценария не прописывает в тексте, определяя ее в лучшем случае лишь контурно, или оставляя решение этой задачи музыкальному редактору. Но и композиторы нередко создают музыку к драматическому спектаклю, которая впоследствии становится «брендом» самого спектакля или начинает жить собственной сценической жизнью. Такие случаи нередки и не случайны, они подчеркивают значение музыкального оформления в постановочной практике театра. Достаточно вспомнить вальс А. И. Хачатуряна к спектаклю Лермонтова «Маскарад», где, по сути дела, композитор фактически создал звучащую *мысль-форму* спектакля, передав в музыке сущность всего драматургического действия.

Конечно, система координат *звук – драматургия* имеет множество вариантов парадигмы развития спектакля и в первую очередь – *звук – слово, звук – интонация*, но также и *звук – световое решение, звук – ассоциация*, как настройка зала, *звук – как внепредметный или абстрактный шум, звук – предваряющий* эмоциональную реакцию, *звук – продлевающий* психологическое

состояние героев, *звук – послесловие*, *звук – противоречие* усиливающее драматизм сцены, *звук – веха*, *звук – отбивка* одного эпизода от другого, в конце концов, *звук – предельно доминирующий*, каким он является нам в опере, где несет основную эмоционально-смысловую нагрузку спектакля.

Таким образом, музыка как фактор сценического решения спектакля в каждом случае имеет собственное звуковое определение, собственное место в спектакле, влияя на его общий алгоритм, позволяет усиливать или уменьшать градацию психологического воздействия на театрального зрителя.

Литература

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: в 4 т. / под ред. А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди; пер. М. Л. Каспарова. – М.: Мысль. 1983. – Т. 4. – С. 649–650.
2. Там же. – С. 658.
3. Там же. – С. 679.
4. Гайдамович Т. Встречи с мастером // Советская музыка. – 1980. – № 12. – С. 80–81.
5. Гомер. Илиада. Одиссея / пер. с древнегреч. Н. Гнедича. – М., 1967.
6. Конфуций. Я верю в древность. – М.: Республика, 1995.
7. Макуренкова С. А. Европейская риторическая традиция: три пространства шекспировской метафоры: дис. ... д-ра фил. наук. – М., 2004.
8. Платон. Законы. – С. 336.
9. Толстой Л. Н. Крейцера соната. – М., 1958. – С. 324.