

картины в художественной галерее. Как отмечает В. Малявин, «китайцы не могли помыслить ни одной вещи без присущего ей декора: у каждого животного и растения – свой узор, и не может быть государя без свиты, блюда без приправы, цветка без бабочки, а чувства – без соответствующего жеста. Речь идет не просто об орнаменте, а именно о декоруме как истинной внешности, которая, вечно устремляясь за пределы данного, установленного, понятного, являет собой, как ни странно, непосредственное преломление чистой внутренности, непрозрачной глубины жизненного опыта» [1, с.46-47].

Таким образом, орнамент в китайском декоративно-прикладном искусстве и культуре в целом – это отображение сущности вовне, без утраты подлинности и смысла этой сущности. В этом плане орнамент иероглифичен, и каждый небольшой, собственно локальный орнамент является частью мирового узора «вэнь».

1. Малявин, В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В.В. Малявин. – М.: ИПЦ «Информация. Картография»; ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003. – 436 с.

2. 少庭, 郭. 郑和下西洋百福图 / 郭少庭. – 中国: 中文百科在线. – 2011年4月.
=Шаотин, Го. Узор ста иероглифов «Семь путешествий Чжэн Хэ» / Го Шаотин // Китайская энциклопедия – онлайн [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://www.zwbk.org/MyLemmaShow.aspx?lid=137197>. – Дата доступа: 05.06.2015.

3. 倩怡, 孙、卫吴. 《回纹》/孙倩怡、吴卫. – 湖南: 湖南工业大学. – 2012年6月
=Чаньйи Сунь, Вэй Ву. Дизайны хуэйвэней / Сунь Чаньйи, Ву Вэй. – Хунань: Университет Хунань, 2012. – 50 с.

ИСКУССТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ: ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО- ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Шедова Е. В.

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства эстрады
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

На сегодняшний день существуют различные определения закономерностей музыкальной режиссуры и сценического воплощения музыкально-театральных произведений, основывающиеся на осмыслении практического опыта и теоретических положений ведущих режиссеров и постановщиков. В области музыкальной режиссуры остаются актуальными основополагающие положения К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, Е. Акулова, Б. Покровского, В. Фельзенштейна, которые акцентировали какие-либо стороны и аспекты своей деятельности в выступлениях, излагали те или иные взгляды в трудах, статьях и т. д.

Следует отметить, что сценическое воплощение музыкального спектакля есть целостный творческий процесс, который можно рассматривать с разных точек зрения. Однако общие, основополагающие закономерности – согласование эстетики музыкального и драматического театров, взаимодействие музыкальной драматургии и сценического действия, координация музыкального и сценического времени, создание непрерывного действия – остаются неизменными.

Вопросы соотношения эстетики музыкального и драматического театра не раз становились объектом исследования. Б. Ярустовский, в частности, писал: «История искусства знала немало периодов, когда возникала опасность гибели оперы, поглощаемой драматическим театром, когда в борьбе с условностями жанра во имя мнимого реализма торжествовала логика пьесы. Условность оперы – явление диалектическое. Она одновременно и слабость и сила жанра. Поэтому легкомысленное отречение от нее... лишь иллюзия прогресса, иллюзия реалистичности – не больше» [цит. по: 3, с.71].

Очевидно, что основополагающим принципом сценического воплощения музыкально-театральных произведений является необходимость согласования двух различных способов художественного отражения действительности – литературно-драматического, обуславливающего конкретность сценического действия, с высокой обобщенностью музыкально-образного выражения, свойственного музыкальному искусству. В связи с этим возникает ряд проблем, определенных сложностью взаимодействия между собственно музыкальным и театральным-драматическим началом. При постановке музыкального спектакля музыкальное начало должно быть ведущим, а сценическое действие служить одним из средств его воплощения. Лишь при этом условии может быть достигнуто единство и гармония музыкального и сценического («зрительского») планов. Поэтому полностью сохраняют свое значение принципы режиссуры музыкального театра (утверждающие главенство музыкальной драматургии, которая обуславливает сценическое действие), сформулированные К. Станиславским и развитые крупнейшими театральными режиссерами современности В. Фельзенштейном, Б. Покровским и др.

Музыка и сценическое действие имеют различные темпы временного развития. Особенную сложность представляет условное «торможение», «остановка времени» в ариях, ансамблях, хорах. Здесь согласование музыкального и сценического времени во многом происходит за счет перехода от внешнего действия к раскрытию «внутреннего действия» – внутреннего состояния одного или нескольких действующих лиц.

Определенной тенденцией в современном музыкальном театре стало стремление к непрерывности действия, к обогащению самой музыкальной драматургии принципами других искусств, в частности, драматического и киноискусства. Непрерывность действия в сценической постановке создается режиссером путем преодоления статики «бездейственных» оперных форм, таких как арии, хоры, ансамбли. Так, например, ансамбли – это отражение не столько самого действия, сколько «эмоциональной его стороны» (Б. Ярустовский). Главное здесь – раскрытие внутреннего психологического

действия, которое обнаруживается при комплексном анализе интонационного содержания музыки, интонационной драматургии. Это тем более важно, что развитие образа отражено именно в музыке, в движении самого мелодизма и его интонационных преобразований. Последние отражают процесс внутренней жизни героев и определяют задачи, стоящие перед постановщиком и актерами.

Широко известно положение о том, что партитура любого театрального музыкально-сценического произведения (особенно современного, в котором нередко присутствует «монтажная» /кадровая/ драматургия) содержит в себе все сценическое действие, весь «зрительский» ряд, которые композитор выстраивает в процессе сочинения музыки. В партитуре автор заключает в определенные структурные формы время, в течение которого происходят события, и, тем самым, организует ход и развитие драматического действия.

Согласно воззрениям основоположников режиссуры музыкального театра К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, музыкально-драматическое произведение – произведение театральное, основу которого составляет действие, и музыка которого подчинена законам сценическим. И такие композиторы, как Р. Вагнер, П. Чайковский, С. Прокофьев, говорили о том, что сценическое действие (драма) не менее важно, чем музыка и пение. В связи с этим основная функция режиссера при постановке музыкального спектакля обусловлена выявлением заложенного в музыке «действия», т. е. постижением замысла композитора, превращением звуковой картины в зрительную. Музыкальная драматургия должна быть той основой, из которой возникает музыкальный спектакль во всех деталях и в синтезе всех своих компонентов, в которой заключено его эмоциональное, пластическое и действенное начало.

В партитуре, «в нотных знаках гармонии, тональности, модуляциях, тембрах, в мелодических интонациях зашифрованы чувства, мысли, обстоятельства жизни героев... философия произведения», подчеркивает Б. Покровский [1, с.71]. Именно партитура, богатство ее музыкального языка, определенные тембровые краски помогают глубже проникнуть в смысл сценических действий и событий, ощутить сопутствующую им эмоциональную атмосферу, дают возможность уловить тончайшие детали в авторской характеристике героев, в психологическом обосновании их чувств и поступков.

Нахождение сценического эквивалента партитуре – «это прежде всего способность мыслить действием в соответствии с тонким ощущением музыкального образа. Умение обобщать явления конкретной жизни и строить свою, особую логику театральных символов» (Л. Михайлов) [цит. по: 4, с. 108]. Более того, режиссерское мышление должно быть «симфоническим», чтобы жизненные ассоциации уметь превратить именно в музыкальные формы. Вместе с тем, постановщику необходимо «привести спектакль к его самому простому и в то же время сложному выражению, каким является... игра актеров. И избежать, таким образом, превращения сценической площадки в перекресток, где встречаются все большие и малые искусства...» (Ж. Вилар) [цит. по: 4, с.52].

Как уже отмечалось, в музыкально-театральных произведениях действие заключено в музыкальной партитуре и в литературном тексте пьесы

одновременно. Музыка в значительной степени предопределяет и логику развития действия, и его эмоциональную насыщенность, ритм, интонацию. Режиссер в процессе анализа музыкально-драматургического (и драматического) материала ищет скрытую образную жизнь героев в соотношении текста с вокальной, инструментальной интонацией, характеризующей тот или иной персонаж, в единстве музыки и действия, в их взаимовлиянии. Он находит синтез звука и эмоции, жеста и музыкального текста, выразительные возможности, соответствующие каждому отдельному действующему лицу, проникает в психологический смысл даже малейших музыкальных оттенков, осознает их роль и значение для создания непрерывной линии сценической жизни музыкального образа. Чем детальнее режиссерский анализ, тем интенсивнее его внутреннее видение образа, тем точнее определяет он задачи каждого артиста, способ его актерского существования. Исходя из интонационной сферы замысла дирижера, постановщик продельывает с певцом тщательную аналитическую работу по постижению психологической сути музыкального образа, раскрытию конкретного характера, конкретных действий и чувств в определенных драматических ситуациях.

На современном этапе многие искусствоведы отмечают повышение активности каждого из искусств, составляющих синтез в музыкально-сценических жанрах, усиление взаимопроникновения и соподчинения этих искусств. Соответственно увеличивается значение театрального ритма, ритмической полифонии, в которой «ритмическими знаками» становятся самые разные компоненты: как пластические, пространственные, световые, событийные, так и звуковые, музыкальные, собственно ритмические ряды спектакля, создающие его полиритмию.

Так, Т. Курышева указывает на существующую в современном искусстве тенденцию, когда «обособленные художественные виды активно вбирают в себя все возможное из близлежащих художественных сфер, легко вступают с ними в различные контакты, обновляясь и обновляя. Особенно ярко подобное взаимодействие демонстрирует современный театр» [2, с.16]. В свою очередь, Г. Николаева замечает, что в XX в. «такое синтетическое искусство, как театр, способно вобрать в себя в том или ином контексте все существовавшие и существующие виды искусства» [цит. по: 4, с.109].

Сегодня представляется актуальным творческое развитие современными постановщиками принципов сценического воплощения музыкальной драматургии, разработанных К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, А. Таировым, Б. Покровским, Е. Акуловым, В. Фельзенштейном, Л. Ротбаум и другими, в трудах которых неоднократно подчеркивалась необходимость соблюдения соподчиненности всех постановочных элементов единому решению, стремление к целостному художественному образу спектакля, способному стать «носителем эмоционального образа эпохи» (Б. Покровский). Только спектакль, обладающий настоящим синтезом, может до конца выявить достоинства творчества авторов, многократно усилить действенные возможности всех составляющих его компонентов.

1. Кулешова, Г. Г. Вопросы драматургии оперы / Г. Г. Кулешова; Бел. гос. консерватория им. А. В. Луначарского. – Минск: Наука и техника, 1979. – 232 с. : ил.
2. Курышева, Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.
3. Ногайбаева-Брайтмен, Е. И. Принципы воплощения фильма-оперы / Е. И. Ногайбаева-Брайтмен // Из прошлого и настоящего отечественной музыки : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1991. – Вып. 4. – С. 69–81.
4. Шедова, Е. В. Комедийные жанры и их сценическое воплощение в современном музыкальном театре Беларуси : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Е. В. Шедова; Бел. гос. ун-тет культуры. – Минск, 2002. – 139 с.

ПОЭТИКА ОБРАЗОВ ПРИРОДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ АВТОРОВ

Шкор Л. А.

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Образы природы постоянно привлекали и привлекают внимание белорусских художников и композиторов, пленительные образы природы созданы, например, Б. Казаковым, С. Домарадом, В. Кожухом, В. Зинкевич, Г. Ващенко и В. Шматовым.

Многообразие пленительных и неповторимых пейзажей ярко представлено в творчестве В. Шкарубо. Этот автор постоянно утверждал, что пейзаж является одним из самых популярных и демократичных жанров в изобразительном искусстве, к которому в своей творческой карьере обращается практически каждый художник. Пейзаж стал средством самовыражения и самопостижения для Валерия Шкарубо, что проявляется в том, что этот художник обладает редким даром поэтического созерцания природы и редким умением передачи зрителю через свои работы того эмоционального переживания, которое он испытывает от общения с ней. Притягательная сила этого жанра заключается не только в том, что он дарит возможность полюбоваться красотами природы, перенесенными на холст, но и отстраниться от ежедневной городской суеты, отвлечься от разочарований, связанных с жизнью общества в целом. Такие работы, как «Примирение», «Раздумье», «Грусть», «Неизбежность» раскрывают творческие раздумья автора о жизненном пути человека, своеобразную красоту «минорных» нот в неторопливом созерцании окружающего мира.

Основная «лейттема» пейзажей В. Шкарубо – белорусская природа. Любуясь очаровательной скромностью неприметных уголков белорусской глубинки, художник отмечает скрытую поэтику белорусской земли, воспетую Я. Коласом и А. Руцкой, М. Богдановичем и Н. Кухарчик. Переходные состояния природы – ранняя весна, поздняя осень, вечер, сумерки, туман, первый луч солнца – оказываются созвучны эмоциональным состояниям человека. В работах В. Шкарубо ярко выражено особое, поэтическое