

В ПОИСКАХ СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: ЭФФЕКТ ПРЕОДОЛЕНИЯ ФОРМОЙ СОДЕРЖАНИЯ

Сащико В. В.

*кандидат культурологии, доцент кафедры театрального творчества
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Театральное искусство нацелено на игру с человеческим восприятием. В начале XX столетия театр стал активно интересоваться психологией человека. Недаром именно в это время появилась концепция "психологического театра". Русская театральная школа благодаря деятельности К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко обогатилась такими понятиями, как "подтекст" и "второй план", которые выражают внутреннюю, скрытую психическую жизнь человека. Конечно же, эти понятия получили широкое развитие в театральной практике в первую очередь благодаря появлению новой символической драматургии (в частности, А.П. Чехова), которая способствовала возникновению в театральном искусстве оригинального эффекта двойственности: смысл произносимого актером текста не тождественен истинным намерениям и стремлениям действующего лица. Более того, он не тождественен сути происходящего на сцене события. Можно сказать, что именно двойственность восприятия зрителем спектакля стала основой театрального искусства с начала XX в. вплоть до современности. Синтез психологии и искусства принес богатый урожай.

Одним из любопытнейших психологических исследований, способных раскрыть суть театрального процесса современности, является эффект, который психолог Л.С. Выготский назвал "аффективным противоречием и уничтожением содержания формой" [1, с.160]. В своем классическом труде "Психология искусства" он подробно исследует этот феномен на примере рассказа И. Бунина "Легкое дыхание" и отмечает: "Центральной идеей психологии искусства мы считаем признание преодоления материала художественной формой" [1, с.5]. Кратко эту идею можно расшифровать следующим образом: автор придает тексту особую художественную форму, благодаря которой буквальное содержание текста становится противоположным тому эстетическому впечатлению, которое получает реципиент в процессе восприятия. Эффект преодоления содержания формой, подробно исследованный Л.С. Выготским на примере литературного произведения, можно справедливо применить и к анализу произведения сценического искусства. "Негласное требование театра: вижу – одно, слышу – другое, понимаю – третье!" [3, с.89] – свидетельствует о том, что этот принцип уже заложен в основу самого театрального искусства.

Во многом в театральном искусстве эффекту преодоления содержания формой синонимичны понятия "подтекст" и "второй план". Знаменитая крылатая фраза А.П. Чехова – "на сцене люди обедают, пьют чай, а в это время рушатся их судьбы" – образно выражает суть этого сценического явления.

Другое преломление эффекта аффективного противоречия мы можем встретить в режиссерской школе Г.А. Товстоногова, который утверждал, что "действие не должно совпадать с текстом" [2, с.256]. Этот принцип параллельности текста и происходящего на сцене действия является одним из важнейших критериев подлинного искусства драматического театра и сложнейшей его задачей. Создание "второго дна" спектакля во многом зависит от потенциала исходного текста, который режиссер избирает для постановки спектакля. Не случайно отправная точка в работе над спектаклем – это поиск и верное режиссерское постижение текста. В этом процессе важно выявить двойственность "форма – содержание" произведения и истинный смысл авторского послания. Это позволит в дальнейшем осуществить конгениальное сценическое воплощение.

Попробуем в качестве практического примера по аналогии с анализом Л.С. Выготского произвести исследование художественного текста и выявить потенциал использования эффекта преодоления содержания формой для работы над спектаклем. В качестве такого текста обратимся к поэме М. Цветаевой "Крысолов", в частности, к последней ее главе, которая является ярчайшим примером искомого эффекта.

Поэма-метафора "Крысолов" состоит из шести глав, отражающих развитие классического сюжета легенды о Крысолове. В первых пяти главах раскрыть подтекстовую структуру поэмы не составит большого труда для любого, кто знаком с мировоззрением М. Цветаевой и историческим контекстом написания произведения. Сам поэт периодически прерывает нарратив авторским комментарием, который явственно говорит об истинном отношении к происходящим событиям. Тема противостояния Музыки (Поэзии) и Быта ("Сытости") явственно сквозит в пяти главах поэмы ("Город Гаммельн", "Сны", "Напасть", "Увод", "В ратуше"). И лишь в пятой главе – "Детский рай" – таится загадка. Напрямую М. Цветаева не дает оценки происходящей мести – уводу и утоплению Крысоловом детей. Однако можно утверждать, что свою позицию она явно выражает с помощью поэтического синтаксиса. И именно поэтическая форма этой главы (а не ее буквальное содержание – убийство детей) позволяет нам разглядеть авторский взгляд на происходящее. В чем же заключается секрет формы последней главы поэмы?

С самого начала главы снимается всякая сюжетная интрига: по аналогии с утоплением крыс, без труда можно догадаться, что с появлением Крысолова детей постигнет та же участь. Таким образом, задается авторский ход, когда важным становится не *что* сейчас произойдет, – а *как* это действие осуществляется. Акцент с содержания смещается на форму. "Жестокая и страшная глава, вся вылившаяся из сердца, вся в улыбке" – пишет Б. Пастернак об этой главе в переписке с М. Цветаевой [5, с.376]. Что же вызывает "улыбку"? Ведь происходящие события трагичны. Что в трагическом тексте создает двойственный эффект "улыбки"? Б. Пастернак развивает свою мысль: "Реализм неукоснительный, беспродышно-фатальный, для душ же он метафоризируется, зовет трубой... Очищается, просветляется также и траурный марш... Мотив обетованья (звучит почти честно, *действительно* благовествующее)" [5, с.376]. Разъяснение вопроса эффекта двойственности мы можем найти в ответном

письме самой М. Цветаевой Пастернаку: "Знаешь, я долго не понимала твоего письма о "Крысолове", – дня два. Читаю — расплывается. <...> Когда перестала его читать, оно выяснилось, проступило, встало. Самое меткое, мне кажется, о разнообразии поэтической ткани, отвлекающей от фабулы" [7]. Таким образом, поэт противопоставляет фабуле новый смысловой ряд. Именно этот смысловой ряд, заключенный в особой художественной форме, и представляет главный предмет интереса при сценическом воплощении поэмы. Что он в себе таит?

Своеобразие поэзии М. Цветаевой (как, впрочем, любой подлинной поэзии) в том, что "слово и звук в поэзии – не рабы смысла, а равноправные граждане" (по меткой оценке В. Ходасевича [6]). Оригинальность звуко-ритмической структуры главы "Детский рай" заставляет нас забыть о том, что на наших глазах происходит преступление. Происходящее событие теряет для читателя свой изначальный ужас и остроту. Истинное действие поэмы реализуется в ее звуковом и ритмическом рисунке, когда "сырая поэзия" становится "окончательным стержнем вещи" [4, с.146], а "звуковая материя слов и ритмов семантизируется" [9]. Очевидно, эстетика и этика в этой главе отождествляются. Но почему и для чего? Можно утверждать, что таким образом в заключительной главе поэмы реализуется скрытый замысел поэта.

Если обратиться к изначальной авторской трактовке "Крысолова", можно обнаружить, что М. Цветаева хотела завершить так: "Озеро – вроде Китеж-озера, на дне – Вечный Град, где дочка бургомистра будет вечно жить с Охотником" [8]. Но в тексте главы "Детский рай" нет ни единого намека на этот обетованный Китеж-град. Изначальный замысел Китеж-града уходит из текстовой структуры поэмы в подтекстовую. Форма опровергает содержание и вместо ужаса возникает эстетическое ощущение просветления, "улыбки", спасения. Звукопись и ритм трансформируют зло-деяние в благо-деяние. И вместо того, чтобы погубить детей, Крысолов спасает их от predeterminedной им Гаммельном жизненной рутины, быта и "конторы".

Подобное исследование двойственной природы литературного материала позволяет в работе над спектаклем выстроить особый параллельный тексту смысловой ряд, когда "действие не совпадает с текстом". Появляется художественная возможность вместо убийства инсценировать мессианское освобождение, спасение детей от "обывательской лужи" (по меткому выражению А. Блока).

1. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Минск : Современное слово, 1998. – 480 с.

2. Георгий Товстоногов репетирует и учит / Литературная запись С.М. Лосева. – СПб. : Балтийские сезоны, 2007. – 608 с.

3. Малочевская, И. Б. Режиссерская школа Товстоногова / И.Б. Малочевская. – СПб. : СПГАТИ, 2003. – 158 с.

4. Пастернак, Б. Письма 1926 года / Б.Л. Пастернак ; ред. Е.Л. Новицкая. – М. : Книга, 1990. – 255 с.

5. Переписка Бориса Пастернака / вступ. статья Л. Гинзбург; сост., подгот. текстов и коммент. Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1990. – 575 с.

6. Ходасевич, В.Ф. Заметки о стихах / В.Ф. Ходасевич // Проект "Собрание классики" Библиотеки Мошкова [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : http://www.az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0035.shtml. – Дата доступа : 01.07.2015.

7. Цветаева, М. Пастернаку Б.Л. 1-ое июля 1926 г. / М. Цветаева // Наследие Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : http://www.tsvetayeva.com/letters/let_b_pasternaku_10726. – Дата доступа : 01.07.2015.

8. Цветаева, М. Сводные тетради : тетрадь вторая / М. Цветаева // Наследие Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_2tet_17.php. – Дата доступа : 01.07.2015.

9. Эткинд, Е.Г. Флейтист и крысы: Поэма Марины Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок / Е.Г. Эткинд // Кафедральная библиотека: Кафедра новейшей русской литературы [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа : <http://www.novruslit.ru/library/?p=44>. – Дата доступа : 2.08.2014.

ПАРТИТА В. ДОМОРАЦКОГО ДЛЯ ДВУХ ТРУБ, ВАЛТОРНЫ, ТРОМБОНА И ТУБЫ (1988) В КОНТЕКСТЕ НЕОБАРОККО

Сергиенко Р. И.

*доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки
УО «Белорусская государственная академия музыки»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Эпоха барокко уже давно стала центром притяжения в современной музыке, одной из прочных опор в условиях стилистического плюрализма. Она привлекает яркостью художественных образов, своеобразием эстетических идеалов и художественных устремлений, хотя многое со временем оказывается безвозвратно утерянным, например, традиции исполнительства. В силу этого произведения, обращенные к музыкальному искусству прошлого, являются отражением «звукосозерцания музыканта наших дней – его представлений о том, как могла, с его точки зрения, звучать музыка прошлого» [1, с.46]. Поэтому не случайно, что каждое из них вызывает особый интерес, ибо отражает индивидуальность творческого решения и своеобразие художественного подхода, что требует таланта и мастерства, умения соединить традиции, идущие из глубины веков с современной техникой письма и современным мироощущением.

В белорусской музыке интерес к искусству барокко проявился главным образом во второй половине XX века. Наиболее устойчивой оказалась жанровая основа барочной музыки, проросшая сквозь толщу веков. Она проявилась уже в названиях произведений – многочисленных Токкатах, Инвенциях, Прелюдиях, Фугах, Чаконах, Пассакалиях, Сарабандах. Наряду с пьесами композиторы обращаются и к крупным циклическим композициям – сюите (например, Сюита в старинном стиле В. Войтика), еще реже – к партите, в числе немногих примеров которой является и избранное в данном случае произведение В. Доморацкого – известного белорусского композитора, автора кантаты, ряда симфоний и концертов, камерно-инструментальных и хоровых