

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.29>

Мороз Татьяна Ивановна, Ивачева Дарина Андреевна

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В АСПЕКТЕ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

В статье рассматривается феномен театральности, активно взаимодействующей с различными художественными формами, к которым относится и инструментальное исполнительство. В работе показано, что фортепианное исполнение включает театральность внутреннюю, связанную с художественно-образной направленностью музыкальной драматургии, и внешнюю, сопряженную с пластикой сценического существования исполнителя. Осмысление фортепианного исполнительства в аспекте театральности способствует углублению представлений о специфике исполнительского искусства, выявлению его потенциальных возможностей.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/5/29.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 5(91) С. 130-133. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/5/

© 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

13. Хайрулинов И. С. Вахта памяти. Барнаул: ООО ТЛ «Красный угол»; ОАО «Алтайский дом печати», 2016. 268 с.
14. Хайрулинов И. С. Живопись и жизнь. Барнаул: ОАО «Алтайский дом печати», 2017. 272 с.
15. Хайрулинов И. С. О войне и о мире / вступ. ст. Н. С. Царёва. Барнаул: Алтайский дом печати, 2010. 267 с.
16. Хайрулинов И. С. Учитель и ученики. Барнаул: ООО ТЛ «Красный угол»; ОАО «Алтайский дом печати», 2015. 192 с.
17. Хайрулинов И. С. Чистые родники. Барнаул: АЗБУКА, 2013. 292 с.
18. **Художественный образ** [Электронный ресурс] // Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/2516/Художественный (дата обращения: 09.01.2016).
19. **Художники Алтая. XX век** / авт. вступ. ст. и сост. Л. И. Леонова. Барнаул: Алт. организация ВТОО «Союз художников России», 2001. 296 с.
20. **Яковлева Н. А., Мозговая Е. Б., Чаговец Т. П. и др.** Создание художественного образа как процесс. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие / под ред. Н. А. Яковлевой. М.: Высшая школа, 2005. 551 с.

ARTISTIC IMAGE IN ILBEK KHAIRULINOV'S CREATIVE WORK

Meshcheryakova Valentina Ivanovna

*Altai Regional Children's Environmental Centre, Barnaul
tinatina-2014@mail.ru*

Ilbek Khairulinov is a vivid representative of the Altai painting of the second half of the XX century. He succeeded as an original and versatile figure in art: as an artist-realist, who exposed many facets of his talent to the viewer and left rich artistic heritage, as an art critic – an explorer of Altai painters' works, and as a teacher, who captivates young artists opening up new horizons for them. The works of this painter are indicative in terms of studying the creation of an artistic image reflecting the era and contemporaries' individuality.

Key words and phrases: artist-teacher; researcher; artistic image; historical accuracy; the second half of the XX century; Altai painting; Altai.

УДК 781

Дата поступления рукописи: 17.04.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.29>

В статье рассматривается феномен театральности, активно взаимодействующей с различными художественными формами, к которым относится и инструментальное исполнительство. В работе показано, что фортепианное исполнение включает театральность внутреннюю, связанную с художественно-образной направленностью музыкальной драматургии, и внешнюю, сопряженную с пластикой сценического существования исполнителя. Осмысление фортепианного исполнительства в аспекте театральности способствует углублению представлений о специфике исполнительского искусства, выявлению его потенциальных возможностей.

Ключевые слова и фразы: фортепианное исполнительское искусство; театральность; зрелищность; действенность; исполнительский жест.

Мороз Татьяна Ивановна, к. филос. н., доцент

Ивачева Дарина Андреевна

*Кемеровский государственный институт культуры
tatyana.moroz7@mail.ru; weit2007@mail.ru*

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В АСПЕКТЕ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Отражение действительности человеком в художественных формах в ходе развития культуры приобретало разнообразные формы. Процесс взаимовлияния и взаимодействия этих форм приводил к объединению и рождению новых синтезов, предоставляя возможности для выражения открывающегося в художественных практиках и усилении художественного эффекта. Двадцатый век качественно изменил понимание синтеза.

Театральность, пронизывая мир современной художественной культуры, выступает одним из характерных художественных явлений, распространяя свое влияние в различные сферы. В области музыкального искусства также возможно наблюдать процесс проникновения данного феномена и в нетеатральные жанры, такие, как хоровое искусство, инструментальное исполнительство. Для понимания тех принципов, на которых осуществляется взаимодействие столь различных художественных феноменов, необходимо глубже взглянуть на природу театральности и выявить имеющиеся явные и неявные связи между театром и музыкой.

Театр как искусство синтетическое свободно соединяет в себе различные виды искусств, объединяя их выразительные возможности. Говоря о театральности, необходимо рассматривать ее как особое художественное свойство, которое не исчерпывается только лишь совокупностью выразительных средств. Театральность отличает наличие особой реальности, специфического пространственно-временного континуума, облекающегося в зримые формы посредством таких сценических выразительных средств, как мизансцена,

сценография, сценическое освещение, пластика, темпо-ритм разворачивающегося действия, звук. Именно в этом пространстве-времени существует актер, согласно определенным принципам и законам.

Сцена и законы сценического действия в практической деятельности концертующего пианиста занимают большое место. Именно здесь и создается та особая художественная реальность как специфический пространственно-временной континуум, а наличие непосредственной связи исполнителя и слушателя подобно сценическим условиям существования в системе отношений «актер – зритель» в театральном искусстве. Данное художественное качество не только отличает театральное искусство, но во многом выступает основанием, фундаментом синтетическую природу самого театрального искусства. При этом важную роль в театральном синтезе играет временной фактор, во многом сближающий театральное искусство с музыкальным. Неслучайно современный композитор А. Маноцков утверждает, что театр – это частный случай музыки [6].

Как известно, существует некое родство выразительных приемов различных искусств. Музыкальное искусство по своей природе органично связано с театральным. Общность выявляется, прежде всего, в наличии временного развертывания событийного ряда, драматургического фактора.

Драматургия присуща музыке как искусству временному, отражающему различные процессы, протекающие как в окружающем мире, так и в глубине человеческого сознания. И возникающие образы либо персонажи также предстают во временном развертывании. Следует отметить, что музыкальный процесс, отличающийся целостностью развития и взаимодействия музыкальных образов, обладает свойствами, присущими театральному действию.

Современный отечественный музыковед Т. А. Курышева, рассматривая проявление театральности в музыке, выделяет три основных качества театральности, которые в совокупности обеспечивают музыке свойство зримости и действенности. В первую очередь, Т. Курышева видит театр как зрелище, искусство, реализуемое в обозримом пространстве при помощи «видимых» единиц. Иными словами, речь идет о действии в лицах, происходящем на глазах аудитории. Следующее качество театра, отмеченное ею, – это действенность, то есть сопряженность с временным развертыванием событий. Наконец, третье качество театра, рассматриваемое Т. Курышевой, – его условный характер. В связи с этим автор отмечает, что театральность можно рассматривать в качестве внемузыкального начала, свободного от прямой и неременной связи с театральными жанрами, сценой и рожденное под воздействием зрелищных художественных форм, эстетики представления и режиссерского творчества в их характерных для искусства XX столетия проявлениях [5, с. 63].

В области инструментального исполнительства музыкант, выступая посредником между миром звуков и смыслов, проявляет себя в многофункциональной роли: и как актер, воплощающий замысел композитора, и как режиссер. По мнению Н. С. Бажанова, современные исполнители в свои концертные программы все больше привносят «режиссерски продуманную сюжетную драматургию исполняемых произведений» [1, с. 213]. Помимо сюжетной драматургии, нередко выстраивается тональная драматургия исполняемых произведений, этим отличался С. Рихтер, а также продуманная и выверенная интонационная сопряженность музыкальных произведений. Такой подход к построению концертных программ прослеживается как у уже выдающихся пианистов, так и у молодых исполнителей, таких, как Ю. Фаворин, А. Чернов, Л. Генюшас.

Помимо мастерского владения специфической музыкально-исполнительского предмета, исполнитель должен обладать особой артистичностью и яркостью личностного прочтения заложенных в исполняемом сочинении смыслов. В данном аспекте в музыкальном исполнительстве большую роль играет коммуникативная функция посредничества. В процессе осуществления первичной коммуникации между артистом и слушателем для исполнителя значимым помощником является не столько «книжное знание», а сам инструмент, практический опыт. Фортепианное исполнительское искусство в аспекте артистизма имеет конкретно-чувственную форму выражения, где пластика сценического существования исполнителя имеет немаловажное значение. Сам способ существования и взаимодействия в пространственно-временном континууме, безусловно, включает визуальную составляющую. Нередко театральность рассматривают как особый модус поведения, рассчитанного на публичное существование, преодолевающее рамки обыденных невыразительных форм [10].

В связи с этим следует обратить внимание на различные пластические движения музыканта, такие, как мимические проявления и исполнительский жест. Для исполнительского искусства жест и движение – это то, что служит порождению звука. Исполнительская артикуляция всегда обладает статусом быть нагруженной смыслом. Жест и движения фортепианного исполнителя подобны психологическому жесту в театре как выявляющему и оформляющему намерение к психологически весомому интонированию. Кроме того, именно пластические движения исполнителя создают некий визуальный ряд, который выполняет функцию раскрытия и более яркого выразительного донесения задуманного. В современном искусстве этот ряд обретает свою самостоятельность, нередко существует в контрапункте, способствуя созданию новых смысловых пластов, что довольно часто встречается в жанре инструментального театра.

Как известно, пианистические движения распределяются на две группы: те, которые связаны с движениями, ориентированными на звукоизвлечение и отвечающими задаче получения необходимого, согласно указанной высоте, длительности, громкости, тембру и т.д., звука. Такие движения называют «рабочими», «игровыми», «целесообразными» (по С. Фейнбергу) [9]. Ко второй группе движения в большей степени смыслопоносящие, которые могут нередко появляться на уровне неосознанного процесса, в результате выполнения, своего рода, «режиссерской» задачи, позволяя более ярко раскрыть смысл музыкального произведения и донести индивидуальное прочтение. Такие движения, согласно определениям С. Фейнберга, называются «наглядно выразительными» и «субъективно настраивающими» [Там же, с. 305]. К таким движениям

относятся движения рук (они же входят и в первую группу), плеч, корпуса, головы, а также мимические проявления в исполнительстве. Мимика целиком относится к сфере незвуковых смыслопоясняющих жестов в процессе игры. Неслучайно А. Меркулов обозначает их как «немая речь», «немая игра» [7, с. 22-24].

История фортепианного исполнительства наполнена примерами проявления подобных наглядно выразительных движений, отличающих игру выдающихся пианистов. И каждый мастер обладал своим особым сценическим портретом, отображающим все богатство пластических движений, напрямую сопряженных как с драматургией исполняемых произведений, так и связанных со сформированным особым исполнительским стилем. Подобные пластические проявления не только привносят в фортепианное исполнительство дополнительные выразительные свойства, но и во многом способствуют оптимизации процесса художественного восприятия, обогащая его коммуникативный потенциал.

В музыкальном искусстве конца XX – начала XXI в. на исполнительский процесс огромное влияние оказал инструментальный театр как особый жанр, ставший новым этапом интеграции музыки и театра. Инструментальный театр привнес целый комплекс театральных элементов, среди которых оказались не только масштаб чувствования и действия. В исполнительский процесс вошли сценическая непринужденность, исполнительская свобода, импровизационность, разрушение привычных норм, связей и системы значений элементов, провокационные действия, нарушающие статичность восприятия.

Помимо привычного воспроизведения музыкального материала в инструментальном театре происходят театрализация и визуализация исполнительского процесса. К средствам театрализации можно отнести применение грима, реквизита, передвижения исполнителей, использование пластики, актерской игры, специфическую диспозицию исполнителей-инструменталистов, использование голоса. Все эти средства можно употреблять как самостоятельно, так и комплексно. С комплексным использованием театральных элементов инструментальное произведение может считаться полноценным театрализованным спектаклем. Отечественный музыковед Н. Ю. Киреева считает, что театрализация музыкального произведения опирается главным образом на единый комплекс визуально-статичных и визуально-действенных начал, апробированных в театрально-сценической практике. А приемы, музыкальные или немзыкальные, и их использование в той или иной постановке варьируются в зависимости от намеченного замысла и общей концепции [4, с. 301].

Сегодня в академический концерт фортепианной музыки органично входят пластические композиции, хореографические постановки, особым образом срежиссированное световое оформление, привнесение визуального ряда, спроецированного на экран. Нередко встречается использование особых акустических элементов, которые вызваны и особыми пространственными перемещениями исполнителей на сцене, вплоть до различных эпатажных проявлений. В концерт достаточно органично входит «слово», не являющееся лишь словесным текстом ведущего, предваряющее исполнение и связывающее воедино концертную программу. Это «слово» произносит сам исполнитель, что способствует созданию атмосферы живого общения со слушателями. Музыкант, подобно типичному приему для театральных постановок второй половины XX века, ломает «четвертую стену», преодолевая эффект сценического дистанцирования исполнителя от слушателя. Этому способствует повышенная концептуальность в построении концертных программ и стремление донести идею, замысел, положенные в основу драматургии концерта.

Современный отечественный исследователь М. Ю. Перепелица, рассматривая проявление театральности в музыкальном искусстве, отмечает разновекторность в условиях существования театральности в нетеатральных музыкальных жанрах – внутреннее игровое развитие и внешнее театрализованное представление. Автор выделяет три типа театрализации в нетеатральных музыкальных жанрах: внутреннюю как театрализацию образной сферы без демонстрационных проявлений на сцене; внешнюю театрализацию, которая предполагает демонстрационные проявления произведения, и двойную театрализацию, совмещающую оба типа – образный и демонстрационный [8, с. 77]. Внешняя театральность, будучи во многом predetermined законами театра как искусства зрелищного, опирается на визуальный ряд. Внутренняя театральность опирается лишь на музыкальный текст в чистом виде, отражая действие иллюзорно, через ассоциативность и получает свое выражение на образно-психологическом уровне внутренней связи музыки с театром.

В области фортепианного исполнительского искусства театральность присутствует в обеих формах своего проявления: внешней и внутренней, где внутренняя связана с художественно-образной направленностью музыкальной драматургии, а внешняя – с пластикой сценического существования исполнителя, включающей движения звукопорождающие и движения смыслораскрывающие.

Исполнитель предстает как творящий на сцене артист, воплощающий замысел композитора через призму своего индивидуума. В процессе сопряжения историкостилевой ориентированности исполнения, его технической оснащенности и художественно-образной направленности музыкальной драматургии исполнитель выбирает из своего арсенала средств музыкальной выразительности специфические технические приемы, соответствующие задачам построения музыкальной драматургии и соотносимые с аутентичным звучанием, стилевой «чистотой» исполнительского произнесения. Эти технические приемы становятся особыми средствами выразительности, адекватными исполнительским задачам.

В современном исполнительском искусстве сохраняется то главное, что присуще классическому типу фортепианного исполнительства, основанному на неэклетином принципе сочетания компонентов театральности и музыки. Театральность обнаруживает себя в наличии драматургически выстроенного исполнения музыкальных произведений, глубокого психологического проживания и адекватного его выражения в исполнительской интерпретации. К такого рода исполнителям можно отнести М. Поллини, Е. Кисина, Р. Лупу,

М. Аргерих, Г. Соколова, Б. Березовского и др. При этом появляется ряд исполнителей, заметно привносящих в свою концертную практику элементы внешней театральности как особой эффектности, яркости, броскости, нарочитой выразительности, нередко эпатажности. Среди них можно выделить Ланг Ланга, Фазыля Сая, Хироми Уехара, Ивана Соколова.

Индивидуальный исполнительский стиль оказывается особым способом выражения, максимально сближаясь с актерским существованием на сцене. Даже в оценке исполнительского стиля можно встретить понятия, присущие театральному искусству. А. Кандинский-Рыбников, сравнивая романтический и современный исполнительские стили, пишет: «...изменились формы самовыражения музыканта, они стали более опосредованными, акцент сместился с искусства “представления” на искусство “перевоплощения”» [3, с. 194].

В фортепианном исполнительстве художественная сторона деятельности оттачивается, шлифуется, будучи устремлённой к достижению особого качества – пианизма, объединяющего техническое мастерство и артистизм исполнителя. А. А. Игламова, рассуждая с философских позиций о специфике феномена фортепианного исполнительства, утверждает, что высшее искусство должно быть сопряжено с артистизмом в высшей степени, проявленным в конкретно-чувственной форме и выражающим идеалы человеческого совершенства [2, с. 2]. В фортепианном искусстве такая высшая степень артистизма, отточенная, отшлифованная с точки зрения художественной стороны деятельности, выражается в пианизме. Пианизм с точки зрения высшей степени мастерства исполнителя сочетает в себе техническую и художественную составляющую, обогащенную широкими познаниями в сфере искусства и собственным опытом. Путь становления пианиста равен пути становления любого художника или композитора, кистью которого являются его руки, а полотном – инструмент, на котором он играет.

Театральность в фортепианном исполнительском искусстве, с одной стороны, отвечает запросам времени, характеризующимся театрализацией современной культуры в целом. В художественных практиках намечается стремление к слиянию, усложнению различных художественных форм и конструкций, привнесение внехудожественных элементов, происходит новое осмысление соотношения разных видов искусств в синтезе. С другой стороны, театральность значительно обогащает исполнительскую деятельность, не только внося новые исполнительские выразительные средства, но и расширяя смысловое пространство музыкального искусства.

Список источников

1. **Бажанов Н. С.** Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 21. С. 211-220.
2. **Игламова А. А.** Фортепианное исполнительство как феномен культуры: автореф. дисс. ... к. филос. н. Казань, 2006. 40 с.
3. **Кандинский-Рыбников А. А.** Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: история и современность: сб. статей / сост. Т. А. Гайдамович. М.: Музыка, 1991. С. 189-212.
4. **Киреева Н. Ю.** Театрализованные формы реализации музыкального материала: коммуникативные аспекты // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. Т. 206. С. 293-307.
5. **Курьшева Т. А.** Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 199 с.
6. **Маноцков А. П.** Все, что имеет временную протяженность, является музыкой [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2014. № 1 (75). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/75/music-theatre/75/vse-chto-imeet-vremennuyu-protyazhennost-yavlyaetsya-muzykoj-75/> (дата обращения: 25.02.2018).
7. **Меркулов А. М.** Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2014. № 2 (9). С. 22-48.
8. **Перепелица М. Ю.** Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах // Искусство и образование. 2015. № 1. С. 77-94.
9. **Фейнберг С. Е.** Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.
10. **Хализев В. Е.** Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.

PIANO PERFORMING ART IN THE ASPECT OF THEATRICALITY

Moroz Tat'yana Ivanovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Ivacheva Darina Andreevna
Kemerovo State Institute of Culture
tatyana.moroz7@mail.ru; weit2007@mail.ru

The article deals with the phenomenon of theatricality, which interacts actively with various artistic forms, including instrumental performance. The authors show that piano performance includes internal theatricality, associated with the artistic-imaginative focus of musical drama, and external one, conjugated with the plasticity of the performer's stage existence. Understanding of piano performance in the aspect of theatricality contributes to deepening of the ideas about the specificity of performing art and the identification of its potential.

Key words and phrases: piano performing art; theatricality; staginess; efficacy; performing gesture.