

УДК 78.01/781.68

*М. Перепелица***ПРИНЦИП ТЕАТРАЛЬНОСТИ И ФОРМЫ  
ЕГО ПРИМЕНЕНИЯ В МУЗЫКЕ**

*Автор рассматривает основные принципы театральности и формы их применения в музыке. Театральность в музыке понимается как художественное свойство, выражающее на образно-психологическом уровне внутреннюю связь музыки с «театром представления». С усилением в XX веке синтеза искусств и тяготением к зрелищности зарождаются новые музыкально-театральные жанры, в которых объединяются элементы оратории, пантомимы, танца, драматической пьесы, искусства чтеца и даже музыкального репортажа. Во второй половине XX века взаимодействие музыки и театра породило принципиально иной тип синтеза — чистой инструментальной музыки и сценической пластики.*

**Ключевые слова:** театральность, инструментальный театр, хепенинг.

Возникновение теории театральности связывают с именем известного режиссера Н. Н. Евреинова [1]. Он первым отметил и доказал, что театральность коренится в основании бытия и имманентно присуща культуре. Театрализация жизни связана, по мнению Н. Н. Евреинова, с инстинктом преображения, инстинктом противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинктом трансформации видимостей [1]. С его «подачи» театральность «выплеснулась» за пределы театра и стала рассматриваться как универсальный принцип, самозамкнутая реальность, свободная от театральных институциональных рамок и имеющая свою онтологию. Театральность, по его мнению, характерна пре-эстетизмом, пред-искусством, свойством, предшествующим религиозности, во многом являющейся основой для ее зарождения. По Н. Н. Евреинову, театральность вообще самостоятельная реальность, свободная от обыденности и человеческой логики.

Другими словами, театральность становится отражением и выражением характерных признаков общества, его мироощущения, образа жизни, мыслей, занятий, профессии. В роли своеобразного средства «психотропной инъекции» в преодолении экзистенциального одиночества, стадного чувства толпы, театральность не только эпатажно реагирует на постоянно меняющееся бытие, но и создает

типы его виртуальных форм, преодолевая косность самой реальной действительности [8].

Н. Н. Евреинов считал, что суть театра в театральности, и вне театральности нет театра. Напротив, театр может быть и не в театральном здании, лишь бы налицо была эта театральность. Развивая теорию театральности, Н. Н. Евреинов сделал вывод — театр отвечает потребности человечества в театральности, вырастает из нее. Эта потребность, по Н. Н. Евреинову, относится к этой же категории первичных инстинктов, как половой инстинкт, чувство голода и т. п., а потому он пре-эстетичен. До всякого сознания или понимания красоты в человеке уже жил этот инстинкт театральности. Когда дикарь украшал себя пером или шкурой убитого зверя или вешал на свою шею ожерелье из зубов, он делал это не из эстетических соображений, которых у него еще не было, а из театральных: он хотел быть не красивее, но — театральнее, им движет не жажда красоты, но инстинкт преображения.

В чем же суть театральности? Н. Евреинов ищет ее в этногенезе и считает, что она противоположна искусству, поскольку последнее стремится выразить личность творца, тогда как театральность есть жажда изменить себя, быть другим, не самим собой. Именно этому инстинкту подчиняется дикарь, когда украшает себя бусами, перьями, скальпами, вешает себе в нос кольцо, покрывает свое тело татуировкой. Вот он голый среди таких же голых, как он, и нет между ними различий, и сам он всегда подобен себе. Но едва он навесил на себя свиток скальпов, принял героическую позу, и вот он другой, он стал вождем, победителем сотни чужестранцев-белых.

По мнению Н. Н. Евреинова, как и всякий инстинкт, театральный — всеобщ, и ни один народ, на какой бы низкой ступени развития он ни стоял, не может быть его лишен, не может ему остаться чужд. Самые кропотливые изыскания в жизни любых первобытных племен, которые опровергли всеобщность существования идеи Бога, непременно открывают ряд фактов, которые свидетельствуют о наличии инстинкта театральности, если только уметь правильно понять и оценить такие факты и не стремиться во что бы то ни стало объяснить их потребностями эстетическими, которым здесь абсолютно делать нечего. И, в качестве новейшего апологета театральности, Евреинов делает обзор всех имеющихся данных антропологии, производит смотр всем известным первобытным племенам для того, чтобы убедить себя и других в справедливости этого утверждения [2].

Этот инстинкт не исчезает с цивилизацией, напротив, наиболее блестящие эпохи истории связаны с расцветом театральности и тому множество примеров: двор Людовика XIV в Версале, церемонии, приемы, туалеты были подлинным театром в жизни. Наполеон был первоклассным актером, для которого подмостками был весь мир, да и тот казался мал.

По существу, театральность пронизывает всю нашу жизнь и люди играют в жизни ту или иную роль, а иногда и многие роли. Как считает Н. Н. Евреинов, зритель идет в театр именно из жажды выйти из своей личности, растворить ее в чужих. Когда молодой актер просится играть на сцене, им движет то же желание, отречься от своей конкретной, феноменальной личности ради тех масок, которые ему позволят надеть театр, и которые суть подлинные ноуменальные сущности. Нетрудно понять поэтому, что Евреинову кажутся вполне праздными толки о влиянии жизни на театр: это значит извращать суть явлений. Как Уайльд говорил о том, что жизнь копирует искусство, так Евреинов отстаивает воздействие театра на жизнь и требует не перенесения ее на сцену, а перенесения театра в жизнь. «Театрализация жизни», таков лозунг Евреинова, такова социологическая задача, какую он ставит театру [3].

Заметим, что достаточно долго театральность вообще ошибочно рассматривалась как производная только театра. На рубеже XX века в России представление о ней как о специфическом приеме театрального искусства поддерживалось различными театральными концепциями. Рождавшиеся схемы подталкивали к экспериментам, формировавшим у каждого режиссера собственную систему понимания и театра, и театральности. В этом плане Серебряный век знаменит тремя театральными именами. Тот же Константин Станиславский сводил театральность к сценическому штампу, видя в нем непрофессионализм актера. Театральность Всеволода Мейерхольда отличается репрезентативностью, парадностью сценического воплощения. Для Александра Таирова характерна позиция театрализации самого театра, ибо театр, по его мнению, имел право на творческий театральный эксперимент. Безусловно, на его позицию во многом повлиял интерес к эстетике балагана, к старинной игре. Как для Всеволода Мейерхольда, так и для Александра Таирова было характерным стремление вернуть сцене дерзкое, непринужденное искусство площадных комедиантов, добиться острого соприкосновения старинной игры масок с современной им российской действительностью.

Таким образом, театральность под таким углом зрения чаще всего рассматривалась только применительно к театру, акцентируя лишь те театральные элементы, которые участвуют в непосредственной реализации спектакля. Но начиная с Патриса Пави стала широко распространяться практика понимания и использования театральности как оценочной категории. С одной стороны, под театральностью уже понимался метафорический мир, мир лицедейства, непосредственным образом связанный с идеей маски, проекцией чувственного мира; с другой, театральность — это изысканность, способность человека адаптироваться и эстетично вписываться в диалектически напряженные потоки бытия, наиболее ярко проявляющаяся в артистизме.

В нашем представлении театральность мыслится *особым феноменом*, впитавшим в себя явления, нормы, ценности, правила, традиции, свойства, присущие *всем* культурам, независимо от географического ареала, исторического времени и социальных условий, можно говорить о ее масштабности. С учетом же того, что театральность растворена в культурном контексте еще и любой локальной культуры, то бесспорно, как культурный феномен она может быть объяснима и понята с помощью универсальных понятий философии, а ргіогі при- сущих ей самой как свойству культуры.

Проявления театральности, как и любых других образных факторов в искусстве, чрезвычайно многообразны как по формам выражения, так и по степени проявления и по роли в художественном контексте произведения. Театральность может быть определяющей для творческого метода композитора в целом (творчество Г. Малера, Р. Штрауса, С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича).

Театральность может быть определяющей для концепции всего данного произведения в целом, и присутствовать во всех его образных проявлениях (примеры — поздние произведения С. В. Рахманинова, начиная от ор. 38; «Карнавал» и «Детские сцены» Р. Шумана; фортепианные произведения Ф. Листа и многое другое).

Театральность может присутствовать в качестве особой, специфичной образной характеристики внутри данного произведения (примеры — заключительная партия первой части Четвертой симфонии Й. Брамса, заключительная партия первой части Третьей симфонии П. И. Чайковского, № 4, 5, 7, 8 из цикла «Крейслериана» Р. Шумана и многое другое). Образная театральность может проявляться на уровне «намек» или отдельного характеристического штриха (бес-

численное количество примеров во всей музыкальной литературе). Но драматургическое значение и уровень проявлений образной театральности внутри данного произведения обусловлены только спецификой конкретной образной задачи, которую выполняет данное проявление образной театральности, и не зависит больше ни от каких факторов. Поэтому формы проявления образной театральности могут быть столь же бесчисленно многообразны, сколь многообразен образный мир музыкального искусства.

Обобщим сказанное выше и дадим характеристику театральности и ее предпосылок: театральность в музыке — это некоторое художественное свойство, выражающее на образно-психологическом уровне внутреннюю связь музыки с «театром представления». Эту связь можно определить как самозначащую, принципиальную роль условности в образной системе данного произведения. Условность здесь понимается как отсутствие идентификации автора с образным миром лирического героя или героев произведения. Позиция автора здесь может быть определена не как «выражение», а как «демонстрация». Это фактор отстранения и является принципиальным для определения образной театральности в музыке.

Театральность становится доминирующим принципом в развитии концепции зрелищных форм, которые все больше и больше охватывают все отрасли жизнедеятельности человека, начиная от спорта и заканчивая политикой. На смену «умозрительной», «литературоцентристской» культуре, пришла культура «зрелищная», театрализованная [6, с. 55]. Ни одно событие в современной жизни немислимо без театрализации, будь то спорт (вспомним грандиозные зрелищные представления открытия/закрытия олимпийских игр, чемпионатов по футболу, великолепные театрализованные представления, предшествующие турнирам по боксу), или же показ мод (вспомним великолепные театрализованные представления английского дизайнера Джона Гальяно), или же выступления политика, который в порыве театрализации надевает маску то «своего парня», то «щедрого дарителя», то «мудрого пророка».

Так, Н. Хренов, анализируя место зрелищных искусств в художественной культуре XX века, называет наше время «зрелищцентристским». Более того, он считает, что «...зрелище начинает диктовать новые условия существования и функционирования традиционных видов искусства (...) что... происходит внутреннее переструктурирование остальных видов искусства, приводящее к тому, что зрелищ-

ные элементы (...) в прямой или косвенной форме выходят на первый план» [7, с. 38, 40].

Подобный поворот общественного сознания к зрелищности, к театрализации привел к тому, что данное качество стало отчетливо проявляться, как мы уже упоминали, буквально во всех сферах жизни, не избежали воздействия театральности и нетеатральные жанры в музыке. Все чаще стали возникать опусы, при исполнении которых действие тяготеет к перформансу, когда музыканты передвигаются по сцене, спускаются в зрительный зал, совершают другие действия, играя ту или иную роль. Театрализация проникла в нетеатральную музыку и как внешнее, ролевое проявление, и как внутренний фактор развития.

Как отмечает В. Холопова, например, в Первой симфонии А. Шнитке впечатляет уже начало: «...выбегает ударник, начинает звонить в колокола, за ним валом валят толпы музыкантов, на ходу разыгрываясь, заполняют всю эстраду и поднимают немислимый сверхмногоголосый гвалт...» [9, с. 76]. В третьей части этой же симфонии композитор создает эффект пространственности путем движения: ушедшие медные как эхо звучат из-за кулис. Я. Ксенакис в «*Sin arrimo u con arrimo*» устанавливает связь хореографии с композицией струнного квартета, так как кларнетист, находясь на сцене, иллюстрирует хореографический рисунок танца.

Подобным образом сценическое действие можно наблюдать в симфонии С. Губайдулиной, «*Pas de Cinq*» М. Кагеля для пяти движущихся исполнителей, в его же «*Фонофонии*» для двух голосов и иных источников звука, в хоральной прелюдии «*Jesus, deine tiefen Wunden*» В. Тарнопольского, обряде-действе «*Да*» Н. Корндорфа. При этом известны случаи, когда поведение музыкантов отмечено изрядной долей эксцентричности, эпатажа. В частности, подобную тенденцию можно увидеть в творчестве Дж. Кейджа и его последователей. По замыслу Дж. Кейджа в начале пьесы «*Theater Piece*» («*Театральной пьесы*») «внутри рояля бросают снулую рыбу, а при исполнении один из музыкантов таскает за собой кресло, другие же пробегают мимо слушателей в длинных ночных рубашках» [5, с. 259]. Такие сочинения, по словам Ц. Когоутека, являются «...явными выходками музыкально-кафешантанного, балаганного характера...» [5, с. 260]. Они вызывают недоумение, смех, удивление, порой — раздражение, но, как бы то ни было «...такой вид развлечения тоже может быть нужным» [5, с. 261].

Отдельную группу произведений образуют те, где в самом наименовании отражена идея того или иного действия. Назовем в этой

связи такие сочинения как «Заклинания» В. Артемьева, «Последние языческие обряды» Б. Кутавичюса, «И обратился я, и увидел...» Б. Б. Циммермана, «Краб, который играл с морем» Ф. Артюи...

Ясно, что все эти примеры — разного рода, но отражают общую тенденцию, связанную с взаимодействием музыки и театра. Данная тенденция имеет давнюю историю.

Так, еще в Древнем Египте получили развитие драмы-мистерии Озириса, в которых сочетались обрядовые действия в честь бога солнца с музыкально-поэтическими элементами. В других древних цивилизациях — Финикии, Вавилонии, Индии — воспроизведение существенных событий из жизни человека и природы также велось всеми доступными средствами — песней, словом, пляской, мимикой. В древнегреческой трагедии аналогично объединяются в одно целое музыка, пляска, действие, разговорно-повествовательное произнесение текста.

В западноевропейской музыке средневековья весьма популярным было искусство странствующих музыкантов. Шпильманы, жонглеры, гистрионы были универсальными мастерами: певцами и инструменталистами, актерами-декламаторами, иллюзионистами и акробатами-канатоходцами. Будучи ярким зрелищем, их представления проходили на улицах и площадях городов, на ярмарках и у церковных папертей.

Примечателен жанр «масок», появившийся в Англии в XIV веке. В этом искусстве музыка объединялось с танцами, стихотворно-комедийными текстами, актерским действием. Несмотря на различия, специфические особенности каждого из названных музыкальных театров, их объединяет то, что участники в одном лице являлись и музыкантами, и танцорами, и декламаторами. С появлением в XVII веке оперы театральность в музыкальном искусстве достигает своей высшей точки развития, поскольку в оперном спектакле взаимодействуют два типа художественного мышления — театральное и музыкальное.

Именно театральные элементы — сюжет, слово, движение — «подталкивают» музыку «моделировать» изображаемое событие. Не случайно В. Конен в исследовании «Театр и симфония» [4], рассматривая проблему внемузыкального в музыке, отмечает формирование выразительных средств классической симфонии в недрах оперного искусства. В частности, это касается принципов драматургического развития инструментального тематизма (здесь, в первую очередь,

следует указать систему оперных лейтмотивов и их сквозное развитие как своеобразных действующих персонажей, углубление интонационно-тематических контрастов и конфликтов). Важно отметить еще и тот факт, что, как и драматический театр, опера стала искусством, происходящим в условном пространстве, четко отграничившись от реальности, приобрета особые условия бытования и исполнения.

Зрелищность усиливается в оперетте конца XIX — начала XX в. В ней формируются те элементы воздействия на зрителя — слушателя, которые обладают наиболее ярким эффектом. Теперь от актера-музыканта требуются не только профессиональные вокальные данные, но актерские и хореографические. Однако наиболее синтетической формы взаимодействия музыки и театра добивается мюзикл. В нем одновременно используются музыкальные, пластические, живописные возможности, другими словами, происходит интеграция музыки, танца, пантомимы, акробатики и драмы (Следует, правда, отметить, что в мюзикле отсутствует доминанта вокала, и, по сравнению с опереттой, большее внимание здесь уделяется пластическим средствам выразительности).

С усилением в XX веке синтеза искусств и тяготением к зрелищности зарождаются новые музыкально-театральные жанры, в которых объединяются элементы оратории, пантомимы, танца, драматической пьесы, искусства чтеца и даже музыкального репортажа. Все это приводит к радикальному отходу от понятия «опера» и возникновению «тотального театра». Так, одним из авангардных проявлений синтетического жанра в 60-е годы XX столетия стал хепенинг — театрально-зрелищное искусство, принципиально отличающееся от театра как такового. Спонтанное действие, утверждающее алогичность и приводящее содержание и форму на уровень иррационального, призвано шокировать, удивить зрителей. Большое внимание при этом уделяется костюмам (для привлечения внимания аудитории), свету, выполняющему роль живописи, и звуку (человеческие голоса, музыкальные инструменты, звуки различных предметов). Однако во второй половине XX века взаимодействие музыки и театра породило принципиально иной тип синтеза — чистой инструментальной музыки и сценической пластики. Данный синтез получил название инструментального театра.



## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Евреинов Н. Н. Театрализация жизни [Электронный ресурс] / Н. Н. Евреинов. — Режим доступа : <http://gnozis.info/?q=node/565>
2. Евреинов Н. Н. Театральные инвенции / Н. Н. Евреинов. — М. : Кооперативное издательство «Время», 1922. — 14 с.
3. Зноско-Боровский Е. А. Борьба с натурализмом / Е. А. Зноско-Боровский // Русский театр начала XX века. — Прага, 1925. — С. 221–441.
4. Конен В. Д. Театр и симфония / В. Конен. — М., 1975. — 375 с.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. / Ц. Когоутек. — М., 1976. — 366 с.
6. Курышева Т. А. Театральность в музыке / Т. А. Курышева. — М., 1984. — 201 с.
7. Хренов Н. А. Место зрелищных искусств в художественной культуре / Н. А. Хренов. — М., 1977. — 48 с.
8. Тазетдинова Р. Р. К проблеме осмысления феномена театральности [Электронный ресурс] / Р. Р. Тазетдинова. — Режим доступа: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/876-2012-01-28-16-17-51>
9. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. — М., 1991. — 349 с.

*Перепелиця М. Принцип театральності та форми його застосування в музиці.* Автор розглядає основні принципи театральності та форми їхнього застосування в музиці. Театральність у музиці розуміється як художня властивість, що виражає на образно-психологічному рівні внутрішній зв'язок музики з «театром удавання (репрезентування)». З посиленням у XX столітті синтезу мистецтв і тяжінням до видовищності зароджуються нові музично-театральні жанри, в яких поєднуються елементи ораторії, пантоміми, танцю, драматичної п'єси, мистецтва читця і навіть музичного репортажу. В другій половині XX століття взаємодія музики і театру породила принципово інший тип синтезу — чистої інструментальної музики і сценічної пластики.

Ключові слова: театральність, інструментальний театр, хепенінг.

*Perepelytsia M. Principle of theatricality and forms of its use in music.* The author examines basic principles of theatricality and forms of their use in music. The theatricality in music is examined as an artistic property, which at the image-bearing psychological level expresses internal connection of music with the 'theatre of representation'. With increasing of the synthesis of the arts and growing of the attraction to spectacularity in the 20<sup>th</sup> century, new musical-theatre genres emerged, which combined components of oratorio, pantomime (dumb show), dance, dramatic play, art of dramatic recital, and even musical reportage. In the second half of the 20<sup>th</sup> century, the interaction of music and theatre has generated a fundamentally different type of synthesis, namely the synthesis of pure instrumental music and scenic plastique.

Key words: theatricality, instrumental theatre, happening.