

**Ключевые слова:** Мессіан, авторський коментарий, інтерпретація, текст музикального произведения.

**Ryndenko O. Messiaen' Vision de l'AMEN in author's commentary.** The article reviews commentary the author concept of the cycle which is reflecting in composer's as a key to the performance interpretation.

**Keywords:** Messiaen, author's commentary, interpretation text of music work.

*Антон Олендарьов*

## **МУЗИЧНЕ ТА ПЛАСТИЧНЕ В ДІЯЛЬНОСТІ ВИКОНАВЦЯ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА В УКРАЇНСЬКОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ: ОСОБЛИВОСТІ СПВІДНОШЕННЯ**

Сучасний український театр – явище яскраве, різноманітне. Вагому роль у його репертуарі відіграють вистави, побудовані на міцному взаємозв'язку музики та драми. Реальне співвідношення цих складових в межах вистави кожного разу виглядає по-різному, оскільки обумовлюється жанром п'єси, режисерським задумом, стилістикою вистави. Вирішення проблем, пов'язаних з музичним оформленням, відбувається на перетині інтересів постановників та їх музичних колег – звукорежисерів або композиторів. Вони спільними зусиллями вирішують вибір музичного матеріалу як певного жанрово-стильового «об'єкту», узгоджують його з драматургічною лінією, визначають виконавців – співаків та інструменталістів, уточнюють їх функції в конкретних умовах вистави.

На сьогоднішній день в полі зору мистецтвознавців досить часто опиняються питання, пов'язані з музичною складовою в драматичному театрі. Так, наприклад, вітчизняні театрознавці О. Вергеліс, О. Красильникова, Н. Кузякіна, Ю. Станішевський, Г. Скрипник та ін. торкаються проблематики музичного оформлення драматичних вистав загалом, без конкретного аналізу інструментального аспекту [ 1, 3, 4, 6, 8]. А в середині ХХ ст. відомий радянський мистецтвознавець А. Глузов не тільки звертався до загального огляду музичного оформлення сценічного дійства, але й акцентував увагу на вивченні технічних засобів, за допомогою яких здійснюється втілення художнього задуму [2].

В свою чергу, на даний момент стає актуальним розгляд аспекту, котрий привертає особливу увагу з точки зору засобів організації музичного матеріалу. Йдеться про співвідношення базових категорій, що характеризують художньо-естетичну цілісність в зазначеному контексті: «рух», «час» та «простір».

В плані організації «руху» у взаємозв'язку музичного й пластичного в діяльності музиканта-інструменталіста в українському драматичному театрі спостерігаємо певну новизну. Це пов'язано з використанням музикантами-інструменталістами не тільки суто «виконавських», а й, так би мовити, «ак-

торських» прийомів – міміки, жестикуляції, інших видів тілесного руху. Всі ці засоби виразності є чинниками розвитку образу, його певної динамізації (зміни, трансформації).

Об'єктом дослідження в даній статті є «рух» як фактор музичного розвитку. Предметом у даному випадку виступають прояви «руху» в контексті сценічної дії музиканта-інструменталіста. Метою статті є встановлення особливостей взаємозв'язку таких компонентів зазначеного “руху”, як “музичне” і “пластичне”.

Перед тим як перейти до предметного розгляду співвідношення *музичного й пластичного* в діяльності виконавця-інструменталіста, доречним буде сказати декілька слів з приводу поняття «руху» як філософської категорії. В європейській практиці це поняття є багатозначним. Рух може виступати у вигляді «руху взагалі», знаходячись в одному рядку з такими поняттями, як «простір», «час», «енергія». Він може трактуватися в плані механічного переміщення з векторною спрямованістю. Також він може відображати якісну зміну, певний розвиток за типом прогресу чи регресу.

З точки зору матеріалізму «рух» – це об'єктивний спосіб існування матерії, її абсолютний невід'ємний атрибут, без якого вона не може існувати і який не може існувати без неї. Властивостями «руху» як онтологічної основи буття також є незнищенність та вічність. З'явившись разом з буттям, «рух» не зупиняється і тому неможливо знову його створити.

«Рух» як атрибут матерії визначається великою кількістю форм організації. В сучасній практиці особливого значення набули наступні форми: механічна, фізична (теплова, електромагнітна, гравітаційна, атомна і ядерна), хімічна, біологічна, соціальна, географічна [9, с. 320].

В ракурсі теми статті нас цікавить розуміння загально-філософської категорії «руху» в поєднанні з музичним мистецтвом, а саме явище та дефініція «музичного руху». Це поняття отримало своє поширення в мистецтві завдяки К.С. Станіславському, який вживав його стосовно музичного театру. Видатний театрознавець вказував на необхідність органічного зв'язку руху з музикою, наголошуючи на провідній ролі музики у вихованні музично-виразного жесту, пантоміми, тобто пластики [7, с. 432]. Не слід забувати й про вагомий внесок у дану проблематику музикознавця Є.В. Назайкінського. Зокрема, йдеться про сформульований дослідником принцип тріадності в різних проекціях: «лірика – епос – драма», «текст – контекст – підтекст», «простір – рух – час». В контексті нашої проблеми слід звернути увагу саме на останню тріаду. В книзі «Логика музикальної композиції» науковець досліджує просторові чинники організації музично-художньої цілісності [5, с.98-99]. Це і природні передумови просторового сприйняття музики, і вплив просторових умов виконання на особливості музичного жанру, і взаємодія зовнішнього фізичного простору (в межах якого звучить музика) з внутрішнім, власне музичним простором, в якому розвивається художній світ твору.

У драматичній постановці головним виявляється простір дії сюжетних сил. Як підкреслює дослідник, коли йдеться про зіткнення двох сил у музичному розвитку, то спочатку мають на увазі, що взаємодіючі образи утворюють конфронтацію в якомусь ідеальному просторі, а не злиті в одній точці. Коли констатують зближення двох раніше контрастних музичних тем, то втягують в опис просторові відносини. Саме такого роду ідеальний простір, підтриманий матеріальними звуковими властивостями, і є, на думку Є.В. Назайкінського, художнім початком в музиці.

Організація музичного руху в драматичному театрі безпосередньо пов'язана з часом, зокрема через метро-ритміку. Доречно також відмітити ще одну особливість, пов'язану з «рухом», котра має змогу вираження саме в драматичному жанрі.

Творча діяльність музиканта-інструменталіста у драматичному театрі відбувається, як правило, в оркестровій ямі. Поява ж музиканта на сцені різко змінює його статус, включаючи до кола реальних персонажів. За час багаторічної роботи в якості музиканта в оркестрі Національного драматичного театру ім. І. Франка автор статті мав нагоду в цьому неодноразово пересвідчитись.

Серед репертуару театру ім. І. Франка йдеться, наприклад, про появу «Троїстих музик» на сцені в постановках творів вітчизняних драматургів XIX ст.: «Кайдашева сім'я» І. Нечуй-Левицького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської. Крім цього музиканти-інструменталісти виступають в сценічній дії як учасники різних за складом ансамблів в інсценізаціях п'єс XX та XXI ст.: «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта, «Кін IV» Г. Горіна тощо.

Залучення виконавців на музичних інструментах як персонажів сценічної дії є свідомою тенденцією сьогоденної режисури. Включенням музикантів-інструменталістів у сценічний простір відбувається посилення художнього впливу на глядача не тільки завдяки звуковим ефектам, але й засобами візуального образу. Таким чином, розширюється коло функцій виконавця-інструменталіста та, відповідно, з'являються нові форми виконання музичного матеріалу в умовах сценічного дійства.

В цих обставинах постає питання особливостей часової організації музичного руху. У виставах, де інструменталіст залучається для виконання музичного матеріалу, так би мовити, «у ямі», присутні виключно музично-виконавські рухи («Енеїда» та «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Романс. Ностальгія» О. Білозуба). В свою чергу, поява музиканта на сцені обумовлює певну трансформацію. Так, присутність різного за складом музичного ансамблю на сцені передбачає або акцентування уваги на суто виконавському аспекті («Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта) або на зміщенні акценту на «акторські» ефекти («Кайдашева сім'я» І. Нечуй-Левицького, «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської, «Райське діло» І. Малковича).

Безумовно, основний смисловий акцент в будь-якому випадку припадає на музичний матеріал у виконанні на тому чи іншому інструменті. Виходячи з практики сьогодення можна зазначити, що театральний інструментарій загалом включає учасників всіх основних оркестрових груп: струнних, дерев'яних духових, мідних духових, ударних та представників інших стильових напрямків, а саме електрогітари, бас-гітари, баяну, акордеону та ін. Але, в нових сценічних обставинах на перший план виходять принципи взаємодії звичних, так би мовити, академічних принципів гри на тому чи іншому інструменті з елементами власне акторськими. Під цими елементами маються на увазі досить звичні для професійної акторської діяльності речі, в той же час не притаманні інструменталізму. А саме міміка, жестикуляція, пересування по сцені.

**Міміка** як різновид акторської техніки у даному випадку не потребує спеціального тривалого відпрацювання, оскільки рухи обличчям мають відображати типову людську рефлексію на ту чи іншу ситуацію. Використання цього компоненту відбувається згідно драматургічної ситуації, у якій опиняються інструменталісти. З урахуванням виконавської специфіки їх можливість може бути або більшою – у барабанщика, контрабасиста, баяніста або меншою – скрипаля, віолончеліста. Інколи взагалі зведена до мінімуму, як у випадках з трубою, флейтою, кларнетом. Головне, щоб «гримаси» були повністю адекватними семантиці музики та сценічній ситуації. Прикладами тому можуть слугувати неквапливе, з відчуттям самозадоволення музичне супроводження головного героя в «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуй-Левицького по дорозі з шинку додому, участь у веселих масових вечорницях з вистави «Назар Стодоля» Т. Шевченко або в умовах різкого емоційного зламу на весіллі Гриця в інсценізації «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської, що відбувається після приходу героїв Андронатія та Маври.

Дещо інша ситуація – з вживанням **жестикуляції**. Її специфіка полягає в диференціації на два типи. Перший з них не пов'язаний безпосередньо з процесом звукоутворення. Він має, так би мовити, поза музичну природу і репрезентований протягом пересування персонажу – у момент виходу та перебування на сцені. Зазвичай на нього глядачі не звертають уваги, особливо за умови адекватності загальному темпоритму вистави, хоча для інструменталістів, звиклих більше до інших обставин, дотримуватись ustalених норм зовсім не просто.

Другий тип представлено вже «професійними» рухами, тобто комплексом суто технічних дій, які відбуваються при музичному виконанні. Головне, щоб вони набували значення образного жесту. Така метаморфоза досягається шляхом «гіперболізації» руху, надання останньому більшої рельєфності, наприклад, протягування струнного смыка у певному напрямку до максимально можливої точки або високе підняття рук баяністом в момент

динамічної віртуозної гри. Найчастіше вони передають так звані «сильні» емоції – радість, захоплення, горе.

Афектація рухів набуває особливої цінності при виступі під фонограму, коли музична гра лише імітується і з'являється можливість надати жестам найбільшої виразності, посилюючи майже кожний виконавський рух. При безпосередньому ж виконанні музики увага концентрується на окремих жестах, що з'являються у місцях, найбільш важливих з точки зору глядацького сприйняття. Зокрема, до них належать, початок, закінчення та кульмінація музичної частини сцени. Різкий, урочистий, з елементами самоіронії підйом обох рук одночасно – зі скрипкою та смиком, можна вважати взірцем для наслідування у заключних масових танцювальних сценах, властивих багатьом класичним українським виставам: «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської, «Назар Стодоля» Т. Шевченка.

З огляду на драматургічні відмінності вистав, конкретні форми цього типу жестикуляції не можуть, на наш погляд, бути заздалегідь жорстко регламентовані. Найчастіше вони виникають спонтанно в процесі музикування, коли інструменталісти чітко усвідомлюють зміст сценічної дії.

Окремого обговорення заслуговує, так званий, «**рух ногами**». Зовні ніякої проблеми для виконавця він не становить, якщо музикант має навички пересування подіумом у певному часовому режимі. Складніше поєднувати пересування на сцені з одночасною грою на інструменті або приймаючи участь у масових танцювальних сценах.

Необхідність бути такими, як і «всі», спонукає інструменталістів до фізичної активності, але, на відміну від спеціальних «па», запропонованих акторам хореографом і відпрацьованих протягом репетицій, рухи музикантів заздалегідь не обмірковуються. Вони народжуються безпосередньо під впливом і в процесі музикування.

«Рух ногами» сприяє, з одного боку, відчуттю ритмічної пульсації, з іншого – посиленню образної рельєфності музики. Він, допомагає виконавцеві, і, одночасно, може слугувати своєрідним імпульсом для пробудження художньої фантазії партнерів по сцені та публіки. Разом з тим, він не може постійно концентрувати на собі увагу останньої, тому зазвичай супроводжує не весь номер, а тільки його частину, з'являючись у найважливіших ділянках. До того ж виглядає не розгорнутим танцювальним «па», а лише ескізно наміченим рухом, що підкреслює ключові моменти дійства.

Ці рухи зазвичай враховують специфіку гри на певних інструментах. Так на відміну від «кружляння» контрабасиста вузьким майданчиком навколо свого інструменту, кларнетист чи флейтист обмежуються тупцюванням у такт. Якщо скрипалеві для посилення виразності достатньо різкого поштовху в кульмінаційну мить, то намагання барабанщика імітувати навіть якісь конкретні танцювальні «па», виглядають цілком можливими з огляду на широкий арсенал музичних засобів, якими він може користуватися – від барабану типу фольклорного «бухала» до щиток. Форма і насиченість до-

поміжних сценічних рухів може бути різноманітною, але вони завжди мають бути обумовлені музичною ритмікою.

Наведених прикладів взаємодії музичного та пластичного в сучасних виставах та їх стислої характеристики безумовно недостатньо для повного визначення проявів цього специфічного явища в контексті сучасного вітчизняного драматичного дійства. Отже необхідне подальше дослідження даної проблематики в порівняльному, жанрово-стильовому, функціональному (з точки зору драматургічної та композиційної функцій) аспектах.

1. Вергеліс О. *Жестокий романс* / О. Вергеліс. – *ZN.UA.№17*, 14 мая 2011 г., с. 17.
2. Глумов А.Н. *Музыка в русском драматическом театре: Ист. оч.* / Глумов А. Н. – М.: Гос. Муз. изд. 1955. – 481 с., ил.
3. Красильникова О.В. *История украинского театра XX столетия* / О. В. Красильникова. – К.: Либідь, 1999. – 208 с., ил.
4. Кузякина Н. Б. *Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие* / Н. Б. Кузякина. – М.: Искусство, 1988. – 463 с., 28 л. ил.
5. Назайкинский Е.В. *Логика музыкальной композиции* / Евгений Владимирович Назайкинский – М.: Музыка, 1982. – 319 с., нот.
6. Скрипник Г.А. *История украинского театра: у 3 т. – т. 2 (1900-1945)* / Г. А. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. – 876 с., іл.
7. Станиславский К.С. *Моя жизнь в искусстве* / К.С. Станиславский – М.: Искусство, 1972. – 535 с., ил.
8. Станишевский Ю. *Музыкальный театр* / Ю. Станишевский // *Театральная энциклопедия. – т.5* – М.: Советская энциклопедия, 1967. – С.361 – 364.
9. Ковалёв С.М. *Движение* // *Философский энциклопедический словарь* / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. — М.: Советская энциклопедия. 1983. – 836 с.

**Олендарьов А. Музичне і пластичне в діяльності виконавця-інструменталіста українського драматичного театру: особливості співвідношення в контексті організації музичного руху.** Стаття присвячена вивченню проблеми співвідношення музичного й пластичного в контексті організації музично-сценічного руху на прикладі Державного Київського драматичного театру ім. І. Франка. Розглянуто найбільш показові прийоми взаємодії акторського та музичного образів.

**Ключові слова:** театр, музика, оркестр, інструментарій, пластика, рух музичний.

**Олендарев А. Музыкальное и пластическое в деятельности исполнителя-инструменталиста украинского драматического театра: особенности соотношения в контексте организации музыкального движения.** Статья посвящена изучению проблемы соотношения музыкального и пластического в контексте организации музыкально-сценического движения на примере Государственного Киевского драматического театра им. И. Франко. Рассмотрены наиболее показательные приёмы взаимодействия актёрского и музыкального образов.

**Ключевые слова:** театр, музыка, оркестр, инструментарий, пластика, музыкальное движение.

**Olendarov A. Musical and plastic in the activities of the Executive-instrumentalist Ukrainian Drama Theater: features ratio in the context of the organization of the musical movement.** The article is talking about the problem of the relation of music and the plastic in the context of the organization of musical and stage movement on the example of the Kiev State Drama Theatre I. Franko. Considered most indicative of interaction techniques of acting and musical images.

**Keywords:** theater, music, orchestra, instruments, plastic, musical movement.