

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ І ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ У МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Стаття присвячена розглядові застосування понять «театральність» і «театралізація» в сфері музичного виконавства. Дані поняття визначаються на основі виявленого зв'язку пластично-мімічної активності музиканта-виконавця з музично-звуковим образотворенням, єдності різних компонентів музичного інтонування, а також специфіки театру як синтетичного виду мистецтва, визначальним елементом якого є міметична діяльність актора.

Ключові слова: *театральність, театралізація, художнє перевтілення, інтонація, виконавське мистецтво, музикант, актор.*

Одним з найважливіших завдань, що стоять на сьогодні перед теорією музичного виконавства, є усталення й упорядкування її термінологічного апарату, визначення обсягу окремих широковживаних, проте дефініційно не конкретизованих понять. Серед них — поняття «театральність» і «театралізація», котрі хоч і активно використовуються в сучасній теорії та критиці музичного виконавства, проте у більшості випадків вживаються як синонімічні, взаємозамінні, не отримують чіткого визначення. Говорячи про «театральність» або «театралізацію» як ознаку того чи іншого виконання, автори розглядають їх, передусім, з точки зору спрямованості до мистецького синтезу звукових та зорових естетичних вражень [3; 8; 10; 19; 21; 29]. Особливо часто вказані поняття застосовують в характеристиках сучасного музичного виконавства, при цьому дослідники наголошують на посиленні ролі у ньому візуального начала.

На нашу думку, таке використання понять «театральність» і «театралізація» стосовно музичного виконавства пов'язане із сучасними тенденціями розвитку театру – посиленою увагою до його *видовищності* і зменшенням ваги у спектаклі класичної сценічної мови та декламації [23]. Навіть театральні осередки і школи, які пропагують так званий «бідний театр», тобто свідоме спрощення сценографії та художнього оформлення спектаклів, цю «бідність» намагаються компенсувати підвищеною увагою до мімічної та пластичної (спрямованої до сприйняття зором) майстерності акторів, до, так би мовити, акторської видовищності [7, с. 116–122].

Проте, на нашу думку, ресурс понять «театральність» і «театралізація» у музичному виконавстві не може зводитись лише до зв'язку звукового і візуального (видовищного) начал, він є значно об'ємнішим і виявити його можливо тільки розглянувши, **яким чином специфіка театрального мистецтва співвідноситься зі специфікою музичного виконавства**. Це зумовлює *актуальність* нашого дослідження, завданням якого є виявити найсуттєвіші ознаки театру, які характеризують його специфіку як виду мистецтва, визначити поняття «театральність» і «театралізація», розглянути їх взаємозв'язок.

Серед таких найсуттєвіших ознак театру можемо виділити такі: сценічну діяльність акторів, спрямовану на створення особливого видовища (дії), і рецептивну діяльність глядачів, котрі сприймають його. Як формулює Е.Бентлі: «Ситуація театру, якщо максимально її спростити, зводиться до того, що А зображує В перед С» [1, с. 140]. Характер театрального видовища визначається передусім специфікою театральної образності, на яку вказується у вищенаведеній формулі. В. Іванова визначає **театральний образ** як «результат взаємодії актора з персонажем і роллю, кінцевий результат процесу перевтілення» [11, с. 5]. Він, таким чином, виступає як образ двоплановий: поєднання (роз'єднання) реального плану – актора і плану ідеального – персонажа. Отже, розглядаючи головні риси театрального мистецтва, слід підкреслити визначальну роль у ньому ігрової акторської діяльності. Якщо ми спробуємо виключити її з числа обов'язкових елементів театру, то неминуче зіштовхнемося з неможливістю вирізнити останній серед інших видів мистецтв і видовищ, зокрема таких, як спортивні змагання чи циркове мистецтво. Театр, який може існувати (і часто існує) без режисури, сценографії, драматургії, принципово неможливий без **акторської гри**.

Головним засобом акторської ігрової діяльності є **художнє перевтілення**, завдяки якому актор постає перед глядачем як сценічний образ, персонаж, від особи якого він діє у виставі. Представлення актором образу на сцені передбачає специфічно театральний спосіб мовлення, руху, жестикуляції, міміки, спрямованих на публічне сприйняття. «Рухи, жести і мова, відзначені театральністю, – пише В. Халізов, – пов'язані з установкою на масовий емоційний ефект. Театральною є, як правило, поведінка, яка стимулюється реакцією публіки, розрахована на неї» [26, с. 72]. Серед визначальних рис такої поведінки автор називає переважання випуклості і ефектності над нюансами і півтонами, гіперболічність, що виражається патетичною або гротескною афектацією мови або жесту.

Музикант-виконавець, як і актор, діє в розрахунку на перцепцію слухача, організовує свої дії для цієї перцепції і будує їх згідно з естетичними засадами. Важливу, хоча й не таку очевидну, як в діяльності актора, роль відіграє в музичному виконавстві художнє перевтілення.

Головна ж відмінність театрального і музичного мистецтва полягає у характері образності й виражальних засобах – в театрі це передусім мова, пластика, міміка актора, в інструментальному виконавстві – музична інтонація у вужчому розумінні цього терміну¹⁶.

Очевидно, що різниця між акторською і музично-виконавською діяльністю повинна обумовлювати також відмінність значень терміну «театральність» в теорії цих видів мистецтва, які зберігають при цьому семантичну єдність, спричинену їх генетичною і набутою протягом тривалого спільного існування спорідненістю.

Водночас поняття «театральність» в теорії музичного виконавства має відображати ті спільні риси театру і музичного виконавства, які найяскравіше виявляються саме в театрі, що мало б узasadнити вмотивованість терміну і сприяти тому, щоб він був правильно орієнтуючим. Ці риси повинні бути однаково характерними для всіх видів театру – драматичного, оперного, балетного та інших і виявлятися передусім в акторській діяльності, котра значною мірою визначає специфіку театрального мистецтва. Найважливішою такою рисою, як вже було нами зазначено, є перевтілення – одна з головних ознак акторської діяльності в усіх видах театру.

Психологічний характер цієї риси робить її відносно незалежною від типу виражальних засобів, що дозволяє їй органічно виявлятися й у музично-виконавському мистецтві. Перевтілення в процесі відтворення музики повинно усвідомлюватися не тільки виконавцем, але й слухачами. Лише таке усвідомлення переводить його з психологічної площини в площину естетичну, робить предметом естетичних почуттів та оцінювання.

Окреслене вище розуміння театральності суперечить поширеному уявленню про тотожність театральності з різноманітними візуальними і сценічно-постановочними аспектами музично-виконавського процесу. Підпорядкований характер усіх факторів виконавства, побічних стосовно до звукової сторони музичного образотворення не дозволяє, на нашу думку, включити їх в число чинників, які ви-

¹⁶ Який стосується музично-звукових аспектів

значають поняття «театральність» у музичному виконавстві, оскільки це суперечило б погляду на неї як на інтегральну властивість музично-виконавського мистецтва.

В цьому контексті особливого значення набуває наступне зауваження Л. Бочкарьова: «Якщо в мистецтві актора, артиста балету зовнішньо виражена емоційна експресія як прояв здатності до перетворення поряд з іншими професійними вміннями і здібностями відіграє величезну роль у розкритті образу, в музично-виконавському мистецтві зовнішній прояв емоційних переживань інтерпретатора не є специфічними формами впливу на слухачів, оскільки музика звертається в першу чергу до слуху людини» [2].

Таким чином, театральність у музично-виконавському мистецтві слід розглядати як його інтегральну властивість, яка характеризує усвідомлену слухачами і самим виконавцем трансформацію (перетворення) останнього, що відбувається в процесі відтворення музики і виявляється через нього.

Акт перетворення є можливим лише при наявності об'єкту (предмету), яким у театрі є персонаж, що відрізняється визначеним характером, тобто сукупністю фізичних, психологічних і моральних рис. Г. Ганзбург з цього приводу зазначає: «В музикуванні завжди присутній елемент гри, але не завжди це театральна гра. Елемент гри буває двоякого роду: одна справа, коли «я» (ліричний суб'єкт) це автор, і зовсім інша, коли «я» – це (умовно) інша людина. Як тільки вступає в дію подібна умовність, у твір будь якого виду мистецтва проникає театр» [6, 110]. Об'єкт перетворення у музиці неможливо так само чітко визначити і окреслити, як у випадку театру, проте високий ступінь індивідуалізації та художньої «повнокровності» характерів, відтворюваних специфічно музичними засобами, дозволяє розглядати їх як об'єкти перетворення музиканта-виконавця.

Особлива роль перетворення в музично-виконавському мистецтві як фактору, що зближує його з мистецтвом акторським і театральним підкреслювалася багатьма дослідниками і музикантами.

«Єдине мистецтво, яке ми можемо порівняти з виконавським, – це театральне, – відзначав А. Шнабель. До того ж усі ми так чи інакше – граємо на сцені протягом усього нашого життя. Отже, акторське мистецтво не таке вже незнайоме нам» [31, с. 118]. В наведеному вислові дієслово «грати» не випадково вжите в контексті співставлення виконавського і акторського мистецтв, воно, очевидно, підкреслює зв'язок музичного виконавства зі стихією гри, зокрема гри театральної, визначальним елементом якої є перетворення.

Видатний німецький диригент Бруно Вальтер виразив цей зв'язок ще більш консеквентно: «Задача актора – аналогічна задачі музиканта-виконавця [...] Ми сприймаємо музичні форми з їх мінливими обрисами, як щось живе, в що ми можемо перевтілитися, як це робить актор. Таким чином, перед музикантом-виконавцем лежить той самий шлях перевтілення, що і перед актором – безпосередньо від свого «я» до «іншого» [5, 12-13].

Необхідність перевтілюватися в процесі роботи над твором ставить перед музикантом-виконавцем ряд особливих вимог, характеризуючи які, С. Хентова відзначала: «Здатність перевтілення передбачає здатність повної концентрації над твором, який виконується в даний момент, безмежного захвату, захоплення виконуваним – емоційного піднесення, що передається слухачам і заражає їх» [27, 123].

Ще Ф. Бузоні відзначав особливі труднощі, пов'язані з потребою музиканта перевтілюватися в процесі інтерпретації: «Це майже надлюдське завдання відкинути власні почуття для того, щоб перевтілитися в почуття найрізноманітніших індивідуальностей і звідси вивчати їх витвір» [15].

Характеризуючи відмінність ситуації, в якій опинилися музиканти-виконавці ХХ століття, коли репертуар і сфера музичних образів набагато розширилися у порівнянні з минулими епохами, він писав: «Віртуози, котрі жили раніше від передостаннього покоління, грали по суті лише власні твори і чужі твори у власних переробках; вони грали те, що самі для себе пристосували, те, що було «на їхню мірку», інакше кажучи, тільки те, що вони могли як у сенсі почуття, так і в сенсі техніки. І публіка йшла до Паганіні, щоби слухати Паганіні (а не, скажімо, Бетховена). Тепер віртуози повинні бути **трансформаторами** (виділення наше. – С.С.); душевна напруга, якої вимагає *salto mortale* від якої-небудь бетховенівської *Hammerklavier*-сонати до якої-небудь лістівської рапсодії, – це зовсім інша задача, аніж просто фортепіанна гра сама по собі» [4, с. 146].

Очевидно, що окреслена Ф. Бузоні проблема постає з найбільшою гостротою перед сучасними професійними музикантами, котрі не можуть виконувати твори лише тих композиторів, які близькі їм за стильовою орієнтацією, типом музичного мислення чи темпераментом. Характеризуючи ті особливі вимоги, що постають перед сучасним виконавцем, В. Москаленко відзначає: «В область його професіоналізму повинно входити уміння переключатися в найрізноманітніші стильові «модуси», часом далекі від його індивідуальності» [18, 89].

Характерне для сучасних виконавців стремління до відображення «нових», «відмінних», «чужих» почуттів та думок, до створення альтернативи власному «я» в акті творчості особливо яскраво виявляється в мистецтві театральному, що дало підставу М. Євреїнову розглядати його як першоджерело театру, основу театральності [9, с. 39-41].

Характеризуючи специфіку виконавської діяльності і порівнюючи її з акторським мистецтвом, С. Фейнберг писав: «Піаніст сам виступає як дійова особа виконуваної п'єси. Піаніст – актор на музичній сцені. Він носій почуттів та ідей, закладених у творі [...]. Для аудиторії особистість актора-інтерпретатора зливається з образами й уявленнями, що виникають з музики» [25, 57].

Слід додати, що це злиття, як поєднання складне і діалектичне, стає об'єктом рефлексії та оцінювання з боку концертної публіки значно меншою мірою, ніж злиття драматичного актора і його ролі. В музичному виконавстві сам елемент перевтілення в процесі виконання не вповні усвідомлюється аудиторією, умовність же презентації сприймається передусім як умовність музичної мови загалом. Якою б сильною не була ілюзія злиття особистості актора з персонажем, роль якого виконується на сцені, останній завжди усвідомлюється глядачем як особистість відмінна від актора (хоча б вона насправді ніколи й не існувала і залишалася без акторського перевтілення лише в потенційному стані). Музичний образ, своєрідно відображаючи характер, думки і почуття автора музичного твору і інших людей, внутрішній світ яких він намагається відтворити у своїй музиці, залишається усе ж більшою мірою абстрактним, аніж образ драматурга.

Очевидно, що така «неявність» ігрового перевтілення в музичному виконавстві спонукає музикантів до увиразнення його театального начала не лише за допомогою музично-інтонаційних засобів у вужчому розумінні, а й шляхом особливого, акцентованого застосування різних не пов'язаних із музично-звуковою стороною виконавства аспектів виконавської діяльності, використання спеціальних візуальних, сценографічних та ін. засобів.

Передумова цього полягає у тому, що діяльність музикантів-виконавців на сцені не обмежується творенням звукових (специфічно музичних) образів. Відомо, яке важливе значення для сприйняття музики концертною аудиторією має зовнішній вигляд музиканта, його міміка і пластична активність. Усі ці фактори в поєднанні з візуальними характеристиками середовища, в якому відбувається процес відтворення

рецепції музики, доповнюють і збагачують естетичні почуття, народжені нею. «Люди приходять до концертного залу не лише, щоб почути, але й побачити артиста, сприйняття в цьому випадку повніше, барвистіше, емоційно багатше», – підкреслює Г. Ципін [28, 24]. Експериментальні дослідження показали, що поєднання аудіо та візуальної інформації багаторазово підсилює емоційну реакцію в процесі сприйняття музичного виконання [31; 242].

Широке розповсюдження звукозапису лише піднесло значення візуальної сторони виконавської діяльності. Природним є бажання аудиторії доповнити слухові враження від музики, широкодоступної завдяки аудіоносіям, безпосереднім контактом з артистом у концертному залі. Прикметне для нашого часу зростання ролі зорової інформації в життєдіяльності людини безперечно збільшує вимоги до візуального аспекту творчості музикантів-виконавців. У цьому контексті зрозумілим є прагнення багатьох артистів до якнайвиграшнішої візуальної подачі музичного матеріалу. Виразна пластика, багатство міміки артиста сприймаються сьогодишньою публікою не лише як побічний наслідок його «духовної роботи», а як невід’ємна складова творчості. С. Фейнберг, відзначаючи бажання багатьох слухачів не лише слухати, але й виразно бачити рухи піаніста, характеризував його так: «Цим вони (слухачі. – С.С.) не викривають, як іноді думають, свою «немузичальність». Але вони хочуть отримати більш цільне враження від усіх компонентів виконавського процесу» [25, 163–164].

Піднесення ролі візуального начала особливо помітне на концертах сучасної та старовинної музики. Використання незвичних (давніх або ультрасучасних) музичних інструментів, антитрадиційний або стилізований під давнину одяг музикантів посилює увагу публіки до зовнішньої сторони виконання [23].

Саме в такому контексті найчастіше вживається поняття «театралізація», під якою розуміють акцентування ролі візуальної сторони музичного виконавства. Так, за М. Давидовим, «театралізація виконання — публічне *зовнішньо-особистісне представлення* інтерпретації музичного твору» [8, 154]. Ю. Мостова визначає виконавську театралізацію як «специфічний практичний метод художньої інтерпретації, який полягає у виявленні та втіленні у сценічному виконанні музичного твору композиторської інтонації, при чому відбувається синхронне синтезування виконання самого музичного твору з його візуально-пластичним «перекладом». Дослідниця запропонувала загальну типологію засобів театралізації хорових жанрів, які вона поділяє на

фонові, мізансценічні та акторські. Відповідно, до фонових відносяться залучення до музичної інтерпретації живопису, скульптури, декорації, костюму, світла, слайдофільмів. До мізансценічних зараховано розміщення хору у залі, рухи хористів без пересування по сцені, рух елементів сцени, рух виконавців по сцені. До акторських засобів відносяться міміка, пластика, рухи, акторська гра хористів, а також інших виконавців [19, 13–15].

За І. Єрґієвим поняття театралізація — найвищий прояв художньої майстерності виконавця з характерним органічним поєднанням артистизму і театральної «постановки» інструментального номеру, де артистизм розуміється передусім як акторське втілення образу за допомогою музично-ігрових рухів, міміки і жестів [10, 112].

Справедливо наголошуючи на особливій ролі акторської майстерності як фактору музичного виконавства, дослідники, однак, зводять її до майстерності міміки, жесту й пластики спеціальних рухів, що, на нашу думку, значно звужує обсяг цього поняття. Фактично поза увагою залишається важливе запитання, яким чином акторська майстерність, яка, як вже було показано, є передусім майстерністю перевтілення, може виявлятися через специфічно музичні засоби.

Очевидно, що в основі акторської майстерності музиканта-виконавця лежить, головним чином його здатність увиразнювати своє перевтілення в процесі виконання, тобто уявлювати свою трансформаційну активність за допомогою музично-звукового інтонування. Інші засоби, що слугують такому уявленню, не можуть бути визначальними, коли ми маємо справу зі справді високохудожнім виконанням. Отже, театралізацію в музичному виконавстві слід розглядати як послідовне розкриття, виявлення притаманної йому театральності за допомогою всіх мистецьких засобів виконавця, та передусім за допомогою засобів інтонаційно-звукових. Говорячи про такі специфічно-музичні засоби, слід пам'ятати про нерозривний зв'язок пластично-мімічної активності музиканта-виконавця з музично-звуковим образотворенням та єдність звукоінтонаційного, жестового, пластичного, емоційного та інших аспектів в межах музичної інтонації в найширшому сенсі цього поняття.

Для того, щоб зрозуміти, в чому полягає особливість інтонаційно-звукових засобів, спрямованих на театралізацію виконання, необхідно усвідомлювати, що здатність музиканта до виявлення свого перевтілення в жодному разі не може бути самоціллю, а слу-

жить, передусім, розкриттю театрального, драматичного потенціалу музики. Інакше кажучи «театралізація» виконання служить засобом «театралізації» музичного твору. Безумовно, музичні твори мають різний потенціал для театралізації. Ті твори, в яких за допомогою специфічно-музичних засобів досягнуто ефекту моделювання простору в звучанні, персоніфікації музичного матеріалу (ототожнення тем і мотивів з певними дійовими особами, «персонажами») і увиразнення його амбівалентності, підбрано музичний матеріал особливої семантичної ємності, драматургічної виразності і організовано його за допомогою особливих «режисерських» прийомів, від початку володіють, так би мовити, високим рівнем «театральної енергії». Їх театральність, однак, залишається тільки потенційною властивістю і розкривається повною мірою лише у виконанні, яке саме несе у собі театральний принцип і виявляє особливу властиву музично-виконавському мистецтву спорідненість з мистецтвом театральним.

Очевидно, що у творах, де відсутня чітко визначена композитором програма, право трактувати драматургічну роль тої чи іншої теми чи партії залишається за інтерпретатором. Тож завдання виконавця – виявити в творі ті інтонаційно-тематичні комплекси, які можуть бути співвіднесені з певними характерами (виявлення персонажів), надати їм максимальної рельєфності й водночас зробити їх органічними чинниками музичної драматургії. Здатність виконавця виконувати таке завдання визначає можливість переведення театральності музичного твору з потенційного стану в стан активний, інакше кажучи, можливість «театралізації» цього твору.

Наведемо приклад такої театралізації. Розглядаючи інтерпретацію Сонати F-dur Д. Бортнянського Н. Голубовською, Н. Кашкадамова відзначає театральне «підґрунтя» образної системи твору. «Тут прообразом, – пише авторка, – стає оперна сцена: теми змінюють одна одну з характерністю й сюжетною пов'язаністю театральних персонажів. Кожен розділ має влучно схоплений і яскраво виражений індивідуальний образ, нові характеристики вводяться контрастом» [13, с. 271]. Очевидно, що такий характер інтерпретації обумовлюється бажанням виконавця відчуті і передати природу кожного «персонажу», що в свою чергу вимагає від нього особливих міметичних, «акторських» здібностей, передусім перевтілення на сцені. Таким чином, сценічне перевтілення, уможлиблює реалізацію «театрального потенціалу» твору, увиразнюючи його у виконанні. Як вже

було зазначено, на противагу до театру, де актор грає переважно одного персонажа, музикантові-виконавцеві необхідно в одному творі «перевтілюватися» в різні характери, при цьому він рідко коли може застосувати такий звичний для театру прийом, як зміна своєї зовнішності за допомогою гриму чи костюмів. Очевидно, що в такому випадку головними прийомами, до яких він удається для вираження перевтілення, залишаються прийоми специфічно музичні, які належать до сфери, за виразом Н. Кашкадамової, «музичної театральності». Така театральність, на думку авторки, виявляється, зокрема, в наочності контрастного зіставлення тем, розділів, образів [14, 224].

Виходячи з цього, стає зрозумілим, що особливо важливу роль в інтерпретації творів, позначених такою потенційною театральністю виконує інтонація «персонажна», за допомогою якої виявляється індивідуальність та автономність героя чи героїв твору. В.Медушевський дає їй наступну характеристику: «Інтонація персонажа найбільш рельєфна, життєво-конкретна. Вимовлена «тут і зараз», саме в «цій» – унікальній – ситуації спілкування, вона відрізняється випуклістю динамічного профілю, філіруванням звучання, активною артикуляцією, виразністю штрихів і ритму, ясністю тембру, звуковидобування, нерідко достатньо голосного [...] Суть «персонажної» інтонації – ущільнення мовного або пластичного жесту, в якому з очевидністю вгадується характер дійової особи, її наміри, емоційні пориви, імпульси волі (наприклад, в інтонаціях прохання, мольби, поради, переконування, заклику, замовляння)» [17. 87].

Характеризуючи спосіб, в який С. Турчак інтерпретує Першу симфонію Й. Брамса, О. Катрич відзначає «яскраву «персоніфікацію» оркестрових голосів». «В даному випадку, – пише дослідниця, – «персоніфікація оркестрових голосів» характеризує спосіб виконавського інтонування С.Турчака, при якому тим чи іншим чином виокремлюються певні фактурні пласти, оркестрові голоси, тембри музичних інструментів. Згодом «виокремлені» диригентом фактурні елементи набувають стійких характеристик конкретних «дійових осіб» [12, 110].

Очевидно, що майстерне володіння такими «персонажними» інтонаціями вимагає від музиканта не лише високого рівня технічної і загально-музичної підготовки, але й особливих акторсько-міметичних здібностей, вміння перевтілюватись.

На нашу думку, не випадковим є той факт, що серед музикантів-виконавців саме піаністи найчастіше наголошують на значенні пере-

втілення у виконавському мистецтві і порівнюють останнє з мистецтвом актора. Причину цього слід серед іншого шукати в самій універсальній природі їхнього інструменту. Не можна не згадати висловлювання Г. Нейгауза про те, що «рояль є найкращим актором серед інструментів, оскільки може виконувати найрізноманітніші ролі» [20, 80]. На відміну від переважної більшості інструментів симфонічного оркестру, що мають достатньо обмежені акторські «амплуа», фортепіано завдяки своїм особливостям, серед яких особливо виділяється темброва нейтральність, здатне до відображення різноманітних станів і характерів.

Водночас, як відзначає А. Малінковська, такий універсалізм інструменту має і зворотну сторону, він може нести також небезпеку раціоналізації звукомислення, що проявляється, зокрема, через абстрактно-знеособлений звук. Засобом протидії такій небезпеці дослідниця вважає особливим чином організоване виховання слуху. Отже, необхідна для високохудожнього виконання на фортепіано здатність до слухо-інтонаційного узагальнення повинна, на думку А. Малінковської, діалектично поєднуватися зі здатністю до інтонаційного перевтілення [16, 157].

Говорячи про визначальну роль інтонації у вираженні театрального начала музики, слід підкреслити, що інтонаційна теорія може стати підґрунтям адекватного розуміння театральності у музичному виконавстві за умови ширшого трактування інтонації як засобу художнього спілкування в усіх його формах, як звукових, так і зорових. Таким чином, розглядаючи поняття «театральність» і «театралізація» з точки зору інтонаційної теорії, ми апелюємо до глибинних онтологічних характеристик музичного виконавства, зосереджених навколо поняття музичної інтонації, що являє собою єдність звукоінтонаційного, жестового, пластичного, емоційного та інших аспектів.

Поняття «театральність» та «театралізація», таким чином, відображають нерозривний зв'язок пластично-мімічної активності музиканта-виконавця з музично-звуковим образотворенням, єдність різних компонентів музичного інтонування, а також специфіку театру як синтетичного виду мистецтва, визначальним елементом якого є мімічна діяльність актора. Якщо в першому понятті ці характеристики отримують статус питомих ознак музичного виконавства, то друге виявляє процесуальні аспекти їх розгортання.

Підсумовуючи сказане вище, пропонуємо таке визначення понять театральність та театралізація в музичному виконавстві:

Театральність у музичному виконавстві – це генетично притаманний музичному виконавству творчий принцип, який реалізує себе через специфіку музичного інтонування виконавця та усвідомлюється сприймаючим соціумом як здатність до образного перевтілення.

Театралізація у музичному виконавстві – це метод вираження театральності музичного виконавства за допомогою єдності художніх засобів і прийомів на основі музично-інтонаційного образотворення.

На нашу думку, окреслену в статті концепцію театральності можна плідно застосовувати в практиці досліджень у галузі теорії та історії музично-виконавського стилю, психології музичного виконавства, загальної теорії музичної інтерпретації та інших ділянках науки про музичне виконавство. На подальші дослідження заслуговують передусім різноманітні аспекти дуетного, камерного і оркестрового виконавства, розгляд яких крізь призму театральності дозволить виявити нові зв'язки і паралелі між театральним та музично-виконавським мистецтвом, а також розкрити особливі риси творчого процесу різних видів музичного виконавства. Доцільним буде також дослідити особливості виявлення театральності в українському музично-виконавському мистецтві, в творчості окремих виконавців.

Література

1. Бэнтли Э. Жизнь драмы / Э. Бэнтли. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
2. Бочкарев Л.Л. Социально-перцептивные механизмы музыкального переживания / Л. Л. Бочкарев. – Вопросы психологии. – 1986. – № 3. – С. 150-157.
3. Бувалець О.О. Театральність і театралізація в сучасному культурологічному дискурсі / О. О. Бувалець // Культура України. – 2013. – Вип. 43. – С. 167-175.
4. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания Феруччо Бузони / Феруччо Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1962. – Вып. 1. – С. 141-175.
5. Вальтер Б. О музыке и музицировании / Бруно Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1962. – Вып.1. – С. 3-18.
6. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана / Григорий Ганзбург // Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 106-119.
7. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Єжи Гротовський. – Львів : Літопис, 1999. – 188 с.
8. Давидов М. До словника музичної педагогіки / Микола Давидов //

- Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музичне виконавство. Кн. 6. – К., 2004. – Вип. 14. – С. 88-98.
9. Евреинов Н. Демон театральности / Николай Евреинов. – М.; СПб : Летний сад, 2002. – 534 с.
 10. Єрґієв І. «Артистизм» і «Театралізація»: нові тенденції у сучасній академічній інструментально-виконавській традиції / Іван Єрґієв // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Виконавське музикознавство / [упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. – К., 2007. – Вип. 69. – Кн. 13. – С. 103-113.
 11. Иванова В. Актер – роль и персонаж (К вопросу о диалектике взаимоотношений в сценическом образе) / В. Иванова // Актер. Персонаж. Роль. Образ: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 5–23.
 12. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ольга Тарасівна Катрич ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. — К., 2000. — 174 с.
 13. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Історія (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. / Наталя Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 1998. – 300 с.
 14. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали / Наталя Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2001. – 400 с.
 15. Коган Г. Ферруччо Бузони / Г. Коган. – М. : Советский композитор, 1971. – 232 с.
 16. Малинковская А. В. Фортепиано-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI-XX веков : очерки / А. В. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. — 192 с.
 17. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха / В. Медушевский // Полифоническая музыка: Вопросы анализа: сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1984. – Вып. 75. – С. 83-106
 18. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В.Г. Москаленко. – К. : КГК им. П.И. Чайковского, 1994. – 157 с.
 19. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Ю.В. Мостова ; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2003. — 20 с.
 20. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. – Изд. 3-е. – М. : Музыка, 1967. – 312 с.
 21. Осока О.В. Театральність як базисний фактор музичної культури романтизму першої половини ХІХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / О. В. Осока ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2011. – 20 с.

22. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: Монография / И. И. Польская. — Х. : ХГАК, 2001. — 396 с.
23. Саврук С. «Музикальність», «артистизм», «театральність» як стильові характеристики музичного виконавства / Соломія Саврук // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії. — Львів : СПОЛОМ, 2005. — Вип. 10. — С. 125-132.
23. Саврук С. Театральність як категорія музично-виконавського мистецтва // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії. — Львів : СПОЛОМ, 2007. — Вип. 16. — С. 227-232.
24. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / Самуил Фейнберг. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1969. — 600 с.
25. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. — М. : Изд-во МГУ, 1976. — 260 с.
26. Хентова С. Артур Рубинштейн / С. Хентова. — М. : Советский композитор, 1971. — 162 с.
27. Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества / Г. Цыпин. — М. : Советский композитор, 1988. — Кн. 1. — 384 с.
28. Черноіваненко А. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянного мистецтва) / Черноіваненко А. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Музичне виконавство. — К., 2003. — Кн. 9. — Вип. 26. — С. 256-268.
29. Шнабель А. Моя жизнь и музыка / Артур Шнабель // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М. : Москва, 1962 — Вип. 3. — С. 63-192.
30. Chapados C. Cross-modal interactions in the experience of musical performances: Physiological correlates / Catherine Chapados, Levitin Daniel // Cognition. — 2008. — 108, №3 — P. 639-651.

Соломія Саврук. Театральність и театралізація в музикальному исполнительстві. *Статья посвящена функционированию понятий «театральности» і «театралізації» в сфері музикального исполнительства. Данные понятия определяются на основе выявленной связи пластично-мимической активности музыканта-исполнителя с музыкально-звуковым образотворчеством, единства разных компонентов музыкального интонирования, а также специфики театра как синтетического вида искусства, определяющим элементом которого является миметическая деятельность актера.*

Ключевые слова: *театральность, театралізація, художественное перевоплощение, интонация, исполнительское искусство, музыкант, актер.*

Solomia Savruk. Theatricality and theatricalization in musical performance. The proposed treatment of theatricality and theatricalization is based on intonational theory, which consider musical intonation as means of artistic communication including both sound and visual forms. Understanding of a theater as an art form also determines the content of these concepts.

The special role of artistic transformation as a means of theatrical factor's actualization in music and performance art is revealed in the work. Theatricality is considered as an immanent essential creative principle of musical performance.

Specific musical means of expression are considered as a defining means of theatrical musical performance. Visual, scenographic and other means which promote increase in entertainment of performing art, act as support, that can not determine the nature of musical performance.

The problem of artistic experiencing in the process of reconstructive music and performance activities is considered in the context of artistic transformation.

Key words: theatricality, theatricalisation, artistic transformation, intonation, performing art, musician, actor.
