

відмінністю наукової гіпотези від псевдонаукової тези полягає в тому, що перша підтримується іншими науковими теоріями і ця системність на зрілій стадії науки робить гіпотези дуже точними [4, с. 170].

При детальному аналізі псевдонаукового тексту недоліки аргументації, наведеної в ньому стають очевидними. Такий текст може містити як посилання на неіснуючі дослідження так само неіснуючих вчених, так і спотворені результати цілком реальних наукових праць. В той же час, підтверджуваність та обґрунтованість можна використовувати як критерії науковості, маючи на увазі не лише порівняння з досвідом, але й з вже визнаними теоріями [4, с. 170].

Досить багато уваги науковців сьогодні приділено вивченню псевдонауки та псевдонаукових текстів, як її породження. Проте, варто звернути увагу, що все частіше псевдонаукові тексти використовуються у таких сферах суспільного життя як політика, реклама і тому подібне. Створюючи подібні тексти рекламодавці та політтехнологи апелюють до масової свідомості та маніпулюють нею.

Доступність інформації в мережі «Інтернет» сприяє майже блискавичному розповсюдженню псевдонаукових текстів та інформації викладеної в ній. Часто – густо це може тягнути за собою вкрай негативні наслідки як для окремих людей, так і для суспільства в цілому. Тому сьогодні кожному варто з максимальною критичністю відноситися до інформації, що сприймається, детально аналізувати її перш ніж робити для себе висновки.

Список використаних джерел

1. Авдеенко И. А. Структура и суггестивные свойства рекламного текста. Комсомольск-на-Амуре, 2001.
2. Гончаренко, Н.В. Суггестивность в речевых жанрах медицинского дискурса. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/suggestivnost-meditsinskogo-diskursa>
3. Дынич и др. 1994 – Дынич В.И. [и др.]. Внеаучное знание и современный кризис научного мировоззрения // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 122-134.
4. Конопкин А.М. К вопросу о структуре псевдонауки: псевдонаука как девиантная интерпретация. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/v/k-voprosu-o-strukture-psevdonauki-psevdonauka-kak-deviantnaya-interpretatsiya>
5. Черепанова, И.Ю. Дом колдуньи. Язык творческого Бессознательного. М.: КСП, 1996. 384 с.

УДК 792.7

Климентовська Карина Юрївна

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського;

ЩОДО МУЗИЧНОГО РІШЕННЯ ПАНТОМІМИ

У даній статті порушуються питання про музичне рішення пантоміми, принципи введення музики у пантоміму, умови, необхідні для існування музики в театрі пантоміми.

Ключові слова: пантоміма, пластична дія, рух, напруга конфлікту, контрапункт, музичне рішення, театральна дія, мім, мистецтво, музика, спрямованість дії, мізансцена.

Актуальність музичного рішення пантоміми. Музику зазвичай називають мовою душі, оскільки вона має сильний вплив на почуття людини, на її підсвідомість, у ній виявляється здатність свідомості поєднувати в собі чуттєвий, психічний, фантазійний та інші початки.

Відомий індійський філософ, суфій, психолог, музикант Хазрат Інайят Хан в своїй праці “Містицизм звуку” говорить: “Музика є мініатурою гармонії Всесвіту, тому що гармонія Всесвіту є саме життя, і людина також як мініатюра Всесвіту демонструє гармонійні або негармонійні акорди у своєму пульсі, в ударах серця, у своїй вібрації, ритмі і тоні. Її здоров’я і хвороба, її радість і смуток – все свідчить про наявність або відсутність музики в її житті” [16, 200].

У простих піснях комедії del 'arte музика була додатковим засобом впливу, свого роду збудником емоцій, тому що основним змістом пісні був текст на злободенну тему або жартівлива пастораль. Музика відтінювала події, про які йдеться в тексті, та створювала загальну атмосферу.

За допомогою різноманітних звуків музика активізує роботу всього мозку. “Звук є вібрацією, а на нашій Землі вібрає все. З цієї причини на Землі немає предмету, який не можна було б почути” [18, 123], – стверджував Джон Мілтон Кейдж, американський композитор, філософ, музикознавець.

Мета статті. Метою цієї статті є розгляд принципів введення музики у виставу пантоміми, умов існування музики в театрі пантоміми.

Виклад основного матеріалу досліджень. У музичному мистецтві можлива деяка конкретизація змісту переважно в синтетичних жанрах. Однією з можливостей такої конкретизації є театр.

Введення музики в театральну виставу може привести і до нового змісту самого дії. Якщо має місце такий взаємний вплив мистецтв, то очевидно, що театр перебуває на шляху до синтезу, а в деяких видах синтезу театру і музики завдяки злиттю різних мистецтв народжується новий виразний засіб, мова іншого театру (опера, балет).

Однак самий факт використання музики в театрі не завжди призводить до синтезу. Якщо музичний зміст використовується для зміни змістів, якщо без музики неможливо обійтися при створенні потрібної якості або образу, то такий підхід призводить до народження синтетичного театру.

Завдяки синтезу руху, драми і музики народилися такі різновиди пластичного театру, як пантоміма і балет, але способи взаємодії з музикою в кожному виді театру різні, в залежності від місця і ролі музики в них.

Пантоміма має риси драми, але при цьому основна мова пантоміми – пластика тіла, що ріднить її з балетом. Однак рух у пантомімі організований зовсім за іншими принципами, ніж у балеті, та хоча пластика в пантомімі не менш (якщо не більш) музична, ніж хореографічна, сама музика в пантомімічній дії – необов'язкова умова життя руху, як у балеті, тобто не є драматургічною основою.

Використання музики в пантомімі підпорядковане законам драми і бере участь у драматичному процесі, а самі рухи в пантомімі практично є своєрідною видимою музикою завдяки своїй очищеності та символічності. Таким чином, у пантомімі музика виступає одночасно як музика чутна (звук), так і музика видима (рух).

Оскільки способи взаємодії з музикою в різних видах театру різні, утворюються різні концепції музичного рішення вистави.

Перший аспект розгляду цих питань пов'язаний з існуючими концепціями щодо принципів введення музики у виставу пантоміми. Пошук музичного рішення вистави обумовлений наявністю низки важливих факторів, одним із яких є ставлення музики до пластичної дії, до центральної ідеї.

Зміст музики в пантомімі завжди має спрямованість дії, що слід розуміти наступним чином. Музика, як і будь-який інший компонент вистави, має працювати на напруження конфлікту, тобто вона вводиться в дію тільки в якості активного елемента драматургії та має функціонувати у виставі як дійова особа, здатна змінювати світ навколо себе, впливати на вчинки інших героїв.

Коли музика перетворюється на додаток до вистави, на фон, вона втрачає силу, припиняє брати участь у драматичній дії, отже, без неї можна обійтися. У тому випадку, коли музика вступає в конфлікт з іншими виразними засобами, звучить контрапунктом до інших компонентів сцени, спрямована на розкриття необхідних якостей героїв, які можуть бути розкриті тільки за допомогою музики, музика потрібна дії, вона бере участь у театральному синтезі, отже, музика має спрямованість своєї дії. Музика, що звучить, – це авторське трактування події, її істинний сенс. Вона впливає на зміст подій, створюючи новий підтекст. Наприклад, герой видає себе за доброго друга, але під час його дій звучить зловісна музика, повідомляючи глядачеві про справжню природу почуттів цього героя. Якщо за допомогою музики приведено до конфлікту зовнішнє і внутрішнє, це означає, що музика працює, спрямована на напругу конфлікту, на розкриття задуму.

Іншою необхідною умовою існування музики у виставі є те, що вона повинна повинна звучати у когось в душі. Якщо музика становить життя одного з героїв, вона стає символом, знаком цього героя і неодмінно дійовою особою. Г.О. Товстоногов користувався контрастним методом введення музики та інших елементів, стверджував, що музика має знаходитися в постійному контрасті з будь-яким іншим виразним засобом, наприклад, із декораціями або словом. І.Г. Рутберг часто говорить про принцип введення музики як звучного простору душі, оскільки в театрі все має душу: середовище, предмети, декорації, світло. Такий підхід робить музику невід'ємною частиною характеристики об'єкта, конкретизує та уточнює зміст самого музичного тексту, веде до активізації ролі музики у виставі. Музика змінює сенс подій, що відбуваються, з чого випливає, що музика бере активну участь у розвитку дії.

Окрім музики душі героїв, існує так звана музика середовища, в якій розвиваються ті чи інші події, що по суті є також музикою душі, оскільки, за твердженням І. Рутберга, "душу можна вселити у що завгодно". Музика середовища може гостро контрастувати з подіями, що відбуваються, може змінювати події, увійшовши з ними в конфлікт. Наприклад, на весіллі, де наречену віддають заміж проти її волі і вона змушена назавжди розлучитися з тим, кого кохає, звучить розгульна музика, під яку веселиться натовп. Такий прийом незмірно посилює дієвість сцени, а режисер отримує потужний засіб загострення конфлікту між внутрішньою драмою героїні та натовпом, що розгулюється. Створення драматичного простору з активною роллю музики називається музичним рішенням.

Отже, дві умови, необхідні для існування музики в театрі пантоміми – спрямованість дії та приналежність цієї душі – забезпечують активну участь музики в напрузі конфлікту і є основою музичного рішення.

Інший важливий аспект проблеми існування музики в пластичному театрі – схожість структур театральної дії та музики. О. Таїров зазначає: "Відчуті ритмічне биття п'єси, почути її звучання, її гармонію і потім нібито оркеструвати її – така є задача режисера".

Мистецтва, перебуваючи в єдиному синтетичному просторі театру, завжди взаємно збагачуються. Театр можна уявити симфонічним оркестром, а акторів – звуками, що ллються з інструментів. Звуки то з'єднуються в співзвуччя, то розпадаються на сольні партії. Рухи акторів – це мелодії, вони мінливі та

варіативні, але мають свою власну інтонацію, свій колорит. Деякі інтонації близькі один одному, а інші - різко контрастні. Отже, все - як у музиці: елементи існують і розвиваються за своїми внутрішніми законами, підкоряючись головній партитурі подій.

Талановитий режисер здатен до музичної уяви й фантазії. Без цієї якості пластична вистава може виявитися "непластичною", а рухи – немусичними.

Роботу зі створення музичного рішення доцільно починати з визначення ритмічної структури майбутньої вистави.

Музика - мистецтво часове, і ритм є основний елемент її часової організації. Музичні звуки, організовані в часі, – один із необхідних принципів існування музичного твору. Ритм є своєрідним "хребтом" музики.

Поряд із темпом, ритм несе інформацію про характер і стиль п'єси, багато в чому визначає жанр і можливості розвитку. Ритм танго, наприклад, містить елементи, що створюють напругу на всіх структуральних рівнях твору. Характерна синкопа вносить конфлікт у розміреність чвертей і може проявлятися як у партії ударних і баса, так і між шарами інструментальної фактури. Контрапунктом до основи, що акомпанує, виступає ритм мелодії, що має власну кратність і, як правило, більш широке фразеологічне "дихання" в порівнянні з ритмічною фразою акомпанементу.

Подібно до того, як у музиці ритм є одним із першоелементів, організуючим початком, що створює з хаосу звуків порядок, так і в пластиці, будь то пантоміма або танець, сцени вишикуються з урахуванням ритмічної організації чергування появи героїв, мізансцен, що змінюються, жестикуляцій та реакцій, оцінок і пауз, словом, ритму дії.

Будь-яка вистава, подібно музичній п'єсі, буквально зіткана з різних ритмів, які знаходяться в складній синтетичній взаємодії. Вони можуть з'єднуватися у контрапунктний, поліфонічний, лінійний способи.

Наприклад, пластика головного героя може перебувати в контрапункті з музикою середовища або пластикою інших героїв. Так, якщо два персонажі існують на сцені в пластиці і ритмі вальсу (м'які, синхронні рухи), то третьому персонажу - конкуренту - краще з'явитися в ритмі, що контрастує з ритмом вальсу, припустимо, в ритміці фокстроту. Чим яскравіше буде відмінність у ритмах і відповідній їм пластиці, тим очевидніше виявиться конфліктна природа відносин між персонажами.

Окрім проявів ритму, описаних вище, існує поняття ритму ролі, ритмічної структури вистави в цілому. Без вирішення проблеми ритмічної організації форми цілого вистава не може відбутися.

Стародавній японський трактат Дзеамі Мотокію «Переказ про квітку стилю» про театр говорить: дзьо (експозиція) - початок, прототип; ха (розвиток) має тлумачний сенс, "пом'якшує дзьо і роз'яснює його, передає найдрібніші деталі теми і все цілком вичерпує; кю - сенс заключної фрази, захід дня, граничний сенс, цілком вичерпує ха. Вистава Но має тривалість в ха, кю має бути коротким". У Дзеамі композиційно-ритмічний закон "дзьо-ха-кю" трактується в широкому сенсі як прояв ритмів і змісту буття, має космічне звучання, стає метафорою народження-життя-смерті.

Отже, необхідно вибудувати співвідношення частин цілого, тривалість і темп кожного епізоду, кожної мізансцени, які будуть представляти собою "різноманітну, складну і ритмічно зливу дію" (С. Ейзенштейн).

Як мелодія музики, так і рухи міма розгортаються в часі, народжуючи сенс. Музика дає невичерпне різноманіття прикладів розгортання мелодії, принципів поєднання контрастних елементів, взаємопроникнення різних мелодій одна в одну, контрапунктування тощо. Для кожного виду взаємодії знайдені типологічні форми, що дозволяють максимально яскраво проявитися сенсу цих взаємодій, розкрити їх суть, тому дуже плідним для театру пантоміми є освоєння режисерами основних видів музичних форм, вивчення структури музичних творів і принципів організації цілого.

Рухи міма музичні саме тому, що вони мають інтонацію. Характером і якістю інтонацій створюються елементи пластичного образу. Рухи мають свою партитуру інтонацій, яка і є "внутрішньою" музикою даного героя. В. Дашкевич вірно зауважує, що музика є мистецтвом комбінування інтонацій, а режисер, таким чином, створює власний інтонаційний словник для кожного з героїв.

З появою інтонації народжується мелодія. Уявити траєкторію актора як мелодійну лінію означає знайти вірне фразування, "дихання" фраз, їх вершини й закінчення. Тоді рухи стануть схожими на музику.

Працюючи над музичним рішенням вистави, необхідно визначити загальний психоемоційний лад, знайти головну пластично-мелодійну інтонацію всієї п'єси, принцип, за яким вони будуть поєднуватися при взаємодії героїв, звучати в цілому. У музиці це називається фактурою викладу, яка може бути гомофонічною, поліфонічною.

Гомофонічна фактура передбачає наявність мелодійної теми (головного героя) і фону, що відповідає задуму.

У класичному театрі пантоміми (так званому "чорному кабінеті") мім часто виявляється практично без фону. Але це є лише перше враження. Мім створює навколо себе уявний світ з уявних предметів. Він пропонує глядачеві "добудувати" необхідний фон. А за хвилину фон може повністю змінитися і перетворитися з дружнього на ворожий.

Поліфонія – одночасне звучання кількох голосів. Щільність мізансцен, просторовий обсяг, кількість учасників і виразних засобів створюють якості, які в музиці розглядаються як фактурні параметри. Їх ритм і вміле поєднання у виставі мають формотворчі властивості.

Музика підпорядкована законам гармонії. Акорд викликає певні почуття. Наприклад, різке поєднання звуків може викликати неприємні відчуття або почуття слухового дискомфорту (дисонанс). М'яке звучання акорду може створити відчуття рівноваги, спокою (консонанс).

Пластична вистава також є низкою дисонансів і консонансів, проявлених в пластиці, музиці, кольорі: різка пластика одного героя може "звучати" дисонансом по відношенню до плавних рухів інших, костюм може дисонувати з декораціями, а може гармоніювати з ними як споріднений елемент.

У музиці будь-яке накопичення дисонансу неминуче призводить до кульмінаційного "вибуху" і вирішенню в консонанс. Така є діалектика музичної форми, такий є закон будь-якої драматургії. Цей принцип накопичення і вирішення головного конфлікту служить головній ідеї мистецтва – досягнення катарсису. Музичне рішення полягає і в тому, щоб вірно розподілити накопичення дисонансу між епізодами, в яких звучить музика, а також визначити ті сцени, в яких музика необхідна. Режисер має все, щоб зробити виставу симфонією, "оркестрованою" дією, про яку пише А. Таїров. Це в ще більшій мірі відноситься до пантоміми, де самі рухи актора і є видимою музикою.

Пластична фраза міма подібна фразі музичній. Основи музичного фразування пов'язані з диханням і тому є природні. За природними законами музичної фрази, мім "малює" мелодію, створює музику пластикою свого тіла. Ця пластична партитура також має бути вписана в загальний "оркестр", яким є вистава. З позицій концепції введення музики її головна функція – напружувати конфлікт, розкривати його зміст. Це є найважливіший критерій дієвої ролі музики.

Висновки. Таким чином, режисерові пантоміми необхідно розбиратися в музичних жанрах і стилях для того, щоб вміти вірно та осмислено використовувати музику в рішенні стилістичних завдань.

Як зазначає львівська співачка і педагог Анна Дашак, "високе мистецтво збагачує душу, очищає її, виявляє і пробуджує її глибинні пласти. Це той момент, коли говориться, що душа з душею розмовляє, або спілкується серце з серцем. За словами Бертольда Авербаха, німецького письменника, "лише музика є світовою мовою і не потребує перекладу, адже говорить про душу" [5, 67].

Підбираючи музичний матеріал, треба прагнути до стильової однорідності та фактурної цілісності оркестровки, дбати про чіткості введення музики в експозиційних та інших епізодах, де встановлюється символічний зв'язок музики та об'єкта.

Введення музики має бути підпорядковане законам драматичної дії та направлено на напругу і розкриття конфлікту, щоб музика стала дійовою особою, необхідним елементом пластичної дії, який має позитивний вплив як на акторів, так і на глядачів, оскільки людський організм є досконалою симфонією Всесвіту, у якій Творець збалансував звучання кожної групи "інструментів" (органів тіла), які породжують неперевершений консонанс – наше здоров'я.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: 1963.
2. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч.1. Тезисы. М.: МГППИ, 1991.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Иск-во, 1968.
4. Дашак А. Божественная природа звуку. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Львів: Світ, 2003.
5. Декру Э. Слово о миме. Архангельск: "Правда Севера", 1992.
6. Дзэми Мотокиё. Предание о цветке стиля (Фуси Кадэн). М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989.
7. Електронна енциклопедія "Кругосвіт", www.krugosvet.ru
8. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М.: Музыка, 1995.
9. Морозова Г.В. М.: ВЦХТ. О пластической композиции спектакля: Методическое пособие. - М.: ВЦХТ, 2001.
10. Музыкальный энциклопедический словарь под ред. Келдыша. М.: "Советская энциклопедия", 1990.
11. Рутберг И.Г. Движение и образ. М.: "Советская Россия", 1981.
12. Рутберг И.Г. Пантомима. Первые опыты. М., "Сов. Россия". 1972.
13. Таиров А. Записки режиссёра. М.: "ГИТИС", 2000.
14. Таршин Н.А. Музыка спектакля. Л.: Искусство, 1978.
15. Товстоногов Г.А. О профессии режиссёра. Издание 2-е, дополненное. Москва: "ВТО", 1967.
16. Хан Хазрат Инайят Мистицизм звука. М., 1997.
17. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г., Москва-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. С.55-76.
18. Cage John. 1973. Silence: Lectures and Writing. – Wesleyan University Press, Hanover, 1973.