

УДК 792

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ И МУЗЫКАЛИЗАЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА – ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ

Осева Юлия Андреевна, аспирант Российского государственного института сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: julsing@mail.ru

В статье исследуется феномен музыкализации драматического театра, значение понятия рассматривается в широком историческом контексте, фиксируется процесс эволюции терминологии и ее значений. Была предпринята попытка разобрать сходства и различия понятий «звук», «шум», «музыка».

Совершен обзор русскоязычной литературы XX века, освещающей данную проблематику, переводных изданий, доступных российскому читателю, и крупнейших англоязычных исследований новейшего времени. В числе обзриваемых авторов Н. А. Таршис, О. Н. Мальцева, Х. Гёббельс, Х.-Т. Леман, Р. Браун, Д. Розмен. Это позволило увидеть, что рассматриваемые процессы XXI века являются продолжением того, что возникло еще в XX веке, обнаружить, когда и как зарождались особенности сегодняшнего театра. Предпринят первый шаг по сближению терминологического поля российской и европейской научной мысли о театре.

Результатом исследования стало сопоставление различных признаков и свойств актуальной театральной тенденции (музыкальности), как ее понимают разные теоретики: как распад музыкальной структуры на составляющие, каждая из которых становится отдельным и сущностным элементом в системе спектакля. Таким элементом может становиться звук и голос, композиция и характеристики отдельно взятого жанра, музыкальность литературного материала, предметы и актеры, которые исполняют роли музыкальных инструментов, шумы, входящие в звуковой ландшафт спектакля.

Ключевые слова: музыкализация театра, звуковой ландшафт, звуковая партитура, музыкальная структура, акустическое присутствие, акустическая сцена.

MUSICALITY AND MUSICALIZATION OF THE THEATRE – THE HISTORY OF RESEASCH

Oseva Yuliya Andreevna, Postgraduate of Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: julsing@mail.ru

The article examines the phenomenon of musicalization of the drama theater; the concept is reviewed within the wide historical context; the process of terminology evolution is being traced. Similarities and differences of such concepts as “sound,” “noise,” and “music” are established in a Russian publication for the first time.

The literature review on the relevant issue among the Russian-language publications of the 20th century as well as among translated-into-Russian texts and English-language texts of contemporary times is undertaken. Among reviewed studies are books of such authors as N.A. Tarshis, O.N. Maltseva, H. Goebbels, H.-T. Lehmann, R. Brown, and D. Roesman. The review allowed to display that processes of the 21st century are a logical extension of those appeared in the 20th century, and to bring to light when and how specific aspects of the contemporary theater have been generated. The first step to the resemblance of the Russian and European terminological thoughts of theatrical studies is undertaken.

The result is the comparison of the different features and capabilities of the current theatre tendency (regarding musicality) as it comprehended and interpreted by different theoreticians: as decomposition of

musical structure to the components, either of which becomes individual and essential element in the system of the performance. Sound and voice, composition and features of the specific genre, musicality of the literary material, things and actors, who play roles of musical instruments, and noises, which are included into the soundscape of the performance – all that can become such an element.

Keywords: musicality theatre, soundscape, aural scenography, musical structure, acoustic presence, acoustic scene.

Термины «музыкальность», «музыкализация», «звуковой ландшафт», «звуковая и шумовая партитуры» уже не меньше десятилетия плотно входят в словарь исследователей драматического театра, но до сих пор не являются проясненными достаточно, чтобы говорить о едином терминологическом поле. В англоязычной литературе активно используются такие категории, как *musicality*, *soundscape*, *theatre noise*. В условиях активного развития звуковой сферы, особо значимой и существенной категории в современном театре, кажется важным и возможным рассмотреть историю возникновения терминологии и присваиваемые ей значения, а затем, на этом материале, систематизировать способы присутствия разных видов музыкальности в театре.

Оговорим, что в данной статье речь пойдет о территории театра, традиционно определяемого как драматический, – в противовес музыкальному и танцевальному. Активная музыкализация драмтеатра размывает эти границы – данное явление замечено не только теоретиками драматического искусства, но и коллегами-музыковедами. В статье «Феномен нового музыкального театра» В. В. Тарнопольский, опираясь на труды Р. Голдберг, Х.-Т. Лемана и Х. Гёббельса, сформулировал следующий тезис: «По существу, каждое произведение нового музыкального театра представляет собой индивидуальный жанровый проект, в рамках которого выстраивается своя, присущая только данному сочинению иерархия всех различных элементов театра» [5, с. 26].

На протяжении многих лет в русскоязычной литературе единственной крупной работой по данной теме оставалась книга Н. А. Таршис «Музыка драматического спектакля», в которой она рассматривает изменение роли музыки с позиций историзма, неразрывно связывая этот процесс с изменением понятия «действие»: от «организации архитектоники целого» [6, с. 26] в раннем

творчестве Станиславского; музыки Ильи Саца в студии на Поварской, которая «словно отдельный... персонаж, вступает в действие и вносит в него свою ноту» [6, с. 29], а затем берет на себя роль «объективной, иногда глухой к устремлениям героя силы» [6, с. 35] и «звуковой декорации» [6, с. 36] в постановках Мейерхольда по неподвижному театру Метерлинка к «отчуждению происходящих событий» [6, с. 50] и «функции действия» [6, с. 50] у Брехта. Переходя от повлиявшего на творчество Ю. Любимова Брехта к самому режиссеру, Н. А. Таршис анализирует несколько спектаклей «Таганки» и выделяет следующую тенденцию: «хоровое начало... развилось, драматизировалось, обрело большое значение для всего хода действия» [6, с. 54], хор Любимова автор определяет как «особую форму существования реальных героев спектакля, а никак не безличного, чуждого драматизма “хорового начала”» [6, с. 56]. Результатом этого процесса становится обнаруженная режиссером возможность сближения музыки и речи: «Сама песня становилась речью» [6, с. 56] (о спектакле «Мать», 1969). Далее Н. А. Таршис переходит к описанию того, как акустическая партитура спектакля «А зори здесь тихие» (1971) создает драматический конфликт со звуками оркестра: «среди неуставного смеха, визга, мелькающих полотенец, голых ног, веселых, со школьных перемен, песен раздаётся неожиданный возглас в музыкальной партитуре, будто сорвалась струна в невидимом оркестре, и его диссонансное появление, чужеродность происходящему сию минуту на наших глазах, его трагическая напряженность – драматически красноречивы» [6, с. 57].

Именно во время анализа этого спектакля становится ясно, что здесь термин «музыка» употребляется Н. А. Таршис в более широком значении, нежели исполнение музыкальных произведений, в него заложены и «дополнительные

звуковые краски спектакля, которые, как и все более немногословные диалоги, как непосредственно и музыка, конструируют спектакль» [6, с. 59]. Автор пишет: «Думается, не прав К. Рудницкий, считая, что синтез искусств у Любимова достигается путем лишения суверенной специфики каждого из них, что вместо участия в “многоголосии искусств” здесь “музыка перестает быть музыкой” [4, с. 335]» [6, с. 59]. Полная же цитата Рудницкого звучит так: «Музыка перестает быть музыкой – в звуковой партитуре громкое чавканье болота и вой бомб существуют наравне с мелодией песни и с внезапными мрачными, траурными звучаниями, которым никаких житейских аналогий не подберешь и не сыщешь» [4, с. 335]. В словах критика есть не только мысль о том, что в «синтезе искусств» Любимова музыка потеряла свою отдельность и идентичность, но что само понятие «музыки» меняется, когда звуки, отдельные и разрозненные, становятся столь же значимыми, сколь и звуки организованные. Рудницкий пишет о том, что в спектакле все искусства оказались «разобраны на составные части ... и уже в этом новом качестве – в качестве собственно театральных приемов – пущены в ход и в дело» [4, с. 335]. То есть авторы фиксируют один и тот же процесс, но расходятся в его оценке: если для Рудницкого возможность звука «играть в спектакле Любимова заодно и вместе с его актерами» [4, с. 335] означает его переход из сферы музыкального в сферу театрального искусства, то для Таршис весь спектр музыкальной партитуры является важным элементом «целостной структуры спектакля» [6, с. 61], если она «организована в осмысленную систему» [6, с. 59] и «вступает с действием в разнообразные контрапунктные соотношения» [6, с. 61]. **Согласно ее мысли, музыка, даже разложенная на элементы, сохраняет свою суверенность и возможность вступать в диалог с действием.**

Анализируя спектакль А. В. Эфроса «Ромео и Джульетта» (1970, композитор О. Каравайчук), Н. А. Таршис развивает свою мысль об организованной музыкальной системе: «Слово, музыка Олега Каравайчука, шумы здесь не иллюстрируют друг друга, а составляют единство, выполняя свою роль в организации общего звучания спек-

такля, в раскрытии его главной мысли. Все три ряда звуковой партитуры спектакля пригнаны друг к другу, зависимы друг от друга» [6, с. 74].

Кроме собственно функций и роли музыки в драматическом спектакле, в статье «О “музыкальном реализме” Мейерхольтда» автор говорит о том, что еще Мейерхольд подчинил драматическое искусство законам музыкальной композиции» [6, с. 114]: это решение рождалось из того, что режиссер искал собственную, не текстовую драматургию спектакля, «слышал» ее в литературном материале.

В исследованиях начала XXI века появляются уже такие выводы: «Не что иное, как музыкальная организация драматического спектакля, сегодня гарантирует “свет и выход”» [6, с. 159], а в последней в сборнике статье Н. А. Таршис фиксирует возросшую востребованность музыки театром: «Драматический театр все более готов к максимально значительной роли музыки» [6, с. 163] и **определяет эту роль как «крепеж действия»**, признавая, что именно музыка формирует сценический текст как «синтез, созданный на музыкальном фундаменте, переводящий драму в метафизическую плоскость» [6, с. 163].

Способность музыки конструктивно участвовать в действии, ее непосредственное влияние на отдельно взятые элементы структуры спектакля, «содержательное участие музыки в композиции, концепции конфликта, героя, жанра постановки, в достижении катарсиса» [6, с. 13], – все это и о современном театре. Книга Н. А. Таршис – важный источник, описывающий процесс изменения роли и функции музыки в историческом контексте, а также легитимизирующий с позиций историзма появление «акустической сцены» – термин Гёббельса, – которая включает в себя шумовую и голосовую партитуру.

В работе О. Н. Мальцевой «Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика)» возникает отдельное направление исследования – «музыка и другие неречевые звуки» как материал спектакля и как особенность средств режиссерского языка [3]. Книга была опубликована в 2013 году, как и знаменитая работа немецкого театроведа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр», в которой музыкализация определяется как знак постдраматического

театра (мы не будем вступать в дискуссию относительно атрибутирования театра как постдраматического, сейчас важно отразить нарастание интереса к музыкальности драматического (в значении не-музыкального) театра). Одноименный раздел начинается с упоминания доклада Э. Варопулу «Музыкализация театральных знаков», прочитанного в 1998 году. Действительно, разработка термина «музыкализация» началась европейскими театроведами в конце 1990-х годов, и с тех пор количество исследований в иноязычном поле только нарастало. Леман не дает определения музыкализации, но описывает ее признаки:

1. Возникновение отдельной звуковой семиотики: полифонии речевых, музыкальных и голосовых особенностей, создающих новые звуковые сочетания.

2. Музыкализация голосов и звуков – изменение отдельных качеств естественного тона.

3. Новые принципы взаимодействия текста с музыкальным и вокальным материалом – не линейное движение звуковой партитуры, а «одновременное наложение друг на друга разных звуковых миров» [2, с. 149].

4. Тишина (пауза), выступающая как музыка.

5. Предметы, которые «служат музыкальными инструментами и взаимодействуют с человеческими телами, чтобы создавать музыку» [2, с. 150].

В 2015 году на русском языке вышла книга композитора и режиссера Х. Гёббельса «Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре». Автор дает перечень признаков эстетики отсутствия, среди которых – «отделение голоса от тела исполнителя и отделение звука от инструмента» [1, с. 21]. Речь идет о лишении голосов свойственной им телесности посредством микрофонов или «множеством голосов, которые не позволяли читателю положиться на ясно очерченные фигуры и роли» [1, с. 95]. Этот же прием реализуется «при прослушивании, которое не знает источника голоса и не видит его ... слушатели могут, по крайней мере, попытаться воспринять бестелесные звуки чисто акустически, музыкально, инструментально» [1, с. 93]. Стремление отделить звук от его источника, с одной стороны, является способом

режиссера вызвать «драму восприятия», с другой – вернуть звукам их суверенное звучание, не ограниченное зрительское восприятие и, как следствие, значение. То есть дать элементарным частицам музыки – звукам – их собственное уникальное место в сценическом тексте.

Гёббельс пишет о конфронтации выразительных средств, которая возникает в ситуации отсутствия привычного синтеза, в таком театре искусства не соединяются в синтетическое произведение, они конфронтуют друг с другом и со зрительскими ожиданиями. Акустическое присутствие становится важным элементом не только для работ самого Гёббельса, но и для определения границ новой эстетики. «Может быть, важнее всего мне даже не сценическое “отсутствие”, а скорее смещение акцентов в том, что на сцене присутствует, от визуального к акустическому» [1, с. 10].

Если понимать спектакль как синтез искусств, то, по Гёббельсу, этот синтез возникает через сопряженное существование искусств, ни одно из которых не исполняет вспомогательную функцию: «де-синхронизация того, что мы видим, и того, что мы слышим, разделение акустического и визуального сценического пространства» [1, с. 21].

Еще одним признаком эстетики отсутствия может быть «отказ от любого драматического действия» [1, с. 18], который, следуя исторической логике развития, по Н. А. Таршис, может означать лишь возникновение действия иного типа. «Музыкальный материал – в его историчности – должен “воздействовать”, а не символически замещать собою воздействие, то есть быть самим собой» [1, с. 225]. То есть звучание музыкального материала, при отсутствии иного драматического действия, может становиться им.

Рефреном через все тексты Гёббельса проходит следующая мысль: музыка спектакля выстраивается из звуковых, акустических элементов. К каковым он относит и голоса, которые стремятся лишиться телесности, отстранив от исполнителей, и текст, когда обнаруженная в нем собственная структура реализуется музыкальным способом: «Моя композиторская работа в рамках постановки *Бергхауз* заключалась главным об-

разом в том, чтобы весь текст... обследовать на предмет его поэтических внутренних структур и с помощью компьютера сделать эти структуры видимыми в графическом воплощении текста – простой разбивкой строк на месте знаков препинания, выделением повторов и перечислений и т. д. Созвучно словам Бюхнера о том, что “каждая запятая – сабельный удар, каждая точка – отсеченная голова”, я постарался потом сделать пунктуацию слышимой» [1, с. 201].

Как можно увидеть на примере даже той немногочисленной литературы, что есть в русскоязычном поле, терминологии действительно не хватает определенности. Попробуем определить дефиниции ключевых понятий, опираясь на зарубежные исследования экспертов в этой сфере.

В 2005 году вышла статья профессора Росса Брауна «Звуковой ландшафт театра, или хватит шума», в которой он подробно рассматривает значение слов «звук» и «шум» в различных культурных традициях и дальше – как они менялись вплоть до XX века. Браун приходит к тому, что «шум» (noise) в современном театре потерял свой привычный смысл (все, что мешает системе знаков), стал учитываться создателями спектаклей и входить в звуковую партитуру театра. По мысли автора, это говорит о расшатывании оппозиции знак (signal) / шум (noise) и **включении в театральную ткань любых, даже непредусмотренных звуков, с одной стороны, а с другой – о стремлении визуального и аудиального восприятий уравниваться в правах.**

Обобщая выводы, Браун пишет: «Мы используем слова “звук” (sound) и музыка (music) как взаимозаменяемые с точки зрения их драматургической функции. И все же термин “звуковой ландшафт” (soundscape), как и просто ландшафт (landscape) **включает в себя все особенности окружающей среды – то есть является акустической сценографией**» [7, р. 109].

В 2010 году Дэвид Рознер публикует статью «Музыкальность как новая парадигма для театра: своего рода манифест», в которой с самого начала формулирует: «Предметом моей статьи являются не только различные виды использования музыки в театре, но и более широкий спектр разработок, в которых музыкальные принципы

применяются в качестве выразительных средств театра и – временами – наоборот, процесс “театрализации” создания музыки. У музыкальности в театре есть потенциал – как способа мышления, принципа работы или типа восприятия – выступить катализатором между театром и музыкой» [8, р. 294]. **То есть автор определяет музыкальность (musicality) театра как то, что находится на территории между искусством драматическим и музыкальным.** Что совпадает с выводами Тарнопольского о принципиальной жанровой и родовой неопределенности сценического произведения, обладающего этой особенностью.

В 2011 году Линн Кендрик и Дэвид Рознер публикуют сборник статей «Шум театра: звуки перформанса», в который вошли исследования самых современных на тот момент процессов в области театрального звукового ландшафта. С момента выхода этой книги количество текстов, посвященных музыкализации театра и разным ее аспектам, только росло. Терминология была выработана, не хватало лишь крупного текста, описывающего развитие и изменение роли музыки с исторической точки зрения. Такой работой становится большое историческое исследование «Музыкальность в театре: музыка как модель, метод и метафора в создании спектакля», опубликованное в 2014 году, в котором, опираясь на модели театра Аппиа, Мейерхольда и Арто, Дэвид Рознер сформулировал изначальные принципы взаимодействия музыки и драмы, а затем, анализируя работы современных режиссеров (Уилсона, Марталера, Гёббельса, Адасинского, Остермайера и других), определил, как они были переосмыслены в актуальном театре:

1. Музыка как «внутренняя суть»: не передаваемое никакими иными средствами содержание спектакля.

2. Организация спектакля по законам музыкальной композиции.

3. Отдельно существующая музыкальность звука, голоса и шума, которые вступают в драматические отношения с другими элементами спектакля, являются в спектакле объектами.

4. Музыкальность, заложенная в пьесу.

5. Организация спектакля по законам музыкального жанра (джаза).

6. Организация спектакля как концерта.

7. Современный процесс семплирования как сущность драматургии спектакля.

8. Ведущая роль понятий « хора » и « ансамбля » в формировании театральной практики [9, р. 233].

Описанные Рознером процессы, несмотря на разницу материала, во многом совпадают с выводами, сделанными Н. А. Таршис еще во время первой публикации ее книги. Так что в части

исторического контекста европейское театроведение догнало российское. Но работ, посвященных сближению музыки и театра, на отечественной почве пока неизмеримо меньше. Процесс музыкализации, как, в свое время, и кинофикации, и циркизации, и визуализации театрального искусства происходит у нас на глазах, и это значит, что тема требует дальнейшего всестороннего исследования.

Литература

1. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. – М.: Театр и его дневник, 2015. – 271 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 311 с.
3. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с.
4. Рудницкий К. Спектакли разных лет. – М.: Искусство, 1974. – 343 с.
5. Тарнопольский В. В. Феномен нового музыкального театра [Электронный ресурс] // Журн. О-ва теории музыки. – 2015. – № 4 (12). – С. 25–34. – URL: <http://journal-otmroo.ru/node/113> (дата обращения: 17.01.2019).
6. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля: сб. ст. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2010. – 163 с.
7. Brown R. The theatre Soundscape and the end of the Noise // *Performance research: a journal of the performing arts*. – 2005. – Vol. 10, № 4. – P. 105–119.
8. Roesner D. Musicality as a paradigm for the theatre: a kind of manifesto // *Studies in musical theatre*. – 2010. – Vol. 4, № 3. – P. 293–306.
9. Roesner D. Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making. – Farnham: Ashgate, 2014. – 305 p.

References

1. Goebbels Kh. *Estetika otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre [Aesthetics of Absence. Texts on Theatre]*. Moscow, Theatre and his diary. 271 p. (In Russ.).
2. Lemann Kh.-T. *Postdramaticheskij teatr [Postdramatic theatre]*. Moscow, ABCDesign Publ. 311 p. (In Russ.).
3. Maltseva O.N. *Teatr Eymuntasa Nyakroshyusa (Poetika) [Eimuntas Nekrosius's theatre. (Poetics)]*. Moscow, New literature review Publ. 304 p. (In Russ.).
4. Rudnitskiy K. *Spektakli raznykh let [Performances of different years]*. Moscow, Art Publ., 1974. 343 p. (In Russ.).
5. Tarnopolskiy V.V. Fenomen novogo muzykal'nogo teatra [The Phenomenon of New Musical Theater]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of music theory]*, 2015, no. 4 (12), pp. 25-34. (In Russ.). Available at: <http://journal-otmroo.ru/node/113> (accessed 17.01.2019).
6. Tarshis N.A. *Muzyka dramaticheskogo spektaklya: sbornik statey [Music of a dramatic play: collection of articles]*. St. Petersburg, Russian State Institute of Performing Arts Publ., 2010. 163 p. (In Russ.).
7. Brown R. The theatre soundscape and the end of the noise. *Performance research: a journal of the performing arts*, 2005, vol. 10:4, pp. 105-119. (In Engl.).
8. Roesner D. Musicality as a paradigm for the theatre: a kind of manifesto. *Studies in musical theatre*, 2010, vol. 4, no. 3, pp. 293-306. (In Engl.).
9. Roesner D. *Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making*. Farnham, Ashgate Publ., 2014. 305 p. (In Engl.).