

сохранить принципы «живого театра»: элементы циркового искусства, актерская игра в «живых природных декорациях», приближение самой игры к народной театральной культуре. Тем не менее, спектакли, посвященные М. Шагалу, есть не что иное, как интерпретация творчества мастера.

1. Брук, П. Пустое пространство. Секретов нет / Питер Брук ; пер. с англ., [вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, 1976 г.]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 376 с.

2. Double Edge Theatre [Электронный ресурс] // Double Edge. – Режим доступа: <http://doubleedgetheatre.org/>. – Дата доступа: 15.03.2017.

3. Театр «Double Edge»: живая культура в Америке [Электронный ресурс] // Театрал. – Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/8832/>. – Дата доступа: 23.02.2017.

4. Хаггард, В. Моя жизнь с Шагалом: семь лет изобилия / В. Хаггард ; пер. с англ. Е. Серegiной. – М. : Текст, 2007. – 223 с.

СПОСОБЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Л. С. Таирова,

*кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры
народно-инструментального творчества Белорусского
государственного университета культуры и искусств*

XXI в. с его расцветом театральности и взрывом режиссерской (дирижерской) фантазии, предъявляет к музыкальным представлениям особо высокие требования. Искушенный, продвинутый зритель, воспитанный на разнообразных зрелищных художественных формах, приходя в театр, концертный зал, стремится не только к слушательскому, но и зрительскому восприятию происходящего на сцене. В этом смысле музыкальные проекты вокальной и особенно инструментальной направленности в силу своей статичности несколько уступают динамичным музыкально-танцевальным и музыкально-спортивно-художественным мероприятиям.

С. Прокофьев еще в 1940 г. утверждал, что пришедший на концерт зритель хочет не только слушать, но и смотреть проис-

ходящее на сцене. Отчего чрезвычайно опасны статические моменты на сцене, во время которых музыка может быть самой хорошей, а посетителю театра все же скучно, потому что глазам его не дается пища [1, с. 211]. Эти мысли великого композитора не утратили своей актуальности и в наше время. Современная музыкальная индустрия стремится к тому, чтобы «пища для глаз» становилась более изысканной и разнообразной, что требует от создателей постоянного внимания и творческой фантазии. Нередко подготовка таких проектов начинается на композиторском уровне в процессе создания музыкального материала, на основе активного использования элементов театрализации.

Организаторы музыкальных представлений стремятся любыми способами внести элемент зрелищности, чтобы придать свежий колорит своим композициям. В поисках новых средств выразительности и стремлении к максимальному удовлетворению зрительских потребностей авторы современных музыкальных проектов хоровой и оркестровой направленности прибегают к использованию элементов театрализации, получивших особую популярность в последнее время.

Изучение современных музыкальных представлений позволяет выявить два вида приемов музыкально-театрализованного взаимодействия. Первый вид связан непосредственно с композиторским творчеством, когда сам композитор через оригинальные находки, специфические приемы (инструментализации, вокализации), достигает максимально зрелищного звукового эффекта. Второй вид осуществляется руководителем, дирижером вокального (хорового), музыкально-инструментального (оркестрового) коллектива, который, переосмысливая замысел композитора, поэта, насыщает исполняемое произведение яркими, зрелищными театрализованными элементами. Взаимодействие музыкально-зрелищных композиторских изысканий с приемами дирижерско-режиссерской театрализации придает музыкальным проектам необычайную зрелищность, выраженную в звуковой театрализованной форме.

Примером первого вида взаимодействия музыки и элементов театрализации в композиторском творчестве является произведение «Дзівосы Купалля» современного белорусского

автора В. Курьяна. Этот же композитор в поиске новых средств музыкальной выразительности изобрел новый прием исполнительства на цимбалах. В его концерте для цимбал с оркестром (во второй части) впервые использован прием игры, создающий эффект звучания гавайской гитары... на цимбалах! Произведение было представлено белорусской цимбалисткой Александрой Денисеней на Евровидении 2014 г. В партитуре вальса из музыки к кинофильму «Мастер и Маргарита» композитор И. Корнелюк использует прием игры обратной стороной смычка, что соотносится с образами гремящих костями скелетов, которые встречаются героине романа М. Булгакова на балу.

Необычный подход к воспроизведению заразительного хохота с помощью ломаного глиссандо применил в своих произведениях композитор А. Цыганков. В его сочинениях встречается прием игры за подставкой домры для воссоздания эффекта барабанной дроби. В марше из «Детской сюиты» А. Цыганкова значится: «играть по приглушенным левой рукой струнам, подражая звучанию походного барабана». Данный прием впервые применил в своем творчестве известный российский композитор и гитарист Н. Кошкин.

Второй вид (дирижерско-исполнительского) взаимодействия музыки и элементов театрализации в современных музыкальных проектах активно применяется в народно-инструментальном жанре. Например, в оркестровом сочинении «Барыня» из «Старгородской сюиты» белорусского автора В. Малых вводится залиvistый свист и хоровой речитатив оркестрантов во время исполнения: «Барыня, барыня, сударыня-барыня», что придает звучанию особый колорит и создает настроение залихватского, безудержного веселья.

Выступления известного инструментального трио солистов-баянистов Национального академического народного оркестра имени И. Жиновича всегда носит характер настоящего шоу, благодаря взаимодействию музыки и зрелищных приемов театрализации. Например, дополнительные элементы к народным костюмам (кепка с цветочком в петлице), выход с гармошкой, хореографически-ритмизованные *па и приплясы* с одновремен-

ным виртуозным исполнением музыки, приемы ударно-шумовой ритмизации по клавиатуре баяна.

В «Польке-шутке», автором которой является один из участников трио солист оркестра В. Ткач, в ходе музыкального шоу используется даже настоящая сельскохозяйственная коса, на которой виртуозно исполняет свое соло ударник А. Хрипов, применяя самые разные приемы глушения косы и предметы «игры» на ней (металлические палочки от треугольника и даже швейные наперстки!). Эти элементы музыкально-шумовой и исполнительской театрализации придают выступлениям уникального коллектива неповторимую зрелищность.

Некоторые композиторы прибегают к использованию литературно-словесного «программирования» в виде оригинального названия своим опусам, определяющего общую идейно-сюжетную линию сочинения, подкрепленного соответствующими приемами композиции. Например, веселый, озорной характер двухчастного концерта-буфф композитора В. Беляева, написанного в эстрадно-джазовом ключе, обусловлен его названием: «Для опоздавшего солиста, рояля, оркестра и ... не приехавшего хора», о котором автор подробно рассказывала в одной из своих статей, когда опоздавший, взволнованный солист спешно выбегает на сцену со своим инструментом, после того как концерт уже начался, и как бы ловит оркестр буквально «на ходу» [2]. Естественно, что такие вещи требуют от музыкантов-исполнителей необычного подхода, актерской импровизации привнесения элементов театрализации, что является залогом успеха музыкального шоу-продукта.

Ярким примером смешанного вида композиторской и исполнительской театрализации является пьеса «Перепись населения» В. Курьяна, написанная для духового инструментального ансамбля. Уже само название пьесы определяет характер взаимодействия различных приемов театрализации в этом произведении. С удивительной изобретательностью композитор раскрывает не только хлопотный, напряженно суетливый характер всей работы переписчиков, но музыкальными средствами отображает результаты этой переписи. Ритмизованно-быстрый, крутящийся характер основной темы пьесы вводит слушателей в мир интенсивной работы переписчиков, роль которых изо-

бражают сами музыканты-исполнители, снабженные черными нарукавниками только на одной правой руке (чтоб не протереть рукава своих концертных белых рубашек в ходе постоянной «писанины»). Этапные подведения итогов переписи (разделы произведения) обозначаются скрипом настоящих гусиных перьев (как в старые древние времена) и скрепок (вождением металлического предмета по стеклянной поверхности). Наличие старой печатной машинки сдвигающейся кареткой, удары настоящим печатным приборчиком по столу символизируют массу отчетных документов, которыми сопровождается вся переписная компания.

Весьма интересен и музыкальный материал пьесы, отражающий весь ход переписи, путем введения и эпизодического цитирования известных мелодий: монотонность работы удачно соотносится с темой белорусской народной песни «Касіў Ясь канюшыну» (косим себе и косим – ходим и ходим, переписываем и переписываем), усталость от монотонной нудной работы ассоциируется с темой «Эй, ухнем!». Вершиной композиторской изобретательности является фиксация музыкальными средствами социального и даже национального статуса жителей страны! Так, основное коренное население обозначено темой белорусской «Лявониhi», еврейское «Хаванагилой». В результате переписи «выявлены» также умершие: путем вкрапления «похоронного марша», а также уехавшие за пределы страны помечены цитатой полонеза М. Огинского известного как «Прощание с родиной». Так, в результате оригинального сочетания композиторских и исполнительских приемов музыкально-художественного и драматического творчества, возникает неповторимо талантливый музыкальный мини-спектакль, который «прочитывается» зрителями с первых музыкально-визуализированных тактов.

Поиск новых выразительных средств в музыкально-инструментальном жанре приводит создателей таких проектов к нахождению простых и неожиданных способов взаимодействия видов искусств путем изменения концертного пространства, перенесения его в иную художественную среду. Своеобразный вид соотношения музыки и изобразительного искусства использовал в свое время Ю. Цирюк будучи руководителем Мин-

ского камерного оркестра (начало 1970-х гг.). Он инициировал выступления своего коллектива не в традиционном концертном зале, а в холлах Государственного художественного музея, среди картин и полотен знаменитых художников. Прекрасная акустика музейного зала, произведения живописи и скульптуры создавали атмосферу, созвучную музыке А. Вивальди, А. Корелли, И. Баха и других композиторов, погружая слушателей в удивительный мир красоты и величия музыкально-изобразительного искусства. Позднее, в 1990-х гг., эта творческая находка получила продолжение в деятельности камерного оркестра «Коллегиум музикум» под управлением В. Бортовского.

В музыкально-инструментальных (оркестровых) концертах, где сидящие исполнители в силу сложного музыкального материала привязаны к нотным пультам, все чаще стали отказываться от привычного статически-сидящего способа исполнения. Там, где это позволяют обстоятельства (легкие, подъемные инструменты), оркестранты стали выступать стоя с инструментом в руках, отказавшись от пультов и нот (с выученным наизусть материалом) и эти меры, смелые новаторские находки кардинально изменили подходы к реализации музыкальных проектов вокальной и инструментальной направленности. Организаторы концертов с участием духовых оркестров и вообще пошли дальше: по пути синтеза музыки и пластики, соединяя, казалось бы, несопоставимые вещи – активное движение в такт музыки (дефиле) в момент виртуозной игры на инструменте.

Хоровые академические коллективы успешно прибегают к музыкальной пластике, наполняя хоровые полотна активными движениями в такт музыки. Плотное взаимодействие искусств наблюдается в творчестве коллективов народно-хорового жанра, основанного на народных традициях, где пение, танец, элементы театрализации составляют единое целое музыкальных представлений.

В синтезированных музыкальных проектах, организованных по случаю особых торжественных праздников с применением фейерверков, светозвуковых эффектов иногда используется специально написанная по этому случаю музыка. К примеру,

композиция «Беларусь великая» белорусских авторов Леонида Ширина и Юрия Ващука написана специально для сопровождения торжественного салюта в рамках гала-концерта ко Дню Независимости Республики Беларусь.

Таким образом, современные музыкальные представления характеризуются активным использованием различных приемов композиторской и исполнительской театрализации, которые существенно усиливают их художественно-эстетическое воздействие на зрителя.

1. Прокофьев, С. Материалы, документы, воспоминания / С. Прокофьев ; сост., ред., примеч., и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. – 2-е изд., доп. – М. : Музгиз, 1961. – 707 с.

2. Таирова, Л. Праздник славянского музыкального братства / Л. Таирова // Мастацкая і музычная адукацыя. – 2014. – № 1. – С. 63–66.

ИСТОКИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ОБРАЗА КИТАЙСКОГО ДРАКОНА

Тан Вэнчан,

*соискатель аспирантуры Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

Полет дракона приносит удачу
(китайская поговорка)

В 1971 г. археологами во время раскопок в местах культуры Хуншань (культура неолита/халколита, V–III тыс. до н. э.) была обнаружена нефритовая статуэтка, символизирующая «первого китайского дракона». Поэтому город Чифень – место находки – стали называть «родиной нефритового дракона».

При помощи этой статуэтки ученые смогли не только выявить истоки происхождения китайского дракона, но также привести доказательства долгой и богатой истории развития китайской культуры. На месте раскопок были обнаружены и такие изделия, как посуда из нефрита, на которой были нанесены изображения драконов, рыб, черепах, цикад, искусно выполненные кольца, браслеты, бижутерия и др.