

На правах рукописи



ИВАЧЕВА Дарина Андреевна

**СЕМАНТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТИ
И ФОРМЫ ЕЁ ПРОЯВЛЕНИЯ
В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ XIX–XX ВЕКОВ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2022

Работа выполнена на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Синельникова Ольга Владимировна**,
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт
культуры», профессор кафедры музыковедения и
музыкально-прикладного искусства,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки», профессор
кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Коробова Алла Германовна**,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Уральская государственная
консерватория имени М. П. Мусоргского», профессор
кафедры теории музыки;

Лысенко Светлана Юрьевна
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт
культуры», профессор кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального
искусства.

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Астраханская государственная
консерватория», кафедра теории и истории музыки

Защита состоится 30 сентября 2022 года в 13:00 на заседании диссертационного
совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата
наук, на соискание учёной степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, г.
Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в читальном зале
библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещён на сайте
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»:
<http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «__» _____ 2022 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Театральность как особое свойство художественного мышления может существовать и вне самого театра, проникая в смежные виды искусства – архитектуру, дизайн, живопись, музыку – и различные области культуры. Образцы инструментальной музыки с чертами театральности можно обнаружить уже в эпоху барокко. В это время театральность достаточно ясно проявилась в программной музыке, многообразные примеры которой представлены в миниатюрах французских клавесинистов. Театральные приёмы присутствуют и в инструментальной музыке венских классиков, но настоящий стимул развития в области фортепианного искусства театральность получила в программных миниатюрах романтиков. Дальнейшая историческая эволюция привнесения театральности в инструментальную музыку связана с усилением её смысловой нагрузки в виде более рельефной атрибутики, вплоть до возникновения перформативности в середине XX века.

Рассматривая фортепианные произведения различных эпох и оценивая современную ситуацию в инструментальном искусстве, можно выявить два вектора театрализации инструментальной музыки. Первый вектор связан с внутренней театральностью фортепианной композиции в чистом виде, свободной от слова и искусства сцены, вне использования иных компонентов: сценической игры, визуализации, вербализации. Вторым вектором приводит к появлению перформативности, реализуемой в разных формах (инструментальный театр, хепенинг, перформанс и другие различные формы синтеза) в фортепианной (шире – в инструментальной) музыке.

Актуальность темы исследования. Несмотря на повышенный интерес музыковедов к проявлению немusикального в музыке и исследованию её на междисциплинарном уровне, театральность как «межвидовая эстетическая характеристика» (Н. П. Коляденко¹), свойственная отдельным инструментальным произведениям, до настоящего времени изучена недостаточно. Существующие исследования в основном посвящены перформативным явлениям в инструментальной музыке конца XX – начала XXI века, в то время как внутренняя театральность, проникающая в фортепианное искусство, пока не стала объектом внимания музыковедов. Законы сценического действия в практической деятельности концертирующего пианиста занимают большое место. Именно здесь и создаётся та особая художественная реальность, тот особый пространственно-временной континуум, где может возникнуть театральность, не являющаяся привилегией инструментальной музыки, а наличие непосредственной связи исполнителя и слушателя подобно сценическим условиям существования в системе отношений «актёр – зритель» в театральном искусстве.

На сегодняшний день исследование феномена театральности нуждается в раскрытии малоизученных аспектов. Среди них – осмысление процессов и результатов внедрения и ассимиляции театральности в нетеатральные самостоя-

¹Коляденко Н. П. Межвидовые эстетические характеристики как компонент интерпретации музыкальных текстов // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 400. – С. 116–120.

тельные, во многом обособленные жанры и формы фортепианного искусства. Исследование театральности в фортепианной музыке до настоящего времени не фигурировало в качестве специальной проблемы. Рассмотрение театральности является значимым для изучения закономерностей композиторского творчества, для осознания специфики и сущности процесса фортепианного исполнительства.

Объектом исследования выступают фортепианные произведения с яркими проявлениями театральности.

Предмет исследования – театральность и её семантика в фортепианной композиции.

Цель исследования – раскрытие содержательного потенциала и форм проявления театральности в фортепианном искусстве XIX–XX веков на основе выявления комплекса семантических моделей и специфики их взаимодействия в инструментальной композиции.

Для достижения цели необходимо решить **ряд задач**:

1. Рассмотреть феномен театральности в пространстве культуры.
2. Исследовать преломление театральности и выявить знаки, репрезентирующие её в различных видах искусства вне театра.
3. Проанализировать особенности театрального мышления в программных фортепианных миниатюрах Джоаккино Россини на разных уровнях композиции.
4. Исследовать феномен театральности фортепианной музыки в жанрах транскрипции, парафразы, фантазии на темы из опер.
5. Изучить особенности театрального мышления Сергея Прокофьева на примерах его фортепианных миниатюр.
6. Проанализировать приёмы музыкального формообразования и особенности музыкального языка, способствующие активизации театрального начала, в фортепианных произведениях композиторов второй половины XX века (Родион Щедрин, Леонид Десятников).
7. Исследовать феномен театральности в фортепианном исполнительском искусстве.

Музыкальный материал исследования. Среди композиторов, особенно тяготеющих к проявлениям театральности вне музыкального театра, можно назвать В. А. Моцарта, К. М. фон Вебера, Дж. Россини, Р. Шумана, Ф. Листа, С. Тальберга, М. Мусоргского, И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, С. Слонимского, Л. Десятникова, Ф. Караева и др. В качестве музыкального материала для исследования привлекаются программные фортепианные произведения, которые в той или иной мере содержат атрибуты театральности и условные элементы театральной игры. Жанровый круг музыкального материала ограничивается в основном произведениями малой формы для фортепиано соло. За рамками проблематики исследования остаётся вектор перформативности в фортепианном искусстве, а именно образцы музыкального акционизма: инструментального театра, хеппенинга, перформанса. Это

обусловлено целью настоящего исследования – рассмотреть внутреннюю театральную реализацию в фортепианной музыке.

В связи с актуализацией проявлений театральности в фортепианном творчестве романтиков, и особенно композиторов XX века, в качестве объектов анализа избраны программные миниатюры и циклы миниатюр Дж. Россини, С. Прокофьева, Р. Щедрина, Л. Десятникова. Для рассмотрения театрального мышления на разных уровнях композиции в качестве музыкального материала привлекаются фортепианные транскрипции, парафразы, фантазии Ф. Листа и С. Тальберга. Выбор для анализа произведений названных композиторов не претендует на исчерпание проявлений театральности в фортепианном искусстве. Предпочтение, сделанное в пользу фортепианной музыки данных композиторов, обусловлено наиболее ярким выражением в ней внутренней театральности и желанием показать это явление в творчестве представителей разных эпох, стилей и типов одарённости.

Степень научной разработанности проблемы. В отечественном музыковедении проблематику, определяющую театральность как немusicalное свойство музыки, развернули ряд исследователей: Т. А. Курышева, Г. И. Ганзбург, М. А. Гареева, В. К. Коваленко, В. Д. Конен, И. М. Корн, А. В. Ляхович, М. Ю. Перепелица, Е. И. Чигарёва, В. Н. Холопова, Т. В. Цареградская и др. Впервые к этой тематике обратилась В. Д. Конен, которая на музыкальном материале творчества венских классиков показала, что источником «театрального» музыкального словаря инструментальной музыки становится самостоятельный музыкальный жанр – опера, типичные её образы XVII–XVIII веков.

Т. А. Курышева разрабатывает теорию и эстетику театральности в музыке XX века, основанную на расширении каналов её проникновения (воздействие драматического театра, зрелищных искусств, балета). Г. И. Ганзбург анализирует преломление театральности в поздних вокальных циклах Р. Шумана и приходит к выводу, что они имеют признаки монооперы.

Изучению вопросов музыкальной семантики, в том числе и семантики театральности в музыке, посвящены работы М. Г. Арановского, Б. В. Асафьева, А. И. Асфандьяровой, Л. О. Акопян, Р. М. Байкиевой, М. Ш. Бонфельда, А. В. Денисова, П. В. Кириченко, Ю. Г. Кона, А. Ю. Кудряшова, Л. А. Куприяновой, П. Пави, И. С. Стогний, Г. Р. Тараевой, В. Н. Холоповой, И. В. Черноусовой, Л. Н. Шаймухаметовой. Так, в работе П. Пави театральное искусство переходит в область семиотики и выступает в роли «художественного универсума», где «театр представляет собой систему самых различных визуальных, звуковых, статических и динамических, словесных и несловесных знаков»².

Семантический анализ, осуществлённый на базе Уфимской государственной академии искусств под руководством Л. Н. Шаймухаметовой, даёт возможность глубинного «прочтения» музыкального текста, выходя за рамки целостно-

²Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – С. 8.

го анализа музыкального произведения. Концепцию театральности в инструментальной музыке косвенно подтверждают работы, анализирующие мигрирующие сюжетно-ситуативные символы музыкального диалога в классической музыкальной теме³, создающие интонационные словари визуальных образов⁴, затрагивающие вопросы персонажности в музыке⁵, определяющие семантическую связь на уровне тематизма оперного и инструментального творчества композитора⁶. Помимо названных трудов опорой в настоящей работе стали исследования таких музыковедов, как Н. П. Коляденко, С. Ю. Лысенко, О. В. Синельникова, связанные с междисциплинарным подходом.

До настоящего времени в отечественном музыковедении отсутствуют труды, в которых исследована проблематика театральности и её преломление в фортепианных произведениях эпохи романтизма и XX века, равно, как не получала специального освещения театральность в фортепианном исполнительском искусстве, рассматриваемая вне перформативных практик.

Методология исследования. Учитывая междисциплинарный характер диссертационного исследования, теоретико-методологический аппарат работы строится в опоре на результаты достижений в разных областях гуманитарных знаний: музыковедение, искусствоведение, театроведение, философия, культурология, семиотика и музыкальная семантика. Для выработки единого представления о механизмах взаимодействия приёмов театральности в фортепианной музыке и восприятия ими порождаемых смысловых конструкций применяется синтез музыковедческого и структурно-семиотического анализа. Музыкальное произведение позиционируется как знак, структура, ценность, что предполагает использование музыкально-исторического, музыкально-теоретического, театроведческого, семиотического, аксиологического, функционального методов исследования.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нём:

- театральность рассмотрена как «межвидовая эстетическая характеристика» в приложении к нетеатральным искусствам;
- выявлены признаки театральности и формы её проявления в фортепианной музыке XIX–XX веков;
- определено общее и различное в театрализации фортепианных произведений разных жанров: парафраза и фантазия на оперные темы, программная миниатюра, фортепианный цикл;

³Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. – Уфа, 2004. – С. 17–39.

⁴Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2003. – 20 с.

⁵Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2010. – 26 с.

⁶Гареева М. А. О воплощении театральных образов в тематизме фортепианных сонат Моцарта // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. – Уфа: Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, 2016. – С. 69–83.

- проанализировано воздействие театральных приёмов на индивидуальность музыкального языка композитора с точки зрения формирования уникальности его фортепианного стиля;

- выявлены знаки, символы и атрибуты театральности в фортепианном исполнительском искусстве и рассмотрено их преломление в интерпретации анализируемых произведений.

Положения, выносимые на защиту:

1. Театральность может существовать вне театра, благодаря отдельным её качествам, приёмам, атрибутам, символам, которые формируют вне театрального пространства определенную семантику, тяготеющую к изображению и выражению конкретного. Вследствие этого вопросы сущности театра переносятся в онтологический и, шире, философско-эстетический контекст, а театральность объясняется как специфический способ мышления, представленный особым типом игровых невербальных образов.

2. Приёмы театрального искусства, образующие смысловое единство слова, жеста, звука и мимики, могут проникать в инструментальную музыку (симфоническую, камерную, фортепианную), что обнаружено в ходе анализа произведений и творческих методов ряда композиторов различных эпох и стилей. Комбинации театральных приёмов, используемые на разных уровнях композиции фортепианного произведения, формируют особые смысловые конструкции и семантические комплексы, которые реализуются в интерпретации и вызывают представления и ассоциации в слушательском восприятии.

3. В ситуации взаимодействия и взаимовлияния разных видов, жанров и форм искусства театральность, обретая новые смысловые качества в области инструментальной, в частности фортепианной, музыки и её интерпретации, служит естественным ориентиром композитору, исполнителю, слушателю.

4. Жанры фортепианной музыки прямо не связаны со словом и искусством сцены, что позволяет рассматривать реализованную в них семантику театральности в наиболее «чистом» виде (вне эстетики перформативности), без влияния внешних форм музыкального и драматического театра, вокального начала, зависимых от текста, жеста, движения, актёрской игры.

5. В качестве знаков внутренней театральности могут выступать принципы, атрибуты, приёмы, символы, которые имманентно присущи театральному искусству, но не являются органичными для других искусств. Главное из них – игровая условность действия и её наиболее яркие проявления (характеристичность, персонификация, сюжетность, диалогичность, режиссёрское начало в драматургии, обострение контрастов, импровизационность, тембровая дифференциация, пластические элементы и др.). Эти знаки могут отчуждаться от театральных жанров и переноситься в жанры фортепианной музыки.

6. Театральность выявляется на разных уровнях фортепианной композиции: интонационно-тематическом, темброво-фактурном, формообразующем, драматургическом, контекстуальном, смысловом (уровень музыкального содержания), исполнительском.

7. В процессе исторической эволюции клавирного, фортепианного искусства наблюдается возрастание проявлений театральности, благодаря появлению новых каналов её трансляции: от яркой характеристичности образов в программной миниатюре французских клавесинистов до перформативных жанров новейшей музыки (инструментальный театр, хеппенинг и т. д.).

8. Экстраполированные театральные приёмы трансформируются в инструментальной музыке: театральный знак становится частью фортепианного искусства, адаптированным средством его музыкального языка. Музыкальное формообразование способствует большей или меньшей степени театрализации композиции.

Теоретическая и практическая значимость исследования видится в том, что полученные в ходе работы заключения и выводы вносят вклад в разработку проблемы театральности как самостоятельного явления в музыкальном искусстве, функционирующего вне театра. Результаты исследования могут способствовать углублению представлений о театральности в исполнительском искусстве, её значении и роли в аспекте коммуникации исполнителя и слушателя, в выявлении потенциальных возможностей фортепианного исполнительства. Материалы и отдельные положения работы могут быть использованы в учебных курсах по теории и истории исполнительского искусства, включены в практику преподавания дисциплин специального, музыкально-исторического и музыкально-теоретического циклов.

Степень достоверности и апробация работы. Достоверность и обоснованность полученных результатов диссертационного исследования обеспечиваются использованием адекватных поставленной цели и задачам современных методов, репрезентативностью отобранного музыкального материала, его научным анализом и трактовкой с точки зрения концепции работы, опорой на фундаментальные музыковедческие труды и оригинальные нотные тексты.

Результаты исследования неоднократно обсуждались на кафедре истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Основные положения работы были отражены в докладах на двух Всероссийских и шести Международных конференциях. По теме научной работы было опубликовано восемь статей, пять из которых в журналах из перечня ВАК. Материалы исследования были отражены в конкурсной работе, удостоенной диплома лауреата I степени на X Международном конкурсе «Сибиряда» в номинации «Научно-исследовательская деятельность» в 2021 году.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 2 «История западноевропейской музыки», п. 3 «История русской музыки», п. 9 «История и теория музыкальных жанров», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)», п. 11 «Музыкальная семиотика (включая музыкальную семантику как её раздел, музыкальный текст)», п. 15 «История, теория и практика исполнения на музыкальных инструментах» паспорта научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Структура работы в соответствии с поставленными задачами исследования состоит из введения, трех глав (семи параграфов), заключения, библиографического списка, включающего 223 источника.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, представлены объект, предмет, цель и задачи, отмечается причина выбора анализируемого в диссертации музыкального материала, раскрывается степень научной разработанности, методология и научная новизна работы, формулируются положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость, объясняется степень достоверности и апробация работы, структура исследования.

В **главе 1 «Театральность в смежных видах искусства»** в опоре на труды философов, культурологов, искусствоведов, музыковедов обосновывается специфика театра как синтетического вида искусства и театральности как «межвидовой эстетической характеристики», некоей универсалии, которая может существовать вне театра. В параграфе **1.1. «Театральность в пространстве культуры»** изложены идеи синтеза искусств в своём историческом развитии и определено место понятия «театральность» в различных областях культуры.

Пройдя длинный путь, начиная с древнегреческой трагедии, теория синтеза получила своё продолжение в концепции Рихарда Вагнера, которая основывалась на феномене, названном им Gesamtkunstwerk. Исходя из размышлений Вагнера, театр выступает главенствующим в иерархии искусств и является «истинным искусством». Вагнеровская концепция имела своих продолжателей и послужила основой для развития музыкально-синтетической концепции (А. Аппиа, А. Белый, П. Флоренский, И. Иоффе, М. Алпатов, М. Каган). Театральность в жизни понимается как конструирование повседневности по «театральным моделям» (И. Андреева), преобладание социальной роли человека над индивидуальностью (А. Кантор). Само понятие уходит в глубину человеческой жизни и имеет биологические корни (Н. Евреинов).

В театроведческой мысли понимание театральности и театрального искусства в целом выходит за рамки театра. Театральные концепции XX века характеризуются отказом от прямого подражания и традиционных атрибутов театра, стремлением к делитературизации, смещением к зрелищному началу (Г. Крэг, Х.-Т. Леман, Е. Гротовский, П. Брук, Э. Барба). Уход от устоявшегося понимания театрального действия порождает «эстетику перформативности» (Э. Фишер-Лихте).

Установлено, что «театральность» содержит в себе широкий спектр значений, но на первый план выходит социокультурный характер норм конструирования сценической реальности, специфика актёрского поведения, восприятие, понимание и оценка этого действия создателями условного спектакля (режиссёр, композитор, художник, исполнители и др.), публикой и критикой. Феномен театральности в связи с широким пониманием выходит на философско-эстетический, социокультурный уровень и может отражать любой характер вы-

страивания условной сценической реальности: в разных (нетеатральных) видах искусства и гуманитарного творчества (философия, литература, риторика), в политике, в коммуникации.

В параграфе **1.2. «Театральность вне театра»** театральность как специфический феномен культуры рассмотрена в различных видах искусства (пространственных и временных), в которые она проникает благодаря мобильности её главных доминантных признаков: условности игровой стихии, действительности, наличию персонажей и их ролей. Историко-культурный контекст, художественно-эстетическая платформа и мировоззренческие установки эпохи могут скрадывать знаки театральности либо актуализировать их развитие вплоть до рождения новых жанров. Этому способствуют формы синтеза искусств, которые культивируются на данном этапе развития истории культуры, степень синестетичности мышления творцов. Если рассматривать феномен театральности в исторической ретроспективе, то к началу XXI столетия можно отметить возрастание её проявлений в различных видах искусства вне театра, в то время как в самом театре XX века наблюдается тенденция к ретеатрализации, к трансформации драмы в её традиционном понимании.

Важным моментом в появлении «знаков» театральности в музыкальном искусстве является изложение материала как бы от третьего лица, от лица самого персонажа, а не от автора, что подразумевает взгляд одновременно как бы и снаружи, и изнутри, не располагает к медитативности, интроспективной лирике, не способствует статике композиции. Театральность вне театра презентует и более частная атрибутика: характеристичность, персонификация (тембров, красок, конструктивных элементов и т. п.), сюжетность (явная или скрытая), картинность, диалогичность, режиссёрское начало в драматургии и композиции, повышенный уровень контрастов, двойственность, импровизационность, пластические элементы. Все атрибуты театральности выступают под воздействием объединяющего принципа игровой условности – «лицедейства» вне театра.

Театральность фортепианной музыки базируется на уменьшении роли абстрактных образов и тяготении к выражению конкретного в музыке. Семантика театральности формируется благодаря сочетанию тех или иных знаков театральности внешней и внутренней. Внешняя театральность (театрализация) обусловлена её выведением за рамками фортепианного (шире – инструментального) текста и реализацией по законам эстетики перформативности. Внутренняя театральность рассматривается исключительно в опоре на музыкальный текст.

В главе **2 «Семантика театральности в фортепианной музыке романтической эпохи»** анализируются фортепианные произведения Дж. Россини, Ф. Листа, С. Тальберга с точки зрения претворения театральности, осмысливаются заложенные в них театральные приёмы на разных уровнях музыкальной композиции. Проникновению театральности в фортепианную музыку эпохи романтизма способствуют несколько факторов: романтическая концепция синтеза искусств, расширение жанровой панорамы и образно-содержательного пространства фортепианной музыки за счёт новых источников (тематизм оперной и симфонической музыки, вокальная лирика, фольклор), утверждение программ-

ности, повышение роли изобразительного начала, распространение концертной практики.

В параграфе **2.1. «Семантика театральности в фортепианных миниатюрах Джоаккино Россини»** представлен анализ нескольких пьес из собрания сочинений «Грехи старости» («Астматический этюд», «Конвульсивная прелюдия», «Маленькая увеселительная поездка», «Марш и воспоминания о последней поездке»), в ходе которого выявляются собственно музыкальные принципы, способствующие на разных уровнях композиции актуализации театральности в фортепианной музыке Россини. Среди них назовём следующие:

1. Проникновение театральности в фортепианные сочинения за счёт претворения комического. Ироничные миниатюры Россини являлись рефлексиями на творчество композиторов-виртуозов его времени либо маленькими забавными инструментальными «представлениями» на медицинскую или гастрономическую темы («Размашистая гимнастика», «Моя утренняя гигиеническая прелюдия», «Астматический этюд», «Романтические отбивные», «Корнишоны», «Анчоусы» и др.).

2. Оригинальная и даже эксцентричная программность с порой нелепыми и, на первый взгляд, бессмысленными названиями миниатюр.

3. Внедрение комментирующего словесного текста с намеренным несоответствием слова и музыки («Маленькая увеселительная поездка», «Марш и воспоминания о последней поездке»).

4. Активная работа Россини с жанровым началом тематизма в направлении его деформации для достижения комического эффекта. Ироничный подход к жанру и даже пародия на него часто декларируется в самом программном названии («Хромой вальс», «Неправильная полька-мазурка», «Якобы драматическая прелюдия» и др.). Трансформация и деформация жанра может быть показана как результат, сразу в экспонированном музыкальном материале или происходить по мере его развития в произведении.

5. На уровне формообразования стремление композитора к максимально рельефной, яркой подаче музыкального материала благодаря использованию на границах разделов сильных темповых, фактурных, динамических контрастов: в частности, за счёт применения динамических оттенков высокой плотности (*ffff*, *pppp*), нехарактерных для своей эпохи, и благодаря индивидуальной системе обозначения нюансов. Кроме традиционных средств, усиливающих контрасты, Россини внедряет совершенно нетипичный для XIX века формообразующий принцип, такой как монтаж, предвосхищая распространение этого явления в музыке XX столетия («Претенциозная прелюдия», «Маленькая увеселительная поездка», «Марш и воспоминания о последней поездке»).

6. Использование прямых цитат из собственных опер («Марш и воспоминания о последней поездке»). Но и вне цитирования тематизма пьесы Россини выделяются вокальной природой мелодии, что вызывает ассоциации с персонажами его опер. В итоге тематизм его фортепианных пьес восходит к характеристикам типовых амплуа буффонных героев. В своих фортепианных пьесах Россини воспроизводит те же индивидуальные стилистические приёмы, которые применяет

в операх и увертюрах: таинственные *ritenuto* в ожидании выхода нового персонажа или смены декораций, излюбленные крещендо, сопровождавшиеся ускорением темпа в финалах арий, ансамблей и сцен.

Театральная природа фортепианного творчества Россини нашла прямое подтверждение и реализацию в начале XX века, в постановке «реставраторского» спектакля, организованного С. Дягилевым, – балета с музыкой О. Респиги и хореографией Л. Мясина, в основу которого легли пьесы из двенадцатого сборника «Грехи старости» – «Несколько мелочей для альбома».

В параграфе 2.2. «**Фортепианные транскрипции, парафразы и фантазии: к проявлению театральности**» на примерах произведений Ф. Листа и С. Тальберга данные жанры рассматриваются с точки зрения семантики театральности. Перенос оперный музыкальный материал в инструментальные жанры, композиторы не могут воссоздать его на том же уровне, в той же целостности. Они вынуждены поместить лишь часть этих персонифицированных тем в новые предлагаемые обстоятельства и, выступив в роли режиссёра второго порядка, создать иную театральную атмосферу уже в сфере фортепианной музыки исключительно средствами одного инструмента.

Композитор, реализуя задачу, подобную театральному режиссёру, заимствует темы-персонажи из оперы, но комбинирует их в парафразе и фантазии иначе, создавая «новый спектакль» с подразумеваемым участием уже известных публике оперных героев. Если темы, взятые из оперы, трактуются в фортепианной транскрипции как принципы, атрибуты, приёмы, символы, имманентно связанные с театральным искусством, то театральность претворяется не только на уровне тематизма, структурирует музыкальную форму, но и выстраивает её определенную драматургию. Этому способствует одно из главных достижений пианизма периода стиля «бриллиант» – симфонизация фортепианного звучания, усиление оркестровой мощи инструмента, расширение колористических его возможностей, благодаря введению новых приёмов игры на рояле, охватывающих весь диапазон клавиатуры. Обильная орнаментика, сложные ритмические рисунки, выразительные цезуры и «говорящие» паузы, крупная октавная и аккордовая техника, головокружительные пассажи и разнообразные фигурации – все это в комплексе формирует многослойную «симфоничную» фактуру и составляет важнейшую примету жанровой группы парафраз, транскрипций, фантазий, столь популярную в то время. Но эти же признаки способствуют созданию более ярких театральных эффектов, которые обогащают фортепианное искусство XIX века и будут развиваться в XX столетии.

В ходе анализа музыкального материала выявляется, что не всегда тематизм, заимствованный в театральной музыке, может способствовать проникновению театральности на уровне композиции. Музыкальные формы, подразумевающие семантику монологичного высказывания (например, большинство циклов вариаций на одну тему), противоречат специфике сценического действия и диалогической сути мизансцены (Фантазия на тему из оперы «Дон Жуан» С. Тальберга).

В параграфе представлен более детальный сравнительный анализ парафразы Ф. Листа и фантазии С. Тальберга, основанных на одном музыкальном материале – темах оперы Дж. Верди «Риголетто». В избранных произведениях выявляются различные механизмы проникновения театральности в фортепианную композицию, что приводит к принципиально не сходным по семантике интерпретациям музыкального содержания одной оперы.

Парафраза Ф. Листа на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди построена по принципу показа творения Верди через драматургический аспект (принцип *pars pro toto* – «часть вместо целого»). Взяв в основу только четыре темы квартета из III действия, где происходит развязка конфликта, соединяются все сюжетные линии оперы, Лист намеренно усиливает за счёт инструментальных приёмов (фактура, тембровая палитра, штрихи, нюансы, педализация, качество звука) жанровые черты, которыми наделил Верди тематическую характеристику своих героев. Иначе сопоставляя темы квартета, Лист создаёт собственную сцену сквозного развития, детализируя вокальные мелодии, обрамляя их виртуозными импровизационными эффектами.

С. Тальберг, напротив, использует довольно обширное количество тем. Их взаимодействие, образование персонажных узлов в данном произведении можно расценивать как претворяющее театральность на уровне смыслообразования. Метод Тальберга иной. Он стремится дать разностороннюю характеристику образам: и Джильда, и Герцог, и Риголетто показаны не одной (как у Листа), а несколькими темами. При этом у Тальберга на первый план выходит экспозиционная, а у Листа развивающая функция.

Таким образом, в фортепианных произведениях Дж. Россини, Ф. Листа, С. Тальберга театральные знаки высвечиваются на интонационно-тематическом (цитаты, аллюзии), жанровом (обобщение через жанр, воспроизведение оперных жанров-форм – ария, речитатив, увертюра – с характерным для них тематизмом), тембро-фактурном (симфонизация звучания фортепиано, использование регистровых контрастов), формообразующем (многотемность, обострение контрастов на гранях разделов), драматургическом (программность, подразумеваемая сюжетность и событийность), контекстуальном (влияние художественно-эстетических принципов эпохи, особенностей авторского стиля), смысловом (замысел, музыкальное содержание), исполнительском (усиление или снижение внутренней театральности благодаря индивидуальным интерпретациям пианистов) уровнях. Роль автора фортепианной миниатюры, парафразы или фантазии приравнивается к оперному композитору, где он становится не только создателем музыки, но драматургом и режиссёром.

Осмыслению театральности в творчестве отечественных композиторов XX века и в искусстве интерпретации посвящена **глава 3 «Театральность как принцип музыкального мышления в фортепианном искусстве XX века».**

Длинная история проникновения театральности в музыкальное искусство призывала активизировать внимание слушателя на восприятие конкретного. Это происходило через программность, звукоизобразительность, картинность и семантически закреплённый комплекс выразительных средств, берущий своё об-

разное начало в опере. Именно перечисленные нерядоположенные, но пересекающиеся в семантическом поле конкретности явления становились каналами для проникновения театральности в инструментальные композиции XIX века. В начале XX века эта линия театрально-инструментальных связей продолжилась. Только с наступлением нового времени композиторы и исполнители вели поиски иных форм синтеза театральности с музыкой инструментальной. «Семантический репертуар» средств театральности, проникающий в область «чистой» музыки, расширяет свои границы под влиянием концептуальных решений драматического театра, пластики балета и благодаря интенсивному развитию кинематографа.

Параграф 3.1. «Театральное мышление С. Прокофьева и его реализация в фортепианной миниатюре» посвящён анализу фортепианных миниатюр С. Прокофьева, специфически одарённого театральным типом мышления, интуитивно и весьма успешно реализовавшего его во всех музыкальных жанрах и во всех областях своей творческой деятельности.

Наиболее наглядно связь между его фортепианным и театральным творчеством прослеживается на примере пьес и циклов, созданных на музыкальном материале опер и балетов («Любовь к трём апельсинам», «Ромео и Джульетта», «Золушка»). Тесное взаимодействие, единение театрального и фортепианного искусства композитора подтверждается тем, что используемые номера балетов и опер мало подвержены трансформации, динамизации и фактически полностью переложены на фортепианную фактуру без изменений, но при исполнении звучат как самостоятельные пьесы для фортепиано.

В качестве объектов анализа проявлений театральности избраны «Сарказмы» и «Мимолётности» Прокофьева, напрямую не связанные с операми и балетами композитора. Однако его ранние фортепианные опусы являются базисом, своеобразной лабораторией для становления персонажной и изобразительной сферы, миниатюрными «зародышами» будущих больших сценических образов. В ходе анализа подчёркивается значимость такой образной сферы творчества Прокофьева, которая маркируется темами зла – напряженно драматичными, токкатными, импульсивными («Призрак», «Порыв», «Наваждение», «Токката»). В данных миниатюрах сформировались определенные приёмы, жанровые средства, «шаблоны» для воплощения в музыкальном театре стремительных погонь, драматических схваток и столкновений враждующих сил: оstinатность, завораживающая стихия ритма токкаты.

Прокофьевская театральность происходит из предельной детализации выразительных средств. Все нацелено на конкретизацию характеристики персонажа, которая может заключаться лишь в одной интонации. Характерной чертой фортепианного творчества Прокофьева является «иконденсированный лаконизм» (по В. Дельсону): сплошная тематизация музыкальной ткани, усиление экспозиционности и сжатие зоны развития материала – новые образы сменяют друг друга, а пассажи общих форм движения и орнаментики украшающего типа отсутствуют. Такой репрезентативный способ подачи музыкального материала

даёт возможность закрепить за тематическими построениями или ритмическими формулами персонифицированный семантический статус.

Поэтика обострённого контраста, рождённая исторической картиной мира начала XX века, наилучшим образом способствует возникновению театральных ассоциаций в совокупности с другими показателями, такими как персонажность, диалогичность, «событийность», выстроенными по логике подразумеваемого сюжета. «Зримая интонационность» (по В. П. Бобровскому) на уровне фраз и мотивов подкрепляется другими средствами музыкального языка. Персонификация дифференцируется по типу тематизма. Чередование относительно законченных музыкальных тем (всегда непротяжённых, лаконично представленных) делает их более объективными и позволяет говорить о них, как о неких событиях. Одна тема-событие мгновенно сменяется другой.

Лирической образной сфере композитора не свойственен задушевный субъективизм, чувственность, показ человеческих переживаний. Для прокофьевского лиризма характерны преимущественно холодные тона, с ярким рельефным интонационным рисунком. По большей мере это ожившие фантастические картинки и сценки, тяготеющие к гипертрофированным диалогам в манере сценической речи. Выписанные Прокофьевым в нотном тексте исполнительские комментарии, несущие преувеличенный характер в сочетании с использованными приёмами музыкальной выразительности, свидетельствуют о предельно точном намерении композитора создать осязаемые, конкретные образы.

Театральность фортепианной музыки Прокофьева во многом обусловлена формообразованием, обогащённым внемузыкальными средствами и приёмами, пришедшими из драматического театра и кинематографа, которые преобразуют классические музыкальные структуры. Среди них эффекты быстрой смены декораций и неожиданные повороты развития мизансцен, принцип монтажа, способного резко переключить внимание на новый кадр-эпизод, разделение условного пространства на крупный, средний и общий планы. Отсюда смещение функций в сторону приоритета экспозиционности и многотемности. Такой новый тип театральности фортепианной музыки, преобразованный влиянием не только театра, но и киноискусства, более прицельно направленный, дал толчок для последующего развития этой тенденции в творчестве композиторов второй половины XX века.

Параграф 3.2. «Формы проявления театральности в фортепианном творчестве Родиона Щедрина и Леонида Десятникова» посвящён анализу фортепианных циклов этих композиторов.

Преемственность прокофьевских «театральных» традиций в фортепианном творчестве Р. Щедрина отражается в его ранних сочинениях 1952–1961 годов («Юмореска», «В подражание Альбенису», «Тройка», «Basso ostinato») и в переложениях номеров собственного балета «Конёк-Горбунок». В творчестве 70–80-х годов с точки зрения проявлений театральности весьма показателен фортепианный цикл «Тетрадь для юношества» (1981). Поздний фортепианный стиль композитора, наиболее приближенный театральной тематике, презентует цикл «Простые страницы» (2009).

Претворение театральности в музыке Щедрина является одним из каналов коммуникации со зрителем и само по себе имеет большое значение для музыкального мышления композитора – на сегодняшний день автора пяти балетов и семи опер. Воплощение театральности в фортепианном творчестве Щедрина проявляется в разных формах, среди которых следующие:

- прямое обращение к поэтике театра (драматического или музыкального) посредством работы с моделью: имитация блестящей арии с предшествующим ей речитативом *secco* и головокружительной крещендирующей кодой, в подражание Россини («Играем оперу Россини» из фортепианного цикла «Тетрадь для юношества»);
- цитирование музыкального материала («Незабытая Микаэла» из фортепианного цикла «Простые страницы»);
- использование приёмов, напрямую не связанных с театром, но усиливающих выразительность и образительность, активизирующих ассоциативное мышление: принцип монтажа в формообразовании, гипертрофированные средства музыкального языка, репрезентативность «афористических» построений, рельефные интонационные линии, острые контрасты, достигающие высочайших граней динамики (*sf, sff, sfff, subito p*), неожиданные акценты и синкопы, диалогичность и наделение фортепианных голосов и партий ролями («Юмореска», «Разговоры» из фортепианного цикла «Тетрадь для юношества»);
- качество использованных музыкальных (и немusикальных) средств, стоящих на грани перехода в инструментальный театр (Экспромт № 4 «Царское шествие» и Экспромт № 7 «Политик говорит!...» из цикла «Простые страницы»).

Авторский подход Л. Десятникова несколько отличается от музыкального мышления анализируемых композиторов, связанных с искусством театра. Фортепианные сочинения Россини, Прокофьева, Щедрина представляют собой либо творческие лаборатории, где рождались будущие персонажи и образы их балетных и оперных спектаклей, либо рефлексии по поводу ранее созданных сценических произведений. Это свойственно и Десятникову. Однако у него есть примеры, которые изначально создавались как фортепианные сочинения, но в дальнейшем легли в основу сценического действия – балета («В сторону Лебедя» для двух фортепиано). Очевидно, что искусство композитора, его мышление драматурга и чуткость к пластике движения особенно привлекают хореографов.

Произведения для фортепиано Десятникова имеют некую иллюстративность, происходящую из его творчества в области так называемой прикладной музыки – музыки к кукольным, драматическим спектаклям: «Отзвуки театра», «В честь Диккенса», «Буковинские песни»⁷. Театральность мышления композитора определяется его ракурсом видения извне, над субъектом, в быстрой смене масок по принципу театра парадокса, полярно обострённой полистилистики, что соответствует эстетике постмодернизма, в ракурсе которой рассматривают творчество композитора его исследователи. Театральность фортепианных сочи-

⁷12 пьес из фортепианного цикла «Буковинские песни» тоже впервые прозвучали в балете «Песни Буковины» (балетмейстер А. Ратманский).

нений Десятникова произрастает из обобщённых характеристик. Композитор не прибегает к предельной детализации отдельных элементов музыкального языка, а, скорее, «играет» на уровне стилей и жанров, противопоставляя их между собой. Персонажи, столь ярко воплощённые в произведениях Прокофьева и Щедрина, превращаются у Десятникова в типажи.

Таким образом, театральность у композиторов XX века во многом проникает в фортепианную музыку по тем же каналам, таким как программность, яркий персонифицированный тематизм с предельной детализацией, отсутствие общих, семантически не нагруженных фактурных форм, репрезентативный способ развития композиции, строящийся главным образом на обострённом контрасте смены тематического материала, монтажный тип формообразования. Но в творчестве современных композиторов эти способы претворения театральных атрибутов, символов, приёмов окончательно получают своё утверждение и проявляются более отчётливо и рельефно: контрасты достигают высочайшего уровня, приобретая статус полистилистических, и кажутся порой непримиримыми и несопоставимыми, звукоизобразительность перетекает в почти визуальные образы, характерность музыкального материала становится более выпуклой и яркой.

В параграфе **3.3. «Театральность в фортепианном исполнительском искусстве»**) рассматривается интерпретация нотного текста как способ реализации «знаков» театральности. Степень театральности исполнения зависит от доскональности «прочтения» музыкальной ткани, где важна предельная детализация отдельных тематических образований, преувеличенная манера их подачи, допускающая большую свободу в трактовке нотной записи и способствующая визуальному запечатлению образов в сознании слушателя.

Представленная в параграфе характеристика исполнительских интерпретаций произведений, привлекаемых в исследовании композиторов (Прокофьев, Щедрин), позволяет резюмировать, что исполнительская театральность проявлялась и проявляется по-разному. Основополагающую роль для реализации театральности, её качественной составляющей, играет эпоха, культурная среда, личность пианиста. Классический тип фортепианного искусства, характерный для XX века, обнаруживает театральность в наличии драматургически выстроенного исполнения музыкальных произведений, глубокого психологического проживания и адекватного его выражения в исполнительской интерпретации (М. Поллини, С. Рихтер, Р. Лупу, М. Аргерих, Г. Соколов, Б. Березовский и др.).

Присутствие стремительно развивающихся визуальных экранных технологий привносит в современное фортепианное исполнительство новые тенденции. Так, современные пианисты отличаются высокой степенью артистизма. «Театр представления», характерный для академического типа исполнительства, смещается в сторону «театра перевоплощения» (Е. Мечетина, Д. Трифонов), предполагающего повышенную вовлечённость исполнителя в сотворчество с композитором, что проявляется в индивидуальном прочтении произведения, в стремлении обострить и усилить выписанные исполнительские ремарки, в допущении разной степени свободы в трактовке нотного текста пианистом. Поми-

мо интрамузыкальных средств театральности в исполнительском искусстве активно привлекаются внешние эффекты, выраженные в жесте, мимике, внедрении слова, яркой манере одеваться (О. Мустонен, И. Соколов, Ю. Ванг).

Сценическое воплощение заложенных в замысле композитора музыкальных характеристик персонажей, их диалогов, эмоций и действий зависит от самой личности пианиста, его образного мышления и степени внимания к деталям. Театральность в фортепианной музыке XX века сфокусировалась на предельной визуализации музыкального образа, пространственном его воплощении средствами музыкального формообразования и языка, способствующих обострению контраста на всех уровнях музыкальной композиции.

В заключении подводятся итоги исследования и обозначаются возможные его перспективы. Театральные приёмы, знаки, символы «читаются» на разных уровнях музыкальной композиции, а именно на уровне формообразования и тематизма, рождённого благодаря специфическому комплексу музыкально-языковых средств: мотивно-интонационной работе, фактуре, гармонии, темброво-регистровому фактору, динамике и артикуляции.

1. На уровне тематизма театральность проявляется за счёт цитирования музыкального материала театральных произведений (транскрипции, парафразы, фантазии, программные миниатюры). В XX веке подобного рода сочинения расширили спектр цитирования до полистилистических столкновений, используя наряду с заимствованными темами автоцитаты, ложные цитаты, стилизованный музыкальный материал.
2. Тематические образования театрального типа, напрямую не связанные с искусством театра, имеют ряд особенностей: предельная детализация фактуры, лаконичность и конкретность темы, избегание общих форм движения, неизменность темы на протяжении всей формы. Семантически закреплённые за каждой темой средства музыкальной выразительности при дальнейшем её появлении в произведении способствуют ассоциации с конкретным персонажем, вновь выходящим на сцену. Подобный тип тематического построения берёт начало в творчестве Россини и обретает продолжение в XX веке, в фортепианных опусах Прокофьева, Щедрина, Десятникова.
3. На уровне формообразования основным способом музыкального развития становится контраст в различной степени своего проявления: динамический, фактурный, тематический, жанровый, стилевой. Экспозиционный тип развёртывания музыкальной ткани, репрезентующий многочисленные тематические построения, отсутствие разработанности являются особенностями фортепианного творчества композиторов с театральным мышлением. Значимое место в музыке композиторов XX века занял монтажный способ построения музыкальной формы. «Кадровые» приёмы, образующие тематический калейдоскоп, отсутствие связующих разделов, каденционных оборотов дают ощущение быстрой смены декораций или появления новых героев на сцене.
4. С точки зрения музыкально-языковых средств в фортепианных сочинениях претворению театральности способствуют намеренно преувеличенные значения динамических нюансов, словесных исполнительских ремарок компо-

зителя, разнообразие штриховой и тембровой палитры. Подобная гиперболизированная подача музыкального материала подчёркивает условность и неправдоподобность происходящего.

Современная театрализация фортепианной музыки, с одной стороны, отвечает запросам времени, которое характеризуется смешением стилей и жанров, синтезом искусств и синестезийным восприятием, игровым началом и импровизационностью современной культуры, с другой – сохраняет то главное, что присуще классическому направлению развития искусства, основанному на неэклетичном принципе сочетания компонентов одного или разных видов искусств. В современную эпоху, когда при стремлении удержания и сохранения традиций активно осуществляются процессы поиска обновления художественного содержания и форм, театральность получает свою практическую реализацию и осмысление как особый феномен культуры. Поэтому дальнейшие исследования театральности в фортепианном искусстве могут иметь продолжение благодаря рассмотрению специфики её преломления в разных музыкальных жанрах и формах, расширению спектра музыкального материала (в том числе и включению произведений композиторов XXI века), более разностороннему анализу тенденций современного исполнительского искусства.

Публикации по теме диссертации

Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

1. Мороз, Т. И., Ивачева, Д. А. Фортепианное исполнительское искусство в аспекте театральности / Т. И. Мороз, Д. А. Ивачева // Манускрипт. – 2018. – №5 (91). – С. 130–134 (0,4 п.л., авт. вклад 0,2 п.л.).
2. Ивачева, Д. А. Театральность в фортепианном искусстве / Д. А. Ивачева // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 30–35 (0,3 п.л.).
3. Ивачева, Д. А. Атрибуты театральности в фортепианной музыке / Д. А. Ивачева // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 3. – С. 74–83 (0,6 п.л.).
4. Ивачева, Д. А. Семантика театральности в жанрах фортепианной парафразы и фантазии / Д. А. Ивачева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 145–160 (0,9 п.л.).
5. Синельникова, О. В., Ивачева, Д. А. Семантика театральности в фортепианных миниатюрах Джоаккино Россини / О. В. Синельникова, Д. А. Ивачева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2022. – № 59. – С. 83–96 (0,8 п.л., авт. вклад 0,4 п.л.).

Статьи, опубликованные в других изданиях:

6. Мороз, Т. И., Ивачева, Д. А. Исполнительский жест как проявление театральности в фортепианном исполнительском искусстве / Т. И. Мороз, Д. А. Ивачева // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: исполнительство и педагогика: сб. науч. тр. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. – Вып. 16. – С. 81–88 (0,4 п.л., авт. вклад 0,2 п.л.).
7. Ивачева, Д. А. Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов как проявление театральности / Д. А. Ивачева // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. – Вып. 8. – Кемерово: КемГИК, 2021.– С. 52–57 (0,5 п.л.).
8. Ивачева, Д. А. Театральность в философском дискурсе / Д. А. Ивачева // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. – Вып. 9. – Кемерово: КемГИК, 2022. – С. 76–81 (0,6 п.л.).