

ВТІЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ФОРТЕПАННІЙ СЮЇТІ В. ПТУШКІНА «ТЕАТРАЛЬНИЙ КАЛЕЙДОСКОП»

Гердова Тетяна Стефанівна,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету;

Мітлицька Вікторія Анатоліївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольського державного університету ім. Богдана Хмельницького

Ключові слова: театральність, комедія дель арте, фортепіанне мистецтво, драматургія, сюїта.

Key words: theatrics, commedia dell' arte, piano art, dramaturgy, suite.

Володимир Михайлович Птушкін – сучасний композитор, представник харківської композиторської школи, професор кафедри композиції та інструментовки Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського. Творчість В. Птушкіна є частиною епохи постмодернізму, що охоплює історичний період другої половини ХХ й початок ХХІ ст. Але з усіх характерних рис постмодернізму на творчості композитора позначилися лише окремі. Такими можна вважати поєднання різних стилів та жанрів, використання елементів зображальності, відсутність притаманної романтизму поетизації танцювальних жанрів та часткову їх приземленість. Але основою творчості композитора є спирання на класичні норми музичного мислення. Представленість в його творчому доробку майже усіх класичних жанрів музичного академічного

мистецтва – симфонічного, концертного (для різних інструментів з оркестром), кантатно-ораторіального, камерно-інструментального – демонструє широку жанрову панораму творчості автора.

У симбіозі постмодерністських рис та класичних основ художнього мислення найбільшу вагу в авторському стилі В. Птушкіна мають безпосередні враження оточуючого світу. На образне мислення автора впливає все, що він бачить, чує, спостерігає або в чому бере участь. Певні речі впливають непомітно, деякі можуть бути сприйняті й осмислені цілком свідомо. Враження, зафіксовані свідомістю, можуть становити для допитливого та чуйного художника основу творчої фантазії, можуть бути використані в якості певних методів у конкретній творчій роботі.

Для розширення поля плідних пошуків музичної образності й відповід-

ної виразності значні можливості надає театральне мистецтво завдяки своїй конкретності та «речовинності» персонажів.

У сучасній музиці є чимало творів, значною мірою наближених до театральної вистави. В першу чергу, це сюїтні твори. Їх циклічність вже сама по собі нагадує театральну виставу (якщо вона не одноактна, хоча й одноактна складається з певної кількості частин – епізодів або сцен). Тобто сам жанр твору, його структура диктує спільну проблему поєднання окремих частин у художню цілісність. У сценічному втіленні драматургічної п'єси вербальний текст певною мірою неначе полегшує вирішення проблеми, але це на перший погляд. Вірніше сказати: проблема вуалюється і менше привертає увагу. В таких театральних виставах, як хореографічна або пантомімічна, проблема оголюється і спонукає шукати засобів художнього об'єднання в музичній частині, що становить не супровід, а драматургічну основу вистави, основу, яка формує всю драматургію танцювальної або пантомімічної дії аналогічно літературній першоснові драматичної вистави.

П'єси в жанрі сюїти не вельми поширені у творчості сучасних композиторів України. Навіть при побіжному погляді на сучасне музичне мистецтво стає очевидним превалювання у творчому доробку більшості українських композиторів творів з довільним викладенням музичних думок, де представлена образність не передбачає суворої логіки формотворення. Доміну-

вання довільності, зниження ролі логічного начала, втрати його провідної функції – досить поширена тенденція сучасності. Варто згадати хоча б твори В.В. Сильвестрова, представника пост-авангарду: *Містерія* для альт-флейти і шести груп перкусіоністів, *Спектри* для камерного оркестру, *Монодія* для фортепіано та оркестру, *Драма* для скрипки, віолончелі та фортепіано, *Медитація* для віолончелі та фортепіано, *Лісова музика* для сопрано, валторни та фортепіано.

Зниження ролі логічного начала у творчості українських композиторів може бути пов'язане з превалюванням медитативності в їх музичному мисленні. Так, наприклад, медитативна музика займає значне місце в доробку М.А. Шука. Це такі твори як «Паломництво в країну ангелів», Музично-візуальний перформанс для солістів, дитячого хору та інструментального ансамблю, Медитативне дійство «Пісні весни на вірші стародавніх китайських поетів», «Музика, загублена в часі» для струнного оркестру, Дві молитви-медитації для фортепіано, Медитація для органу «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти», «Псалми Давида», «*Moz-Art*» для скрипки й арфи.

Невизначеність, що є рисою постмодерну, проявляється як у відсутності чітких композиційних схем, у певній спонтанності мислення, так і на менших масштабних рівнях організації музичної думки – ритмоструктур, інтонаційних побудов тощо. Тож, за-своєння нових жанрів в сучасній укра-

їнській музиці значною мірою пов'язано зі зменшенням ролі логічного розвитку у втіленні художнього змісту та втратою його структурного оформлення. А відсутність чіткої форми провокує розмитість музичної думки, адже форма сама по собі вже є носієм певного змісту.

Якщо невизначеність (образна, структурна, що є оборотною стороною тієї ж образності) певною мірою протистоїть можливостям театрального мистецтва, то класичні основи композиторської організації музичного матеріалу у творчості В. Птушкіна більше відповідають театральній матеріально-образній конкретиці.

У творчому доробку Володимира Михайловича Птушкіна театральна (у широкому смислі слова) музика представлена досить різноманітно. Але сюїта «Театральний калейдоскоп» посідає особливе місце. В цьому творі не просто реалізується сюїтність як принцип побудови художнього цілого – поєднання довільності у послідовності окремих частин та певні раціональні засади організації музичного матеріалу кожної частини. Спрямованість авторських намірів, образна характерність музичного матеріалу запрограмовані в самій назві – ТЕАТРАЛЬНИЙ калейдоскоп.

Зазначений твір становить багату основу для сценічної реалізації. Для його творчо-виконавського осмислення плідними є асоціативні зв'язки з сюїтними циклами Р. Шумана. Карнавальність як принцип драматургії музичного дійства є іманентною власти-

вістю музичного мислення Р. Шумана, що виявляється не тільки в циклах, пов'язаних з темою карнавалу своєю назвою («Карнавал» ор.9; «Віденський карнавал. Фантастичні картини» ор.26), а й у творах, де відсутній безпосередній зв'язок з темою карнавалу, тим більше з карнавалом як святковистю. Таких творів багато. Це «Фантастичні п'єси» ор.12, «Дитячі сцени» ор.15, «Лісові сцени» ор.82, «Крейслеріана» ор.16 та ін. Тобто мінливість та багаточисливість є рисою композиторського мислення Р. Шумана. Проте особливості викладу музичних характеристик дають підстави вважати калейдоскоп образів саме сюїтою «характерів», а не масок.

Співставлення з сюїтним принципом музичного мислення Р. Шумана, дозволяє ясніше виявити специфіку сюїти В. Птушкіна, що полягає у її близькості до *commedia dell'arte*. Рисую, що наближує сюїту В. Птушкіна до заданого театрального жанру, є принцип «маскового» викладу музичних характеристик та швидке чергування коротких епізодів. Швидкість змін різних образів не дає можливості вдивитися пильніше в кожний образ. Музична логіка розвитку диктується саме образним мигтінням. Авторський виклад музичних характеристик є досить узагальненим, позбавленим індивідуалізації, що відповідає принципу калейдоскопу, але протирічить сюїті «характерів» Р. Шумана.

Карнавальність з її характерними рисами в сюїті В. Птушкіна зафіксована в назвах окремих частин циклу –

Маски, Дивертисмент. Функція цих частин в сюїті – створення атмосфери строкатості, швидкоплинності образів. Введенням Дивертисменту, що за жанром є вставною виставою на додаток до основної, В. Птушкін примножує кількість масок-персонажів і закріплює калейдоскопічність як принцип структурної організації.

Принцип організації першої половини сюїті – калейдоскопічність, карнавальність – використовується і у другій. Але тут застосування його зазнає вже певних змін: у другій половині циклу автор дещо «укрупнює» принцип карнавальності, калейдоскопічності, залишає його для рівня сюїті в цілому. Адже чергування окремих частин циклу не порушується.

Зазначені зміни полягають в тому, що принцип калейдоскопічності вже не використовується так однозначно в кожній частині. Найбільших змін він (принцип) зазнає у третій частині. Структурна організація Вальсу зберігає форму низки фрагментів, але їх послідовність та внутрішня побудова керується логікою розвитку та взаємодії двох домінуючих тем, які є носіями протиставлених образів. Саме образів, а не масок, бо відсутність появи все нових і нових персонажів дозволяє пильно вдивитись в основні музичні образи частини, в особливості їх музичних характеристик. Так маски перетворюються на «характери». Їх взаємодія, їх перетворення визначають драматургічний розвиток частини.

Така подача характерів сприяє загостренню зіткнення персонажів, логіка

якого і становить драматургію циклу в цілому. Завдяки цьому загостренню третя частина – Вальс – виразно виокремлюється як лірико-драматичний центр циклу, а остання частина – Галоп отримує драматургічну функцію фіналу.

Другою рисою сюїті В. Птушкіна, що споріднює цей твір з музичним мисленням Р. Шумана, є олюднення масок-образів, які постають перед слухачем (або глядачем майбутньої танцювальної вистави) як наділені людськими почуттями персонажі. Цілий спектр почуттів, що будуть втілені в образах третьої та четвертої частин, підготований окремими інтонаційними, ритмічними, фактурними й тембровими засобами. Звичайно, першість за інтонаційним змістом мелосу. Так, частина перша – Маски – рясніє інтонаціями малої секунди (зітхання, жаль), форшлагами (кумедні стрибки, іронічне змалювання образу), пунктирним ритмом виразних інтонацій (алюзія на лірико-фантастичний світ Р. Шумана з його загостреністю почуттів), неочікуваними зрушеннями у віддалені тональності. Такі ж самі змістовні (для наступних частин) ритмо-інтонаційні елементи спостерігаються й у Дивертисменті – хроматичне сповзання уривків тематизму, кластери з хроматичними звуками, модуляції в тональності далекого ступеню спорідненості.

Третьою рисою сюїті В. Птушкіна, повз яку не можна пройти, є наближення до етичної проблематики музичного мистецтва ХХ ст. Філософська тема Добра і Зла вирішується використанням танцювальних жанрів для

створення пародійності театральних образів. Зазначена теза проглядає у використанні побутових танцювальних жанрів у незвичному для них амплуа музичної пародії на оточуючу дійсність. Таке використання наче нещадне дзеркало відбиває прихований зміст пересічних явищ.

Сатиричну характерність жанрів у музичний обіг ввів С. Прокоф'єв, використавши цей засіб не тільки як окремих метод музичної характеристики, а й як основу для цілих циклів («Сарказми»). Цю етичну тенденцію підхопив і розвинув Дм. Шостакович. У нього нове сатиричне тлумачення змісту побутових танцювальних жанрів слугує засобом характеристики образів міщанства і вульгарності як одного з можливих втілень Зла. Наприклад, в опері «Леді Макбет Мценського повіту» дещо вульгарна пісенька під стилізований акомпанемент гітари використана як характеристика користолюбного попа-гуляки; хвацький вальс – при зображенні поліцейських у сцені «На прибулій»).

Серед гротескових засобів Дм. Шостаковича особливе місце посідає сатиричне тлумачення Галопу. Цю традицію продовжує В. Птушкін в сюїті «Театральний калейдоскоп». В образному ладі циклу В. Птушкіна Галоп також є характеристикою сатиричних, гротескових образів. А як фінальна п'єса циклу «Галоп» стає концентрованим втіленням гротескових образів.

Встановивши паралелі між сатиричною образністю Дм. Шостаковича та відповідною сферою в сюїті

В. Птушкіна, необхідно також зазначити й певні відмінності. Пародійність у В. Птушкіна походить від несприйняття вульгарного, дрібного, але ніколи не сягає найвищої загостреності, не виходить за межі м'якої іронічності. Відсутність загострених характеристик позбавляє гротескові образи рис злобності, загрозливості, демонізму. Вірогідно, превалювання в театральному калейдоскопі атмосфери карнавальності, святковості не передбачає завдання пристрасного викриття прикросців та жахів сучасного світу. Тож кружляння гротескових образів сюїти «Театральний калейдоскоп» В. Птушкіна викликає лише добру усмішку назустріч хороводу химерних масок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акоюн Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества / Л.О. Акоюн. – С.-Пб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 475 с.
2. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения (Италия, Испания, Англия) / Г.Н. Бояджиев. – Л.: Искусство, 1973. – 472 с.
3. Крэг Э.Г. Актёр и сверхмарионетка / Э.Г. Крэг // Воспоминания, статьи, письма [сост. и ред. А.Г. Образцов, Ю.Г. Фридштейн, вступ. ст. А.Г. Образцов, коммент. Ю.Г. Фридштейн, перев. с англ. В.В. Воронин и др.]. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
4. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
5. Холопов Ю.Н. Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании / Ю.Н. Холопов // Прокофьев С.С.: статьи и исследования / сост. В. Блок; ред. В. Блок, Ю. Рагс. – М.: Музыка, 1972. – 333 с.