

«Обращение» для скрипки соло; струнный квартет; соната для виолончели; фортепианные миниатюры.

Жанр хоровой музыки наиболее широко и ярко представлен в творчестве А. Хазовой. Ее хоровому письму присущ индивидуальный стиль музыкального мышления, в рамках которого композитор разрабатывает новые эмоционально-семантические системы, типы тематизма, фактурные элементы. Ладовое и гармоническое строение произведений отличается широтой современных образно-смысловых концепций и выразительных средств. Хоровая фактура отличается насыщенностью и полнотой звучания аккордики, использованием диссонансов и речитативов, некоторой инструментальностью вокальных партий.

Высокий профессионализм композиторского языка А. Хазовой признан на государственном и международном уровнях.

В своих поисках эпизодически обращаются к хоровому жанру и другие современные профессиональные композиторы Запорожской области – Н. Боева, Д. Савенко, но в их творчестве доминируют другие музыкальные жанры.

Подводя итоги данного исследования можно сделать следующие выводы. В хоровом творчестве композиторов Запорожского края обновляется

образно-художественное содержание, становится разнообразной хоровая фактура и музыкальная стилистика. Их произведения усложняются современными средствами гармонического языка, которые выходят за пределы классической функциональной гармонии, характеризуются высокой степенью виртуозности и интонационной сложности и часто рассчитаны на профессионально подготовленных исполнителей. Достаточно ярко прослеживается влияние Донецкой композиторской школы в творчестве современных композиторов региона.

Литература

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 216.
2. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М., 1987. С. 95.
3. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Киев, 1989. С. 136.
4. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ–ХХ століть. (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю). Мелітополь, 2003. С. 608.
5. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. статей. Вып. 1. Л., 1980. С. 296.

A. N. ANTONENKO. CREATION OF COMPOSERS OF THE ZAPOROZHYE REGION IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF CHORAL CULTURE OF THE REGION (End XX – beginning of XXI century)

In the article discusses activity of professional composers of the Zaporozhye region at the turn of XX–XXI centuries and analyses their role in the development of choral culture of the region.

Key words: Zaporizhzhya, works of composers, choral culture of the region.

М. К. НАЙДЕНКО

ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПОСТМОДЕРНА И «ЛЕВИЗНА» РЕЖИССУРЫ НАЧАЛА ХХ ВЕКА

Обращаясь к культурологическому сопоставлению театральной культуры разных эпох, автор проводит аналогии между новаторскими идеями театра постмодерна и исканиями отечественной режиссуры начала ХХ века.

Ключевые слова: театральная культура, постмодерн, система Станиславского, «левизна» режиссуры.

О театральной культуре постмодерна написано более чем достаточно трудов и исследований. Не пытаясь в краткой статье дать хвалебную или критическую рецензию данным работам, обратим внимание на две любопытных закономерности. Первая из них состоит в том, что сторонниками, теоретиками и яркими пропагандистами театра постмодерна выступают зарубежные исследователи. Вторая – это отсутствие среди них практиков сценического искусства и, более того, театральной культуры – разве что на уровне критики. Не умаляя несомненных научных авторитетов таких философов, культурологов, как Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева, П. Пави и другие, позволим себе заметить, что их концепции, иногда достаточно далекие от

театральной культуры, искусственно и довольно искусно превращаются деятелями театра постмодерна в некое базовое обоснование своих «новаторских» построений как на уровне манифестов, так и на уровне осуществляемых спектаклей. Более того, по справедливому замечанию И. П. Ильина, «в современной теоретической мысли Запада широко распространена мифологема о театральности сегодняшней социальной и духовной жизни. В наше время буквально все, от политики до поэтики, стало театральным, своего рода мимодрамой, которую субъект (зритель) может наполнить своей энергией истерического наслаждения» [1].

Не хотелось бы углубляться в фактологию, но позволим себе привести лишь два примера.

В октябре 2013 года Москва переживала «театральную сенсацию». Поводом стал спектакль «Три сестры» в постановке Японской труппы, задействовавшей на сцене андроподобных роботов.

Несколько ранее, в сентябре, Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева и Проект «Платформа» при поддержке СТД РФ и Гете-Института в Москве представили книгу Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» следующим анонсом: «Приветствуем книгу, приветствуем человека! У нас в гостях Ханс-Тис Леман и его книга “Постдраматический театр”, теперь выходящая и на русском. Книга – первая в серии неотменимых и важнейших западных текстов о театре, которую начинает публиковать Фонд Анатолия Васильева». [2]. О чем же говорится в этом «неотменимом и важнейшем тексте»? Да все о том же. О переносе внимания с вербальных знаков на невербальные, уничтожении смысловой составляющей дискурса, о тотальной импровизационной рефлексии, эпатажности как средстве разбудить природные, а не эстетические чувства зрителя.

Специфика постмодернистской теории театра заключается, прежде всего, в попытках дать научное обоснование новейшим экспериментам в данной области. Иными словами – найти теоретическое объяснение современной практике сценического искусства. Но если упразднен драматург, режиссер, а актеру остается невротическая импровизационная рефлексия, то зачем такому театру зритель? Впрочем, понятие «театр» все чаще заменяется терминами «шоу», «перформанс», «инсталляция» и т. д. Возможно, здесь следует задать главный вопрос: что же представляет собою постмодерн? Ответов и определений достаточно много, но для нашей статьи мы выбрали оригинальное и полемичное рассуждение Б. П. Борисова: «Постмодерн – это “после-современное”, “после-сегодняшнее”, есть “завтра”, но такое, которое так и не стало самим собой. Пустота постмодерна – это пустота умершего настоящего <...> это настоящее, смыслом которого становится отказ от будущего» [3].

Система К. С. Станиславского, не только открывшая объективные законы драматического творчества, но и по сей день являющаяся культурологическим обоснованием мировой театральной культуры, всегда была устремлена в будущее, к Абсолютному. Именно из Абсолютного исходит К. С. Станиславский в своем воззрении на искусство: «Границы настоящего театра и балагана затерялись в представлении большинства людей, которые стали пользоваться театром не для больших культурных миссий, а лишь для маленьких буржуазных целей. Само слово “театр” перестало напоминать о храме и смешалось с обыденщиной. Между тем, театр – могущественная сила для душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения. Театр может развивать и облагораживать

эстетическое чувство общества, и это тем более важная культурная миссия, что развитие эстетического чувства человека – одно из немногих земных средств, приближающих нас к небу» [4].

Для историка, культуролога, достаточно провести аналогию с «левизной» отечественной театральной культуры начала XX века, чтобы лишний раз убедиться в той простой истине, что история повторяема, а нынешние «новаторства» театрального постмодерна – «новое платье голого короля». Анализируя манифесты, высказывания и творческие концепции театральных деятелей периода гражданской войны и «военного коммунизма», можно заметить, что все они сводятся к положению о том, что революция упразднила театр для избранных и «посвященных», провозгласив решающей величиной конкретной сценической практики нового, «всемирного» зрителя. Отныне этот новый зритель, в понимании деятелей «левого» театрального искусства, должен был являться, по выражению В. Э. Мейерхольда, «главным режиссером нового советского театра» [5]. Однако волю этого «главного режиссера» каждый театральный деятель толковал по своему, и сценические площадки превращались в объекты для «революционных» экспериментов режиссеров, актеров, художников, композиторов и других создателей спектаклей «левого» толка. Этому в немалой степени способствовало и отсутствие новой художественно значимой драматургии. Пытаясь преодолеть эту проблему, режиссеры часто сами писали для себя пьесы, однако такие произведения выглядели графоманскими опусами.

Даже «буревестник революции» А. М. Горький, размышляя о «левом» театре, отрекался от собственной, ставшей классической драматургии. «Если старое умирает, его нужно хоронить, и уж во всяком случае, не пьесы Островского, Чехова, Горького и прочий привычный репертуар нашего театра внушает людям новые идеи, чувства, мысли» [6]. В сложившейся ситуации режиссеры «левого» фронта искусств, объединившиеся в 1920 году под лозунгами и манифестами мейерхольдовского «театрального Октября», стали «революционно» осовременивать старые пьесы. Логика их взглядов заключалась в том, что любое классическое произведение драматургии рассматривалось лишь как повод для постановки.

Для переработки классической драматургии «театральный Октябрь» учредил Мастерскую коммунистической драматургии – Маскомдрам. Над пьесой работала «маскомдрамская четверка» – бригада во главе с режиссером. И в практике этого авангардистского театра режиссер являлся ведущей фигурой, а драматург – поставщиком подсобного материала. Пьеса служила сценарием для «революционных» режиссерских экспериментов, роль – канвой для актерской импровизации. Идеальным вдохновителем подобного подхода к театральному искусству был В. Э. Мейерхольд: «Режиссер,

не дающий ничего нового, работающий по шаблону, по старым, заранее заготовленным правилам – ремесленник. И такой же ремесленник-компилятор – драматург, не открывающий новых, революционных путей, эпигон, подражающий старым образцам. Разница между автором и режиссером количественная – в степени ограниченности работы постановочными средствами» [7].

Таким образом, были «сброшены с корабля современности» лучшие режиссеры, актеры, драматурги серебряного века. Что же касается спектаклей «левой» режиссуры, то лучшей пародией на них является описание постановки «Женитьбы» Н. В. Гоголя вымышленным «Театром Колумба» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Здесь и «музыкальное вступление, исполненное на бутылках и кружках Эсмарха», и Подколесин, «выезжающий на сцену верхом на слуге и читающий свой монолог стоя на руках», и реплики типа «Что же ты молчишь, как Лига наций», и многое другое, придуманное авторами романа как пародия на «левый» театр, но пародия максимально приближенная к реалиям времени.

Заметим, как повторяема история. Творческие эксперименты нынешних деятелей театральной культуры постмодерна (употребление ненормативной лексики, «осовременивание» классических пьес методами беспорядочного смешения композиции и дискурса спектакля, стремление к эпатажности и т. д.) могут показаться вполне пристойными и традиционными в сравнении с описаниями спектаклей рассматриваемого нами

периода, которые К. С. Станиславский называл «неприличным балаганом», утверждая, что эстетика театра «должна облагораживать и оживлять все, к чему она прикасается» [8].

«Левая» революционная режиссура, радикально обновив репертуар, не могла создать тотчас новую драматургию. Точно так же, провозгласив – суммарно – новые задачи и принципы театра постмодерна, его идеологи не могут мгновенно произвести профессиональных драматургов, актеров, режиссеров. И в этом, на наш взгляд, состоит бесперспективность театральной культуры постмодерна.

Литература

1. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 2012. С. 185.
2. Ханс-Гис Леман. Постдраматический театр. URL: <http://www.stdrf.ru/?p=115>
3. Борисов Б. П. Постмодерн – это закат // Современная культура в контексте постмодернизма. Краснодар, 1998. С. 27.
4. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М., 1957. С. 470–471.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. С. 174.
6. Архив А. М. Горького: в 5 т. Т. 3. М., 1951. С. 153.
7. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы ... С. 161.
8. Станиславский К. С. Собрание сочинений ... С. 202.

M. K. NAIDENKO. THEATRICAL CULTURE OF POSTMODERN AND «LEFTISM» DIRECTING OF BEGINNING OF XX CENTURY.

Turning to culturological comparison of theatrical culture of different epochs, the author draws an analogy between innovative ideas of postmodern theatre and expectations of native directing in the beginning of XX century.

Key words: theater culture, postmodern, system Stanislavsky system, «leftism» directing.

Н. В. КАЗМИН

ВВЕДЕНИЕ ЗРИТЕЛЯ В ИЗМЕНЕННЫЕ СОСТОЯНИЯ КАК ПРИЕМ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ

В статье рассмотрена история и современная практика способов воздействия на подсознание зрителя. Погружение в измененные состояния позволяет повысить степень его эмпатического восприятия. В работе проанализированы методы, общие как для примитивных ритуальных действий, так и для современных театров, использующих электронные технологии.

Ключевые слова: измененные состояния, эмпатия, восприятие, пластический театр.

Одним из активных способов воздействия на зрительское восприятие является погружение зрителя в измененное состояние. Этот прием известен человечеству со времен древнейших шаманских действ, которые являлись прообразом театра и до современности. Как в исторической перспективе, так и в наши дни архаичные формы театральных представлений (религиозные мистерии, ритуалы

посвящений и инициации, шаманские камлания и прочие ритуальные действия) и современные театральные постановки зачастую используют один и тот же принцип – введение зрителя в состояние, подобное трансу. Происходит это с использованием довольно широкого спектра средств. Сюда входят как традиционные для «более цивилизованных» форм театра инструменты (монотонная