

НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

В. В. Старикова,

*кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры
народно-инструментального творчества учреждения образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

Аудиовизуальные документы начиная с середины XX в. получили широкое распространение в исследованиях музыкально-исполнительского искусства. Авторы зачастую обращаются в исследованиях к частным вопросам самого процесса исполнения: туше, артикуляция, звуковедение и т. д. При этом сегодня все больший интерес вызывает именно само сценическое поведение артиста, его сценическое амплуа, а также общая манера «подачи» материала и самого себя. Такие понятия, как «артистизм», «сценическое амплуа», «театрализация исполнения» все чаще становятся объектом изучения исследователей музыкально-исполнительского искусства. Изучение этих компонентов современного музыкально-исполнительского искусства, безусловно, основывается как на личных впечатлениях от выступлений музыкантов, рецензиях на концерты и архивных документах, так и на экранных формах фиксации музыкально-исполнительского искусства. Важность зрительного компонента при использовании кинодокументов в изучении музыкального исполнительства подчеркивают многие исследователи. Так, Н. Корыхалова считает, что «если мы хотим составить себе именно такое представление, нам надо отправиться на концерт, где наряду с чисто слуховыми впечатлениями мы получим материал, позволяющий судить о пластике движений исполнителя, сценичности его облика, умении чувствовать аудиторию и т. д. и т. п.» [3, с. 198]. Е. Петрушанская отмечает, что «Телепоказ расширяет границы человеческой и артистической личности музыканта; существен близко увиденный исполнительский жест, внешние артистические черты исполнения музыки» [5, с. 27].

Обрести визуальное представление музыкально-исполнительское искусство смогло с появлением звукового кино, когда оно нашло многочисленное отражение в киноконцертах, трансляциях и тематических программах. О значении этой формы документирования говорит Г. Сексенбаева: «Преимущество аудиовизуальных документов по сравнению с традиционными (бумажными), является бесспорным фактом, так как они не только обеспечивают адекватное фиксирование и тиражирование образной и звуковой информации, но и обеспечивают эмоциональную основу, эффект присутствия при восприятии информации» [7]. При этом надо понимать, что экранные документы музыкально-испол-

нительского искусства соединяют в себе несколько знаковых систем. В первую очередь это само киноискусство, а также музыкально-исполнительское искусство. Трансформацию привычного зримого ряда для слушателей концертов подчеркивает С. Севастьянова: «Переводимое в экранный “формат” оно дробится на кадры, теряет пространственный объем, в то же время восполняя “потери” динамикой монтажа, эффектами необычных ракурсов и крупных планов» [8, с. 3]. Именно этот аспект восприятия редко учитывается в музыковедческих исследованиях музыкального исполнительства. При этом многие музыковеды подчеркивают важность экранной фиксации музыкального исполнительства, дающей возможность увидеть «в приближении» многие ранее не видимые моменты акта музицирования.

В практике исследования музыкального исполнительства музыковеды, создавая образ музыканта, дают зримые характеристики его сценического поведения, контакта с инструментом и с публикой. Д. Рабинович, описывая исполнительское искусство, обращает внимание именно на сценическое поведение исполнителя. В его характеристиках пианистов зримый образ исполнителя выступает одним из основных компонентов характеристики [6]. На эту сторону исполнительства обращает внимание и Е. Гуренко, считая, что «роль игрового аспекта в исполнительском искусстве трудно переоценить, ...именно игра оперного певца и музыканта-инструменталиста потрясает и развлекает, заставляет радоваться и негодовать» [2, с. 227]. О стилиевой настройке перед началом игры говорит Е. Назайкинский: «Достаточно было посмотреть на С. Рихтера перед тем, как он собирался «наброситься» на первые звуки «Сарказмов» С. Прокофьева или на начало шопеновского скерцо, какова его мимика, его жесты, его поза, когда он играет тему «Прогулки» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского или «Гномы» оттуда же. В каждом случае в позе и жестах отражался образ музыкального персонажа – пианист настраивался на тот или иной жанровый или персонажный стиль» [4, с. 38]. В экранных документах жест как визуализация музыкальной интонации стал основой фиксации исполнительского акта, раскрывая всю «визуальную тему музыкантов (мимику, посадку, движение рук, пассаж и т.п.)» [9, с. 19].

Вопросы сценического поведения, артистизма и в какой-то мере музыкального театра нашли также отражение в кандидатских и докторских диссертациях (В. Комаров, В. Петров). Исследователи опираются на разработки в теории театрального искусства устойчивых форм невербального знака (жест, мимика, движение, поза) П. Н. Киева. При этом опора только на теорию театрального искусства, на наш взгляд, в полной мере не позволяет адекватно оценить весь процесс, так как театрализация музыкально-исполнительского искусства – это только часть

всего процесса музицирования. Многие составляющие сценического поведения исполнителя необходимо рассматривать с позиции теории невербальной семиотики.

Сегодня все больше в исследовании музыкально-исполнительского искусства применяется именно анализ невербальной семиотики, основанный на экранных документах музыкально-исполнительского искусства. Он строится на изучении форм невербальной коммуникации исполнителя: кинесике (движение), гаптике (туше, касание), сенсорике (чувственное восприятие), проесемике (использование пространственных отношений), хронемике (временная составляющая). Роль невербальной семиотики в создании музыкального образа отмечали многие исследователи исполнительского искусства. Так, А. Гольденвейзер высказывал следующее мнение: «Мы не произведем на слушателя того впечатления, которое должны, не дадим того звукового образа, который задуман композитором, если будем делать противоречащие этому образу движения. Соответствие движений звуковому образу является во многих отношениях решающим» [1, с. 48].

В видеодокументах мы можем изучать особенности невербальной семиотики исполнителя, образное воплощение исполняемой музыки, артистизм и «ауру» исполнителя, не всегда обоснованную театральность поведения. Восприятие исполнительства и музыки вообще происходит на двух уровнях: сознательном и эмоциональном. И если сознательно мы отмечаем определенные компоненты исполнительской техники и т.д. – это одно, а уровень эмоционального восприятия исполнительского искусства слушателем – можно обозначить не как науку, а как искусство. Эмоциональная составляющая и ее наполненность – безусловные составляющие музыкального исполнения, но они часть той личности, которая становится объектом исследования. Именно понимание личности исполнителя сквозь призму невербальной семиотики позволяет в полной мере охарактеризовать многие элементы сценического образа и самого процесса музицирования. Именно этого аспекта не хватает в изучении музыкального исполнительства в музыковедении. Если в композиторском творчестве все можно разделить на части и объяснить, то в исполнительском искусстве только часть поддается объяснению (пассажи, техника). В основном, изучая исполнительство, исследователи обращаются к имманентным, внутренним вопросам – к художественно-выразительным и логико-структурным средствам исполнителя в процессе интерпретации авторского текста и поддающихся анализу. Но есть еще внешняя сторона, включающая среду эпохи. Экранный документ дает ощущение эпохи, ощущение времени – это и среда общения, публика, которая слушает, в какой-то мере мода, общий уровень исполнительской культуры и восприятия, внешние связи, которые очень

важны. Без всех этих составляющих об исполнительстве говорить бессмысленно. Эмоциональный компонент, который многие исследователи называют искусством, воспринимаемым только на уровне чувств, требует сегодня научного осмысления и описания. И задокументированная визуализация в отличие от звукозаписи это и фиксирует.

О значительно больших возможностях экрана по сравнению со звукозаписью говорит Е. Петрушанская. Среди них: реальная ситуация и атмосфера музицирования, коммуникативная ситуация студийного исполнения, артистическая личность музыканта, исполнительский жест, внешние артистические черты исполнения музыки, создание экранного образа музицирования, метафоричность процесса музицирования – не только конкретного художественного события, но и символа творчества, модели человеческих отношений [5, с. 26–27].

1. *Гольденвейзер, А.* Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – С. 35–71.

2. *Гуренко, Е. Г.* Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.

3. *Корыхалова, Н. П.* Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

4. *Назайкинский, Е.* Стиль и жанр в музыке. – М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

5. *Петрушанская, Е. М.* Инструментальная музыка на телеэкране: эстетические проблемы адаптации : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. М. Петрушанская. – М., 1987. – 192 л.

6. *Рабинович, Д. А.* Портреты пианистов / Д. А. Портреты пианистов. – М. : Советский композитор, 1962. – 268 с.

7. *Севастьянова, С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. С. Севастьянова ; Астраханская гос. конс. – Астрахань, 2004. – 28 с.

8. *Сексенбаева, Г. А.* Аудиовизуальные документы: особенности источниковедческого подхода / Г. А. Сексенбаева // Вестник КазНПУ. – Алматы, 2011. – Точка доступа: <https://articlekz.com/article/10942>. – Дата доступа: 20.05.2019.

9. *Чернышов, А. В.* Медиамузыка: основы теории, практики и история : автореф. дис. ... докт. искусствовед. : 17.00.02 / А. В. Чернышов ; Моск. гос. консерватория (ун-т). – М., 2013. – 40 с.