

Марков Станислав Юрьевич
докторант – соискатель 2-го курса
Государственного института искусств и культуры Узбекистана

ТЕАТР И ЕГО ЗВУК

Аннотация: в статье отражены знаковые выражения коммуникативных систем, динамически проявляющиеся в искусстве театра. Показана история развития семиотики звука, служащая дополнительным механизмом для передачи не только замысла и идеи, но также для передачи эмоций и настроения от автора к зрителю.

Ключевые слова: основы семиотики звука, искусство театра, художественная идея, звуковое оформление спектакля, замысел режиссера, современные тенденции, отдельное направление.

Аннотация: Ушбу мақолада театр санъатида динамик равишда намоён бўладиган коммуникатив тизимларнинг белгиларини ақс эттирилган. Овозли семиотика ривожланиш тарихи кўрсатилган, бу нафақат ният ва ғояни етказиш учун эмас, балки муаллифдан томошабинга бўлган хис-туйғуларни ва кайфиятни етказиш учун кўшимча механизм бўлиб хизмат қилади.

Калит сўзлар: овозли семиотика асослари, театр санъати, бадиий ғоя, ижро этиладиган овоз лойихаси, режиссернинг ғояси, долзарб йўналишлари, алохида йўналиш.

Annotation: This article describes the signs' mechanisms for complex communicative systems dynamically appearing in theatrical arts. This article also shows the history of sound semiotics, as an additional way to get the message and idea from author to audience on the level of emotions and the mood.

Key words: Sound semiotics' basics, the art of theatre, creative ideas, sound of theatre, director's idea, modern trends, and the separate direction.

Прежде чем ломать традиции, их нужно знать!

Ш.Аббасов

Основа современного визуального медиа-искусства – театр. Именно с театра начиналось практически все, что мы знаем о кино и телевидении, и именно в театре мы будем искать начало основ семиотики звука и ее связь с реализацией художественной идеи.

Итак, театр. Все спектакли, за исключением «очень сильно авторских», всегда имели звук. И когда мы говорим «звук», мы не подразумеваем некую звуковую дорожку, или что-то техногенное, а именно звук во всех его проявлениях.

Театральный звук начинается с диалогов на сцене, реплик актеров, текстов и речей, а заканчивается шумовым оформлением спектакля, музыкальным сопровождением и даже звуком аплодисментов зрителей, который является неотъемлемой частью действия. Давайте представим себе спектакль без аплодисментов и в гробовой тишине – не правда ли странно...?

А теперь давайте разберем по порядку, чем же является театральный звук. Хотелось бы более простым языком привести несколько моментов к их общему знаменателю.

Театральный звук начинается с диалогов актеров. Без них, за исключением авторского видения/прочтения, не строится ни одна пьеса. То есть текст пьесы трансформируется в речь, и без звука сей процесс просто алогичен и не имеет смысла.

В данном случае мы наблюдаем механизм трансформации по алгоритму: **мысль – идея – текст – речь – звук – зритель.**

Получается, что язык трансформируется и развивается в иных формах и ипостасях, которые помогают в реализации художественной идеи на всех уровнях, включая вербальный и эмпатический. Семиотика звука в данном случае служит дополнительным механизмом для передачи не только замысла и идеи, но также для передачи эмоций и настроения от автора к зрителю.

Попробуем развернуть мысль немного шире. Наблюдая за происходящим на сцене, мы не просто слушаем реплики актеров и пропускаем через себя куски текста – мы ловим интонации, тональную модальность, начиная с ее простейших отличий по мужским и женским голосам, и заканчивая интонационными посылами, которые во многом определяют уровень владения речью и искусством драмы у актера. Передать зрителю набор информации и знаков – сложное искусство, и правильное донесение идеи автора к зрителю зависит от многих факторов, одним из которых является семиотика звука.

Театр, как и любое другое искусство, постоянно развивался и следовал по пути прогресса. В сравнении с кино, театр можно назвать искусством более классическим, и в каких-то моментах даже консервативным, но, тем не менее, театр идет своим путем, и этот путь подразумевает развитие.

Несмотря на классику и кажущийся консерватизм театра, звук, в отличие от кино, всегда присутствовал в театре и был его неотъемлемой частью.

Начиная с самых истоков и заканчивая современными техногенными театральными площадками, звук был вторым языком театра.

И этот второй язык всегда преследовал одну цель – донести до зрителя и максимально реализовать художественную идею, замысел автора, прочтение режиссера, специфические моменты и индивидуальные особенности актеров.

Театральный звук помимо речи актеров состоит еще из двух немаловажных факторов – музыкального оформления и шумового оформления спектакля.

И каждое из этих направлений можно вывести как самостоятельное, имеющее свой высокий приоритет. [1.С.125]

Музыкальное оформление – музыка театра, это отдельное направление, в котором наличествуют все признаки самостоятельного музыкального жанра. Данное направление имеет свою ярко выраженную специфику, и для того, чтобы писать музыку к театральным постановкам, недостаточно просто музыкального образования и таланта.

Кроме этого нужны: знание театра – его специфики и истории; умение понимать замысел автора; художественную идею режиссера; знать язык и природу звука и четко понимать конечную задачу. [2.С. 55]

Выбор театрального композитора является важнейшим решением для любого театрального режиссера, так как зачастую стиль, в котором работает композитор, во многом определяет музыкальное решение спектакля.

Театральные композиторы работают в двух основных направлениях:

1. Композитор изначально следует замыслам режиссера и беспрекословно выполняет все требования и задачи.
2. Композитор привносит свое видение происходящего на сцене, и музыкальное решение спектакля является независимым.

Оба этих направления рабочие и имеют право на существование. Выбор направления работы зависит от режиссера, от его команды и от того, проходит ли выбранный путь по концепту самого спектакля.

В некоторых случаях независимый композитор может практически полностью поменять творческий подход и его музыкальное решение вносит в спектакль совершенно неожиданные моменты, иногда неожиданные, но от этого не переставшие быть гениальными.

В случае, когда весь спектакль полностью подчинен воле режиссера, а композитор четко следует указаниям и поставленным задачам – спектакль получается таким, каким его задумал именно режиссер, вплоть до мелочей.

Иногда композитор выступает музыкальным руководителем, то есть по сути вторым режиссером спектакля и процесс принятия ключевых решений исходит от него и режиссера.

Как мы уже говорили выше, оба направления жизнеспособны, и все зависит от выбора, в каком стиле работать.

В последнее время появился еще один стиль работы с музыкальным оформлением спектаклей и различных театральных постановок – стиль, в котором могут быть использованы уже готовые музыкальные решения.

В эру глобализации и мировой системы обмена данными и информацией, мы получили практически неограниченный доступ ко всему, что было когда-то записано, сочинено, написано и сделано.

Появление цифровых библиотек эффектов практически свело на нет лаборатории и студии по их производству.

В равной степени это относится и к огромным библиотекам уже готовой музыки, различных интер-шумов и практически любой аудиоинформации. Все это может куплено, скачано и использовано для нужд кино, театра и телевидения.

Более того, в последнее время аудиоматериалы появились в виде неких конструкторов, с помощью которых можно собрать любое необходимое музыкальное решение, не прибегая к помощи дорогостоящих студий, большой команды специалистов и временным затратам.

Подобные решения являются отличной помощью для малобюджетных проектов и спектаклей, а также помогают сэкономить значительно количество времени, сил и нервов для театрального режиссера и композитора, который при такой постановке вопроса становится продакшн-менеджером.

Вернемся в прошлое...

На конкретный момент времени кино все еще оставалось немым в виду технических возможностей, а точнее – невозможностей для интеграции звука в фильм.[3.С.12] Но продюсеры и режиссеры кино того времени были самыми прогрессивными технофилами, да и собственно говоря, у них не было большого выбора, кроме как изобретать, и внедрять все самое новое, а зачастую и спорное из того, что мог предложить техномир тех времен.

Не мудрствуя лукаво, они обратились к тому, что уже существовало и имело большой успех – к театру.

Театр, будучи довольно консервативным искусством, тем не менее уже обладал звуком и использовал его возможности чуть ли не с момента основания. И поэтому театральный опыт в музыкальном и шумовом оформлении мог дать кино-индустрии именно то, что было нужно – звук, состоящий из музыкального, голосового и шумового оформления.[4.С.160]

Шумовое и музыкальное оформление были неотъемлемыми атрибутами театра, кино и телевидения и, как следствие, стали развиваться в техническом плане.[5.С.480]

На смену таперам и иногда даже оркестрам начали приходить различные технические изобретения, идущие в ногу со временем и продолжающие свое развитие в качестве независимых элементов оборудования, использующихся в индустрии.[6.С.109]

Началось также применение принципов автоматизации рутинных процессов и приведения к общим стандартам.[7.С.590]

Постепенно, с развитием звукозаписывающей индустрии, все пришло к тому, что однажды сделанная в студии запись музыки или интер-шумов, могла

использоваться огромное количество раз в разных точках мира, без привлечения целого оркестра или команды шумовых оформителей.

Технический процесс привел к исчезновению целого ряда профессий, чему не все были очень рады, но как всегда это не имело никакого значения в сравнении с современными трендами, которые двигались с огромной скоростью.

В качестве примера можно привести целую историческую линию, которая начинается с простейших шарманок с их сменными мелодийными барабанами; проходит сквозь зачаточные перфокарты с записанными мелодиями для автоматических пианино и шумовых машин, которые в принципе являются технически модифицированными шарманками, и заканчивается использованием самых современных цифровых DTS систем для воспроизведения звука в театре, кино и телевидении. [8.С.15]

Имея в своем распоряжении подобную технику и уже готовые фонограммы, режиссеры, продюсеры и звуковые оформители могли с легкостью следовать звуковой линии любого драматургического произведения без привлечения лишних затрат и без организационных трудностей, связанных с задействованием большого штата людей. Подобная автоматизация привела к тому, что все высвободившиеся средства, включающие в себя бюджеты, фонды и труд-часы, стало возможным переключить на более насущные задачи, связанные с техническим обеспечением и фокусированием непосредственно на продакшне и пост-продакшне.

В какой-то мере именно автоматизация процессов дала толчок всей индустрии и привела к тому, что технический прогресс в творчестве пошел еще с большей скоростью, чем было до этого.

Основываясь на всем вышеперечисленном, мы приходим к выводу, что без звука (за исключением особых случаев) любой визуальный продукт, будь то театр, кино или телевидение – получается гораздо менее содержательным и его описание, а также передача основного сообщения от автора к аудитории становится гораздо беднее в творческом плане.

Знаковый механизм, как элемент сложной коммуникативной системы передачи сообщения, будет использован в полной мере лишь с использованием всех его составляющих. В нашем случае – звука и его семиотики. Хочется подчеркнуть, что без использования семиотики звука передача сообщения возможна, но будет сделана не в полной мере от своего потенциала.

Любой творческий человек, автор, драматург, сценарист и композитор скажет, что авторский замысел и авторский посыл составляют основу произведения. Идея, замысел, история – все это выносятся в творческих муках, либо приходит внезапно, как искра, из которой рождается пламя.

Каждое произведение, будь то театральная постановка, кинолента, музыкальное сопровождение для фильма, сценарий, монтаж, композиция – является плодом творения его авторов и идеи, которые содержатся в авторских работах, проходят как канва и ведут нас в том направлении, в котором задумали нас провести создатели.

Поэтому основная идея произведения должна рассматриваться в контексте целого и общего, как большая картина, которую нельзя смотреть, лишь разбив на какие-то мелкие части, но нужно оценивать ее целиком.

Понять замысел автора, понять его основную идею, понять его посыл – только так можно оценить произведение в полной мере и осознать до конца то, что хотел рассказать театральный автор. Лишь полное погружение в мысли и задачи автора может дать представление о пьесе в целом и помочь творческой группе проделать необходимую работу, не нарушая при этом целостности произведения.

Список литературы:

- [1.C.125] Sonnenschein D. Sound design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema. — Studio City, CA: Michael Wiese Production, 2001, с.125
- [2.C. 55] Whittington W. Sound design and science fiction. — Austin: University of Texas Press, 2007,с.55
- [3.C.12] Нappé В. The History of Sound in the Cinema (англ.) // «Cinema Technology» : журнал. — 1998. — No. 7/8. — P. 8—13. — ISSN 0995-2251,с.12
- [4.C.160] Gibbs T. The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design. — UK: Fairchild Books, 2007, с.160
- [5.C.480] Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша,с.480
- [6.C.109] Левин В. История информационных технологий информация. Лекция: История звукозаписи, с.109
- [7.C.590] Koetsier Teun «On the prehistory of programmable machines: musical automata, looms, calculators» (2001), с.590
- [8.C.15] Fowler, Charles B., "The Museum of Music: A History of Mechanical Instruments", Music Educators Journal (MENC_ The National Association for Music Education) (October 1967), с.15