

В. О. Петров

Камерный инструментальный спектакль: к вопросу о соотношении драматургических пластов

Аннотация:

В статье рассматривается один из знаковых жанров музыкального искусства второй половины XX века — инструментальный театр и, в частности, одна из его жанровых разновидностей — камерный инструментальный спектакль. Выделяются типы драматургического сопоставления, свойственные камерному инструментальному театру, а также указываются его специфические черты, отличающие от трех других жанровых разновидностей — инструментального моноспектакля, массового инструментального спектакля и инструментального ритуала.

Ключевые слова: инструментальный театр, камерный инструментальный спектакль, драматургия.

V. O. Petrov

Chamber instrumental performance: the problem of dramaturgic layers relation

Annotation: The article considers one of the music art key genres of the second half of the twentieth century – the instrumental theatre and, in particular, one of its genre varieties – the chamber instrumental performance. The author reveals the types of dramaturgic comparison, peculiar to the chamber instrumental theatre, and also points out its characteristic features, distinguishing it from three other genre varieties – the instrumental monopformance, the mass instrumental performance and the instrumental ritual.

Keywords: instrumental theatre, chamber instrumental performance, dramaturgy.

Вторая половина XX века — эпоха постмодернизма, охарактеризованная учеными разных областей знания как время противоречивое, отрицающее или корректирующее устои каждого из искусств, — ознаменована формированием новых жанров, в которых константной чертой становится взаимодействие искусств. Достаточно привести в пример литературные эксперименты А. Сарояна, ситуативную живопись А. Капроу, когда спонтанное сочинение произведений проходило на городских улицах, в парках, под звуки самой

природы, или синтетические музыкальные композиции Дж. Кейджа. Все они формируют одно из знаковых явлений середины XX столетия — хэппенинг, основанный на свободной импровизации, включающей в себя не только конкретный запрограммированный концепт, но и его обязательное интерпретационное варьирование, участие в исполнении публики. Вытавшая в воздухе идея свободы, неограниченности творческого высказывания и стремление к отрицанию известных форм искусства в их зафиксированном в истории виде привели многих деятелей к созданию оригинальных композиций.

На волне всеобщего синтеза искусств и под непосредственным влиянием хэппенинга в это же время в области академической музыки появляется весомое количество разных по художественной значимости инструментальных произведений, объединяющихся в жанр инструментального театра. В этих произведениях помимо музыкального ряда, ориентированного на слуховое восприятие, поставляющего музыкальную информацию, возникают иные ряды, связанные с театрализацией исполнительского процесса. К ним можно отнести применение грима, реквизита, бутафории, перемещение исполнителей на сцене или в зале, специфическую расстановку инструменталистов, использование видов пластического искусства, актерской игры, употребление голоса исполнителей как носителя смысла (если композитором представлен текст) или как дополнительного тембра. Они могут применяться как самостоятельно (в этом случае необходимо говорить о проявлении в инструментальном произведении отдельных элементов театрализации), так и комплексно. В последнем случае исполнение инструментального опуса можно уподобить театрализованному действию, полноценному инструментальному спектаклю. По мнению Н. Киреевой, «Театрализация — один из возможных способов самовыражения, направленного, в конечном итоге, на установление контакта с Другим (с отдельным человеком, с социумом). В целом можно охарактеризовать театрализа-

цию как осознанное выражение, обыгрывание легко воспринимаемым (преимущественно, внешним) образом намерений адресанта, рассчитанное на определенную реакцию адресата. Театрализация является синтетическим многоканальным типом коммуникации, форма которой определяется контекстом ее реализации» [3. С. 18—19]. Контакт с Другим, отмеченный исследователем, при этом достигается лишь в «интуитивной» форме, а не непосредственно, как в случае сценической реализации хэппенинга, когда публика становится активно задействованной стороной при создании композиции. Еще одно условие инструментального театра — события, происходящие на сцене, в той или иной степени должны быть выписаны в партитуре или в комментариях к ней, ибо тотальная импровизационность вновь способствует проявлению в подобных сочинениях черт хэппенинга, который, хоть и связан с инструментальным театром рядом общих средств, не является таковым. Инструментальный театр — это постановка инструментальной музыки. В данной статье рассматривается инструментальный театр, проявляющийся исключительно в академической (профессиональной) музыке, оперирующей понятием «композиторский опус». Необходимо, однако, отметить, что инструментальный театр свойственен народному творчеству на протяжении всего его развития (например, известно, что в инструментальных наигрышах зачастую происходит совмещение ряда функций: исполнитель во время игры, скажем, на дудочке, может пританцовывать, использовать пластику для выражения определенных эмоций) и ряду жанров современной массовой культуры (например, передвижения инструменталистов, использование неординарных костюмов и реквизита характерны для рок-концертов).

Популярность инструментального театра и его широкое распространение в эпоху постмодернизма обусловлены синтетической природой жанра: публика в многообразии сложнейших техник музыкального письма, бытующих в указанное время (от серийности до алеатори-

ки), нуждалась в визуальном пояснении композиторских концепций, в расшифровке идей и драматургии. Сами же авторы, ориентируясь на требования публики зрелищных искусств во время процветающего ТВ, клипового мышления и тяготея к оригинальности своих опусов, сложную музыку или наличие определенного концепта могли донести до слушателя более точно посредством дополнительной визуализации исполнительского процесса. Инструментальный театр своими возможностями многополярен: «выгоден» как для композиторов (визуальный ряд позволяет расширить смысловую сферу опусов) и исполнителей (визуальный ряд способствует проявлению их актерских способностей), так и для слушателей (визуальный ряд приковывает внимание и расшифровывает авторские смыслы). В качестве отступления отметим, что упоминание слова «оригинальничание» («эпатаж») вызывает в сознании искусствоведов противоположные эмоции. С одной стороны, оно имеет негативную окраску: при его произнесении может воссоздаваться по многим параметрам странная структура поведения человека и концептов, присущих его творчеству или антитворчеству. С другой стороны, примеры оригинальничания в XX веке настолько многочисленны, что они формируют особое поле творческой самореализации индивида-маргинала (художник С. Дали, отвечавший на замечания критиков: «Каждый из нас имеет право на свое собственное безумие»; композитор Э. Сати, одни только названия опусов которого производили шок в музыкальных кругах в 20-х годах, — «Три пьесы в форме груши», «Сушеные эмбрионы», «Настоящие вялые прелюдии»; писатель Дж. Джойс, положивший начало литературному абсурду как явлению) или определенное стилистическое направление (известен эпатажный в своих лозунгах «Манифест футуристов» (1909), опубликованный Ф. Т. Маринетти). Кроме того, оригинальничание можно считать одной из крайних степеней самовыражения творцов со свойственными им идеями индивидуальности, подчас заменяющими

эстетические свойства того или иного произведения прагматическими. Соответственно, к проявлению оригинальничания можно относиться по-разному (критически отрицательно или критически положительно), но о факте его существования как одного из качеств искусства XX века забывать нельзя.

Инструментальный театр, имеющий в своем арсенале до XX века лишь один прецедент — «Прощальную симфонию» Й. Гайдна (1772) и сформулировавший свои основные жанровые признаки только в момент его широкого распространения в середине XX столетия, в целом является музыкальной разновидностью концептуализма, ставшего знаковой чертой эпохи постмодернизма. Кроме того, вместе с музыкальным хэппенингом, проявившимся, например, в творчестве Дж. Кейджа, Г. Бранта, Э. Денисова, и иными разновидностями музыкального перформанса (хоровой театр, вокально-инструментальный театр) он формирует так называемый музыкальный акционизм, свойственный академической музыке, или, согласно принятому в западном музыкознании термину, «action-music» (музыка действия). В своей диссертации «Action music. Концепция музыкального театра в композициях Ханса Вернера Хенце 1966—1976 годов» музыковед С. М. Хан отмечает, что любое проявление акционизма непременно связано с наличием определенного концепта, другими словами, опус, имеющий в своей основе синтез музыкального и иных рядов, всегда концептуален [1. S. 34—36]. С одной стороны, инструментальный театр, связанный с академической музыкой, в отличие от театральности ряда фольклорных инструментальных жанров (например, инструментального наигрыша), характерной для всего процесса развития фольклорного пласта, не имеет обширного эволюционного пути по сравнению с другими жанрами, представляющими инструментальную сферу в целом, он является контекстным современному обществу: шестьдесят лет — не эпоха для развития музыкального жанра. Поэтому, на первый взгляд, изучение его специфики не стано-

вится сверхсложной задачей. С другой стороны, в связи со сложностью самого феномена инструментального театра, базирующегося на взаимодействии ряда искусств, с наличием огромного количества сочинений, так или иначе имеющих к нему отношение, рассматриваемый жанр не стал объектом комплексного исследования музыковедов. В этом видится актуальность изучения специфики и жанровых разновидностей инструментального театра [4].

Выделим три основные жанровые разновидности инструментального спектакля, свойственные театральному искусству в целом, — моноспектакль, камерный спектакль, массовый спектакль. Помимо этого, особого рассмотрения заслуживает еще одна разновидность, на первый взгляд, не «входящая» в эту иерархию. Речь идет об инструментальном ритуале, произведения которого, согласно исполнительскому составу, количеству задействованных исполнителей, могут быть отнесены к одной из вышеперечисленных разновидностей. Однако сочинения инструментального ритуала настолько многочисленны и имеют собственную внутреннюю типологию, что становится возможным выделить инструментальный ритуал как отдельную жанровую разновидность инструментального спектакля. Аналогичные процессы происходят и в современном театральном искусстве: все чаще спектакли-ритуалы заполняют репертуар театров и все чаще об этой новой жанровой разновидности пишут исследователи. В указанной череде жанров особняком стоит моноспектакль, в сценической реализации которого принимает участие один исполнитель. Для всех же остальных разновидностей логично использование следующих видов драматургического сопоставления:

1) сопоставление музыкальных пластов (партии инструменталистов имеют разный музыкальный материал), в иных инструментальных произведениях, не имеющих отношение к инструментальному театру, этот вид драматургического сопоставления становится единственно возможным;

2) сопоставление поведенческих пластов (инструменталисты по-разному ведут себя на сцене, используют разные виды пластики);

3) сопоставление визуальных пластов (каждый из инструменталистов имеет индивидуальный внешний вид);

4) сопоставление вербальных пластов (в пространстве сталкиваются два словесно выраженных «мнения»).

Каждый из пластов закрепляется за одним участником спектакля: чем больше инструменталистов принимают участие в исполнении произведения, тем больше пластов задействуется. Именно поэтому самым событийным можно считать массовый инструментальный спектакль. При этом в ряде случаев один пласт может выражать целая инструментальная группа или даже оркестр (например, при разделении оркестра на две противоборствующие силы — позитивную и негативную, что происходит в «Сонате-эхо для двух противоборствующих группировок» для деревянных и медных духовых инструментов П. Д. К. Баха, 1966).

Приведенные виды драматургического сопоставления, как правило, применяются в комплексе и могут достигаться как предельным конфликтом, так и скромным контрастом в камерных и массовых инструментальных спектаклях. Однако, в связи с тем что композитор может использовать разную степень проявления театральности (например, употребить наравне с музыкой только слово и передвижения исполнителей, не прибегая к применению, скажем, костюмов), встречаются примеры, в которых задействован лишь определенный ряд из указанных видов сопоставления. В любом случае наличие этих пластов способствует, с одной стороны, более простому пониманию музыки (сочетание драматургических пластов раскрывает суть музыки через поведение инструменталистов на сцене, их визуальный облик и/или использование слова), с другой стороны, отходу от традиционного исполнения опуса, что привлекает внимание большей аудитории. Однако всегда поведенческий, визуальный и вербальный пласты должны подчеркивать пер-

вичность самой музыки, иначе в итоге формируется композиция, не имеющая ничего общего с музыкальным опусом, хотя и сохраняющая свою синтетическую сущность.

Камерный спектакль позволяет публике сопоставить характеристику ряда персонажей во взаимоотношениях, являясь более событийным по сравнению с моноспектаклем, при сценической реализации которого все ее внимание сконцентрировано лишь на одном актере. Ряд исполнителей способен воссоздать на сцене яркий, насыщенный по содержанию сюжет. Именно поэтому, в отличие от моноспектакля, в котором преобладали небольшие сценки, в опусах камерного инструментального спектакля всегда присутствует высокий уровень событийности, базирующейся, как правило, на контрасте, конфликте образов. Эту событийность диктует сопоставление ряда драматургических пластов – музыкального, поведенческого, визуального и/или вербального. Таковыми предстают «Эонта» для фортепиано, двух труб и трех теноровых тромбонов Я. Ксенакиса (1964), в основе которой лежит музыкальный и сценический конфликт, проявляющийся в сопоставлении музыкальных, поведенческих и визуальных пластов, что отрицается в любом моноспектакле, «Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано В. Сильвестрова (1971), в которой каждый инструмент обладает собственным образом, что провоцировало драматургический конфликт посредством сопоставления тех же пластов. Эти опусы базируются на собственно сочиненном композитором сюжете, однако камерный инструментальный спектакль может в своей сюжетной основе иметь и известные истории развития искусств источники: «О, стыд!» Х. Биртвистла (1976) музыкально и сценически раскрывает одну из сцен «Гамлета» У. Шекспира, «История при свете луны» Д. Смирнова — идею картины «Злоба» У. Блейка.

Становится очевидным, что в камерном инструментальном спектакле обязательно наличествует ряд персонажей, вступающих в конфликт.

Рассмотрим с этой точки зрения опус «Присутствие» (1961) для скрипки, виолончели и фортепиано Б. А. Циммермана, в основе которого, напомним, лежит конфликт известных литературных героев. Здесь, так же как и в «Драме» Сильвестрова, каждый персонаж олицетворяется определенным инструментом: Дон Кихот — скрипка, Молли Блум — виолончель, Убю — фортепиано. Причем «персонажи» Циммермана ненамного отличаются от персонажей литературных источников: фортепиано (Убю) звучит всегда мятежно, в некоторых моментах агрессивно (как не вспомнить отождествление Убю с хамом?); музыкальный материал скрипки (Дон Кихот) отличается рассудительностью, мудростью; виолончель (Молли Блум) звучит инстинктивно, драматично. Инструментальными средствами воссозданы черты литературных персонажей, вступающих в конфликт между собой. Пять частей, словно в балете, имеют жанровые обозначения: I — «Интродукция et pas d'action» (все персонажи), II — «Pas de deux» (Дон Кихот и Убю), III — «Solo» (Убю), IV — «Pas de deux» (Дон Кихот и Убю), V — «Финал» (все персонажи). В таком контексте неслучайным выглядит авторское определение жанра сочинения — «сценический концерт», хотя написано оно для камерного инструментального состава и, на первый взгляд, не имеет отношения ни к концерту, ни к театральности. Но важно другое — концерт назван Циммерманом сценическим, и действия, происходящие в нем, позволяют рассмотреть его с точки зрения театральной драматургии.

Скрипка (Дон Кихот) используется композитором во всех частях, кроме третьей части, представляющей собой сольный номер Убю (фортепиано). Звучание скрипки причудливо, патетично, однако этот фактор не говорит о том, что партия скрипки прозрачна и не требует от исполнителя концентрации внимания и владения технической отточенностью игры смычком (помимо этого, используется игра руками на корпусе скрипки). В партии фортепиано (Убю) вначале применяются басы-обертоны, становящиеся органами пунктами для рез-

ких стаккатно-диссонантных пассажей в верхних регистрах. Противоречивость музыкальная рисует образ противоречивого Убю, ищущего всегда и во всем выгоду, подстраивающегося под необходимую ситуацию. Это единственный персонаж, присутствующий во всех частях произведения. При этом его характеристика не претерпевает изменений: музыкальный материал фортепиано всегда противоречив — способы и техники игры часто меняются, основная манера звукоизвлечения агрессивна. Материал полистилистичен и включает в себя цитату из II части Седьмой фортепианной сонаты С. Прокофьева. Однако эта цитата быстро преобразуется: происходит ее мелодическое и гармоническое варьирование. Кульминация состояния агрессии — средняя часть цикла, проникнутая обилием громких пассажей, сложная в техническом воплощении (тремоло, трели, аккордовая техника, глissандо). Свое превосходство над остальными инструментами фортепиано демонстрирует и благодаря огромному диапазону, не свойственному ни одному из других. Отметим, что музыкальными репликами фортепиано, разбросанными в разных регистрах, заканчивается все произведение, диктуя на содержательном уровне «победу» агрессии над рассудительностью (Дон Кихот) и инстинктивностью (Молли Блум). Самым «авангардно» звучащим инструментом в произведении является виолончель, используемая только в крайних разделах цикла и отождествляющаяся с миром Молли Блум. С одной стороны, Циммерманом в трактовке виолончели избирается общий принцип джойсовского творчества: бесконтрольность, связанная с наличием импровизации, и неупорядоченность — основа виолончельной партии. С другой стороны, сам персонаж, избранный композитором, полон противоречий — импульсивность становится константой виолончельной партии.

Наиболее полно характеры персонажей раскрываются в заключительной части, которая представляет собой образную «разноголосицу» — каждый инструмент исполняет предписанный композитором материал в только ему

свойственной манере. В связи с этим музыка не просто полистилистична, какой была до этого, а хаотична. Соприкосновение в едином хронотопе полярных эмоций, характерных для каждого из персонажей, привело к драматургическому сопоставлению разных музыкальных пластов. В I части — «Интродукция et pas d'action», где участвуют все три исполнителя, — острого конфликта, свойственного «Финалу», не наблюдалось, поскольку происходило лишь первоначальное знакомство с «персонажами», не требующее заострения конфликта. После череды сольных и дуэтных сцен (II—IV разделы), раскрывающих образный мир отдельных героев, основной конфликт вырвался наружу в финальной части цикла. Очевидно, что идею тотального музыкального театра, которую композитор разработал и считал основным достижением искусства XX века, Циммерман экстраполировал и на сферу инструментальной музыки. Он строит драматургию на конфликте характеров персонажей, разных авторов и эпох. Отсюда название произведения: смысл, вложенный в заглавие, заключается в соотношении прошлого и будущего, их единство в сегодняшнем. Присутствие — то есть в данный момент осуществляющийся процесс.

Особое место среди камерных инструментальных спектаклей занимают спектакли-диалоги. Расширение содержательного поля всех видов искусства в XX веке, обусловленное историческими и социальными коллизиями, происходившими в это время, привели к повышению уровня контрастности (конфликтности) и в сфере театра, и в области музыкального искусства. В обоих искусствах формировались новые жанры. Одним из достижений театра стало появление новой его разновидности — спектакля-диалога, во время сценической реализации которого на площадке находились два персонажа, два актера. Наличие двух человек провоцирует либо конфликт, во время которого раскрываются индивидуальные качества каждого из персонажей, производится их противоборство, либо контраст между ними. Спектакль-диалог имеет разные содержательные константы — от драмы,

раскрывающейся посредством диалога двух персонажей, до юмористической сценки. Он является видом инструментального спектакля в целом, и при его создании композитор руководствуется обращением к ряду элементов театрализации исполнительского процесса. Поскольку инструментальный спектакль-диалог — дуэт, то есть ограничен количеством исполнителей, композиторы применяют драматургическое сопоставление лишь некоторых пластов (например, музыкальных и поведенческих). Спектаклю-диалогу, как и моноспектаклю, свойственно сквозное развитие, не делимое на ряд сцен. Особенностью спектакля-диалога в отличие от моноспектакля при этом становится обязательное наличие сюжета. Его источниками могут стать литературное произведение, образцы театрального искусства, созданный композитором сценарий. Рассмотрим эти виды сюжета и их спецификацию в условиях спектакля-диалога.

Персонажи литературно-философского трактата «Учение дон Хуана: путь знаний индейцев яки» К. Кастанеды дон Хуан и сам автор стали героями произведения «Шаман» для тромбона и фортепиано английского композитора Д. Катлера (1984). Этот трактат, явившийся первым в серии мистико-эзотерических бестселлеров Кастанеды, базируется на изречениях некоего дон Хуана, по словам писателя, невымышленного, а реального героя, с которым он вел длительные беседы. Ссылка Катлера на то, что фортепиано является в произведении «сочувствующим и переживающим» инструментом, дает возможность предположить, что оно олицетворяется с образом самого Кастанеды, выслушивающего и записывающего мысли дон Хуана. Таким образом, здесь воссоздается диалог двух персонажей, что, собственно, происходит и в известной книге Кастанеды. Причем, как и в книге, между персонажами нет явного конфликта — они высказываются контрастно по диалекту, по способам передачи мысли, но объединены одной атмосферой — философским осмыслением жизни. Этот диалог у Катлера не предполагает наличия вербального ряда: персонажи ха-

рактеризуются только музыкой и сценическим поведением. В музыкальном диалоге, заменяющем диалог вербальный, превалирует тромбон, олицетворяющий дон Хуана; в его партии — необычные приемы звукоизвлечения, ритмическая «запутанность», преобладающая роль громкостной динамики. Фортепиано же звучит без педали, не подавляя музыкальные реплики «главного героя». В этом — сопоставление двух музыкальных пластов, направленное в данном случае на выявление контраста. В основном музыкальные материалы инструментов соприкасаются в едином хронотопе, однако в партии тромбона имеется ряд динамичных каденций, сложных в исполнительском отношении. В целом музыка отражает состояние необычной реальности, в которой, собственно, жил дон Хуан: «Дон Хуан считал, что переживание необычной реальности — единственный способ практического освоения магии и приобретения силы. По его убеждению, именно этой главной цели подчинены все прочие компоненты учения. Этим, кстати, определялось его отношение ко всему, что не было с нею непосредственно связано» [2. С. 13]. Тромбонист волен ходить по сцене, принимать определенные позы, выражать эмоции жестикულიацией и мимикой, в то время как пианист ведет себя спокойно, «внимая» собеседнику, находится в определенном участке сцены. Этим доказывается сопоставление двух поведенческих пластов между участниками дуэта. Велика и роль светового оформления сцены: лучи направлены только на инструменталистов, все же пространство сцены остается темным. Данный элемент театрализации дополнительно визуализирует произведение, не сопоставляя при этом визуально двух персонажей, не персонифицируя каждого из них собственной цветовой или световой гаммой.

Персонажи театра Арлекин и Пьеро получают характеристику в пьесе «Десятая инвенция» для флейты и саксофона датского авангардиста Э. Пэйпа (2008). Здесь выражена иная грань спектакля-диалога — конфликт. Инструменталисты облачены в яркие персонифици-

рующие образы костюмы, соответствующие своему персонажу (ярко-красный у флейтиста, изображающего Арлекина, и белый с длинными рукавами и колпаком у саксофониста, играющего роль Пьеро). Музыкальная линия у каждого из них своя, «гармонирует» с характером персонажа: флейтист ведет партию весело, подпрыгивая, кружась вокруг себя, передвигаясь по сцене (для его музыки специфичны стаккатность, использование разных регистров и динамики, отсутствие ритмического баланса — этим достигается параллель с интерпретацией образа в известной пьесе «Арлекин» для кларнета К. Штокхаузена (1975)), саксофонист играет одну и ту же статичную мелодию, четко соблюдая правила, выписанные композитором. При этом каждый из участников дуэта использует голос в качестве дополнительного тембра: текст не предусмотрен, однако флейтисту и саксофонисту поручено имитировать собственное состояние голосом — смеяться (Арлекин) или постанывать (Пьеро). Этим конфликт усугубляется. Таким образом, Пэйп не только облачает героев в костюмы Арлекина и Пьеро, но и предоставляет возможность каждому из них вести себя на сцене соответственно их (персонажей) темпераменту, используя ряд элементов театрализации. Сопоставление двух поведенческих, музыкальных и визуальных пластов наглядно демонстрирует именно диалогические отношения, в которые вступают флейтист и саксофонист. Этот спектакль-диалог дает возможность публике воспринять непохожесть героев и принять в итоге чью-то сторону (конфликт ни музыкально, ни сценически неразрешен, каждый остается «при своем мнении»), отождествляя себя с каким-либо из двух темпераментов.

Созданный композитором сюжет выявляет себя при сценической реализации сочинения «Два ужасных тромбона» английского композитора С. Лесли (1997). Его идея — предоставить возможность посетителям концертов ознакомиться со спецификой одного из духовых инструментов. В результате получилось своеобразное одночастное музыкально-театральное представление: в задачи тромбони-

стов (премьерное исполнение — дуэт в составе Д. Эшби и Л. Синквита) входит чередование игры и словесного повествования с целью как можно подробнее рассказать присутствующим в зале о тромбоне и продемонстрировать возможности его звучания. В связи с этим произведение сложно с исполнительской точки зрения: показываются все приемы игры на нем — от глissандо до специфических «wa-wa» эффектов. Зато вербальная часть предполагает свободу исполнителей в выборе историй, связанных с развитием тромбона, и фраз, характеризующих его возможности, и в выборе принципов воспроизведения текста. Одна из констант спектакля-диалога — конфликт героев — проявляется в том, что персонажи не приходят к единому мнению относительно инструмента: один утверждает, что играть на тромбоне легко, второй рассуждает о непреодолимых трудностях, подстерегающих того, кто начнет обучение игре. Этот конфликт отражается на речи исполнителей (сопоставление двух вербальных пластов), на их игре (сопоставление двух музыкальных пластов: один демонстрирует легкость звукоизвлечения, другой — его трудность), на поведении (сопоставление двух поведенческих пластов, спровоцированное необходимостью действиями убедить соперника в правильности своей позиции). Соответственно, помимо музыки и текста, исполнители используют передвижения в пространстве сцены и ряд видов пластического искусства (например, демонстрация возможностей игры на инструменте предполагает обращение к жестикеляции). Сопоставление двух визуальных пластов отрицается.

А сочинение «Tuba mirum» для двух тромбонистов Э. Форда (1989) начинается с того, что два исполнителя стоят спиной друг к другу, имитируя сопоставление двух поведенческих пластов как данность. Все произведение — конфликтное выяснение отношений между ними с передвижениями, использованием пластики. Сюжет смоделирован самим композитором. Сопоставляются и музыкальные материалы, поскольку на сцене производится сцениче-

ский конфликт: у одного тромбониста — игра четких ритмических секций, у другого — ритмическая импровизация, а состояние неудовлетворенности вызывается гулом (шумом), который поочередно используется в обеих партиях. Очевидно, что здесь, в отличие от ряда рассмотренных ранее произведений, использовано меньшее количество типов драматургического сопоставления — сценическая ситуация отрицает наличие сопоставления визуальных и вербальных пластов.

Спектакль-диалог как разновидность камерного инструментального спектакля используется композиторами достаточно редко. Помимо рассмотренных произведений, из огромного арсенала сочинений, представляющих инструментальный спектакль, можно привести еще лишь «Искусство шума» для двух ударников М. Кагеля (1995). Основной причиной малочисленности подобных опусов может стать стремление авторов либо к детальному раскрытию характеристики какого-либо одного персонажа (тенденция к минимализации событийности за счет усугубления внутренней психологичности), либо к воплощению на сцене масштабного зрелища, соединяющего в себе музыку и театр со всеми свойственными ему способами привлечения внимания публики (тенденция к увеличению внешней событийности за счет расширения количества инструменталистов). Это обуславливает превалирование произведений, созданных в жанрах монотспектакля и массового спектакля. При этом спектакль-диалог, как и другие жанровые разновидности инструментального спектакля, ориентирован на музыкально-сценическое воплощение разных сюжетов (литературного произведения — в «Шамане» Катлера, комедии dell'arte — в «Десятой инвенции» Пэйпа, смоделированного композитором сюжета — в пьесах «Два ужасных тромбона» Лесли, «Tuba mirum» Форда, «Искусство шума» Кагеля). Сюжеты могут иметь отношение как к показу музыкально-сценического контраста («Шаман» Катлера, где дон Хуан и писатель ведут беседу об одном и том же явлении, не

перебивая друг друга, высказывая свою точку зрения), так и конфликта двух персонажей (произведения Лесли, Пэйпа, в основе которых — активные музыкальные и вербальные диалоги, споры, уникальность костюмов, абсолютная противоположность сценического поведения). Спектакль-диалог — это одночастная, небольшая сценка; в этом его близость к монотспектаклю.

Возможность драматургического сопоставления пластов зависит в спектакле-диалоге от идеи композитора и не всегда соответствует принципу, чем острее конфликт — тем больше из выявленных видов сопоставления используется. Ни в одном из рассмотренных произведений не применяются все виды драматургического сопоставления пластов. Например, одно из самых конфликтных сочинений «Tuba mirum» Форда ограничивается наличием только двух видов сопоставления — поведенческих и музыкальных пластов. Но их насыщенность позволяет воспринять конфликт инструменталистов в полном объеме. То же самое происходит и при исполнении опуса «Шаман» Катлера. А Лесли при сценической реализации пьесы «Два ужасных тромбона», помимо задействования сопоставления двух поведенческих и двух музыкальных пластов, использует еще один вид сопоставления — сопоставление двух вербальных пластов. Включение слова способствует вербальной аргументации конфликта между участниками, спровоцированного композиторской идеей воссоздать спор исполнителей относительно необходимости обучения игре на тромбоне. Однако исходя из приведенного выше анализа можно констатировать обязательное присутствие сопоставления двух музыкальных и двух поведенческих пластов во всех рассмотренных сочинениях. Именно они становятся основными константами выражения конфликта или контраста. В некоторых случаях к ним прибавляется сопоставление двух визуальных (персонификация персонажей Арлекина и Пьеро посредством наличия костюмов в «Десятой инвенции» Пэйпа) или вербальных («Два ужасных тромбона» Лесли) пластов.

Популярность камерного инструментального спектакля в целом обусловлена рядом причин:

1) исполнительский состав, задействованный при его сценической реализации, мобилен по сравнению, скажем, с оркестром; этот факт манит композиторов, стремящихся к популяризации своего творчества;

2) по сравнению с моноспектаклем камерный инструментальный спектакль позволяет сопоставить разные эмоциональные пласты, расширить форму и продолжительность опуса, что способствует возможности раскрытия более глубинного содержания;

3) камерный инструментальный спектакль становится полем экспериментирования в соотношении разных тембров, небольшого количества инструментов, в связи с чем каждый из исполнителей может быть наделен функцией актера (скажем, в массовом инструментальном спектакле это становится невозможным в силу огромного количества присутствующих на сцене инструменталистов, которые априори не могут быть все персонифицированы);

4) такой прием способствует явному межличностному общению исполнителей, чуткому видению всего того, что делает другой инструменталист, и действия, производимые одним из них, могут стать непосредственной реакцией на действия другого — в этом заключается одно из требований театра как вида искусства в целом;

5) отсутствие на сцене большого количества исполнителей дает возможность композиторам уделить повышенное внимание сценическому ряду (свободное пространство сцены позволяет наделить инструменталистов дополнительными функциями передвижения и т. д.), наличие на сцене реквизита в необходимом количестве, свето-цветовой гамме, проецирующейся на сцену, или видеоинсталляции, которая в данном случае не будет заслонена исполнителями, как, например, при реализации массового инструментального спектакля.

Как и режиссер в театре, композитор, создающий инструментальные спектакли, мо-

жет свободно трактовать или придерживаться сюжетных линий любого взятого за основу источника (например, литературного произведения), а также создавать свои событийные линии, свой визуальный ряд. При этом композитор должен обладать чувством пространства, хорошим вкусом и чутьем уместности при выборе декораций, реквизита, костюмов, которые естественным образом должны быть направлены в инструментальном театре прежде всего на раскрытие музыкальной концепции. Визуальный, поведенческий ряд не должен превалировать, иначе такое сочинение перечеркнет статус музыкального опуса. Метаморфозы в сценической реализации опусов, созданных в рамках инструментального театра, не ограничиваются новациями композиторов: все действия, предписанные авторами, необходимо воплощать исполнителям наряду с игрой на инструменте. При этом исполнителями должны быть такие профессионалы, которые не смогут излишним увлечением презентабельностью, внешней событийностью перечеркнуть музыкальную информацию сочинения (в данном контексте лишний раз подчеркнем, что в инструментальном театре музыка — перво-степенный или равнозначный элемент общей системы произведения). Исполнитель в камерном инструментальном спектакле, впрочем, как и во всех других жанровых разновидностях инструментального спектакля, — многофункциональная личность, совмещающая в себе ряд обязательств, которыми он наделяется, обращаясь к партитуре инструментально-театрального опуса. В связи с этим отметим, что инструментальный театр не только разгерметизирует концертную эстраду, но и ставит ряд определенных условий для своего существования, среди которых главным предстает умение исполнителя совмещать, скажем, игру на инструменте и актерскую игру, призывающую в какой-то степени к абстрагированию от только исполнения музыки и утверждающую создание синтезирующих в себе черты разных искусств концепций.

Список литературы

1. *Han S. M.* Action music. Das Konzept der musik-theatralischen Kompositionen Von Hans Werner Henze 1966—1976: Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin. Berlin, 2009.
2. *Кастанеда К.* Учение дона Хуана. М.: ИД «София», 2003.
3. *Киреева Н. Ю.* Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010.
4. *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра. Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. 355 с.; *Петров В. О.* Инструментальный театр: историческая пирамида жанра // Культура и искусство. 2012. № 5. С. 99—109; *Петров В. О.* Массовый инструментальный спектакль: виды драматургического сопоставления // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. № 3 (50). Том 2. С. 168—171.