

Владислав Олегович Петров
доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории
E-mail: petrovagk@yandex.ru

Vladislav Petrov
Doctor of Art, Associate Professor at the Theory and History of Music
Department of the Astrakhan State Conservatory
E-mail: petrovagk@yandex.ru

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

INSTRUMENTAL DRAMA AS THE VARIETY OF THE INSTRUMENTAL THEATRE

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению жанровых признаков одной из главных разновидностей инструментального театра – инструментальной драмы. На примере опер Х. Биртвистла, П.Д.К. Баха, В. Сильвестрова, А. Бакши, К. Дюка выявляется соотношение музыкальных и театральных пластов, задействованных композиторами, формирующих единое инструментально-театральное пространство при сценической реализации произведений. Рассматривается типология сюжетов, избранных композиторами, и уровни сценической событийности.

Abstract

The article is devoted to the consideration of genre features of one of the main varieties of instrumental theater – instrumental drama. On an example of operas H. Birtwistle, P.D.K. Bach, V. Silvestrov, A. Bakshi, K. Duke revealed the correlation of musical and theatrical layers involved by composers, forming a sin-

gle instrumental-theatrical space in the stage realization of works. The typology of subjects selected by composers and the levels of scenic events are considered.

Ключевые слова: инструментальный театр, инструментальная драма, перформанс, синтез искусств, музыка и театр

Keywords: instrumental theater, instrumental drama, performance, synthesis of arts, music and theater

Инструментальная драма, являющаяся жанровой и содержательной разновидностью инструментального театра, представляет собой синтез музыкальных и визуальных рядов, направленный на воссоздание при сценической реализации опуса определённого сюжета. Она предполагает выделение двух типов произведений: 1) произведения, в которых происходит воссоздание сюжетов или характеристики персонажей, почерпнутых в *других видах искусства*, 2) произведения, в которых присутствует *сочинённый композитором* сюжет или представлена характеристика вымышленных персонажей.

Первый тип произведений позволяет композиторам с режиссёрской точки зрения *следовать* определённой «программе», воплощать средствами инструментальной музыки уже известные драматургические ситуации или образы. Это, в свою очередь, способствует большей популярности подобных композиций у публики, поскольку обретенные в процессе жизни, узнаваемые, но, возможно, по-новому трактованные сюжеты, всегда вызывают больший отклик. Наиболее часто в качестве сюжетного источника композиторами используются *литературные произведения*. Литература, в связи со своим огромным арсеналом форм, жанров, смыслов, их заполняющих, даёт много полярных образов, драматических ситуаций, коллизий и конфликтов, решаемых словом и воспринимаемых ассоциативным мышлением при чтении. XX век, с его тяготением к синтезу искусств и значимостью визуального ряда, позволяет авторам, работающим, на первый взгляд, в неспособных к

визуализации сферах, применять ее сюжеты в качестве драматургического остова сочинений. Литературные персонажи становятся образами, а сюжетные линии литературных произведений – содержательной драматургией опусов инструментальной сферы, до этого не стремившейся к такой мощной интеграции. Известно, что сюжет литературного произведения развёртывается в достаточно объёмном временном пространстве – пока адресат его читает. При этом, само произведение имеет две ярко выраженные временные формы – фабульное время и время чтения. *Фабульное время* – это время, в котором развёртывается сюжет произведения (в определённое время суток и т.д., то есть в то время, когда происходят события, описанные в сюжете), *время чтения* – это время, в котором текст читается. Как правило, эти категории времени не совпадают: читатель может узнать за час чтения, что произошло с героями произведения, скажем, в течение ста лет, или, наоборот, сюжет литературного произведения может развёртываться на протяжении нескольких часов, а читатель будет знакомиться с текстом, например, месяц. Относительно инструментальной драмы, основу которой составляет сюжет литературного произведения, также можно говорить о наличии в нём этих временных форм. Фабульное время подобного музыкального опуса идентично фабульному времени в литературе (сюжет, избранный композитором в произведениях драматургов и писателей, имеет определённые временные рамки, свою воплощенную музыкально данность). Однако *время чтения литературного произведения не совпадает со временем слушания музыкального сочинения*, представляющего инструментальную драму, поскольку последнее, в основном, ограничивается достаточно малыми временными рамками и не предполагает отвлечения и возвращения к «дослушиванию» (по аналогии с «дочитыванием»). Время слушания в разы меньше времени чтения. Соответственно, избирая сюжет для инструментально-театрального произведения, композиторы прибегают к приему *пересказа* сюжета без искажения смысла, ограничиваясь краткой демонстрацией основных событий.

В целом, авторы инструментальной драмы могут: 1) *воплощать драматургию* сюжета литературного произведения *целостно*, 2) *избирать* в качестве сюжета *определённый ряд сцен*, 3) использовать в качестве сюжета *фрагмент литературного произведения* (сцену, диалог персонажей, конкретную ситуацию и т.д.), 4) формировать сюжет на основе *обобщения эмоционально-психологической атмосферы литературного произведения*, использующегося в качестве абриса – без воссоздания зафиксированного в сюжете действия, 5) *производить свободную трактовку известных образцов литературы* [см. об инструментальном театре в целом: 3; 4].

При воплощении сюжета происходит *сжатие* во времени литературного источника (остаются основные этапы фабулы, значимые и эффектные с точки зрения сценического воплощения). В случае же *использования* из сюжета определённой сцены или ряда сцен возможна большая концентрация мысли: ограничение отрезком фабульного времени способно фокусировать внимание слушателя, детализировать суть события. Чем больше исполнительский состав, тем более солидно представлен сюжет.

Наиболее яркий образец применения ряда элементов театрализации инструментального исполнительского процесса – опус «**О, стыд!**» (1976) английского авангардиста **Х. Биртвистла**, передающий содержание 2 сцены III акта трагедии *У. Шекспира* «Гамлет» – «Мышеловка», которая у драматурга является одной из ключевых: в ней рассказывается история отравления герцога племянником. Шесть ударников, воссоздающих инструментальную драму, олицетворяют шесть персонажей: напротив друг друга стоят Герцог и Герцогиня, между ними в две противоположные горизонтальные линии выстроено по два ударника. В расположении инструментов создаётся замкнутый круг, что диктует их нетрадиционную расстановку. Инструментарий участников ансамбля одинаков, за исключением тех, кто исполняет роли Герцога и Герцогини: помимо комплекса ударных инструментов (барабаны, треугольники, литавры – у всех), в их распоряжении имеются вибрафон и колокола. Примечательно, что на протяжении всей пьесы движения и игра Гер-

цога и Герцогини *идентичны* – все действия производятся ими на сцене в зеркальном отражении. Кроме того, они должны быть одеты в одинаковые черные костюмы, в связи с чем отрицается персонификация и власть предстаёт как единая безликая масса. Остальные четыре ударника – персонажи, не имеющие отношения к власти, – вольны в движениях. Этот факт подчеркивается музыкально: Биртвистл наделяет каждого из них собственным тематическим материалом, находя точное режиссерское решение. Они независимы не только от двух «властвующих» ансамблистов, но и друг от друга. Следовательно, спектакль построен по принципу «два персонажа против четырех» (*конфликтная драматургия*). Биртвистл активно применяет мимику во время реакции толпы на «игру» власти.

Ряд произведений инструментальной драмы имеет в своей основе сочиненный самим композитором сюжет. Слушателю/зрителю, при этом, предлагается не отождествлять известных персонажей, сюжеты других видов искусства с воплощенными в инструментальной драме характеристиками, а воспринимать новый сюжет или познакомиться с новыми персонажами. При этом, в таком сочинении не только может быть выражена повествовательность или портретность, но и целый комплекс эмоций, презентующих контрастность, конфликтность, драматизм происходящих ситуаций или человеческих состояний. Таким образом, композитор ограничен формой и средствами (все же речь идёт об инструментальной сфере), но не ограничен в возможности выбора содержания. Как и в случае с произведениями, созданными на сюжеты других видов искусства, при написании сочинения на собственный сюжет композиторы могут задействовать разные элементы визуализации. Например, вымышленные персонажи могут быть «декорированы» в неожиданные костюмы, с ними может происходить на сцене всё, что угодно. Композитор, создавая инструментальную драму на свой сюжет, обладает большей свободой в выборе средств выражения – музыкальных и визуальных, нежели композитор, сочиняющий на сюжеты других видов искусства.

Один из ранних примеров создания собственного сюжета в рамках инструментальной драмы – «Соната-эхо для двух противоборствующих группировок» (1966) для деревянных и медных духовых инструментов **П.Д.К. Баха** (настоящее имя – П. Шикеле). Согласно авторской задумке, две группы духовых инструментов (всего их шесть – валторна, труба, тромбон, флейта, фагот, гобой: деревянные духовые воплощают положительные силы, а медные – отрицательные) размещаются на сцене друг против друга. Они не только соревнуются на акустическом уровне, но и изображают реальную ситуацию противоборства, наступая движениями, шагами, применяя пантомиму. В связи с этим у каждой из групп – собственный музыкальный материал: у деревянных инструментов – *тональный*, у медных инструментов – *атональный*. Деревянные духовые играют легатные фрагменты в медленных темпах, а медные духовые, постоянно обрывая музыку деревянных, вносят контраст: в их арсенале – стаккато, громкая динамика, «раскрепощённые» ритмы. Дополнительный эффект придают костюмы и грим, описание которых представлено композитором в примечании к партитуре. В целом «Соната-эхо» основана на визуальном и музыкальном противоборстве двух групп (деревянных и медных духовых инструментов), приходящем в итоге к консенсусу (образный строй их музыкальных линий в конце совпадает). Такое разделение на группы выявляет *макро-диалог*.

По иному принципу избирал инструментальный состав **В. Сильвестров** в соответствии с сюжетом своей «Драмы» (1971) для скрипки, виолончели и фортепиано. Здесь используются солирующие инструменты, не объединённые в группы, не имеющие возможность доминировать в количественном отношении. Цикл состоит из Сонаты для скрипки и фортепиано, Сонаты для виолончели и фортепиано и Трио для скрипки, виолончели и фортепиано и, соответственно, имеет многочастную (многоактную) структуру. Индивидуальность материала каждого из инструменталистов, ведущих самостоятельные сюжетные и музыкальные линии, позволяет говорить о своеобразном камерном спектакле, основанном на взаимоотношениях двух или трёх разных

по характеру персонажей. Сюжетная драматургия такова: I часть – быстрая, драматическая завязка конфликта, II часть – более спокойная, лирическая, медленная по темпу – временное смягчение конфликта, III часть – финал – кульминация и драматический исход (уход инструменталистов – главных действующих лиц – в небытие). В контексте идеи, воссоздающей драму жизненного процесса, логично выглядят театральные приёмы: демонстративные выход и уход со сцены, перемещения, обращение с инструментами как с живыми существами. В партитуре Сильвестрова регламентированы все действия исполнителей: «входит виолончелист решительно», «приготавливается к игре (вначале движения поспешные, к концу они замедляются и затормаживаются)», «идти за кулисы спокойно и просто» и т.д. Эти указания, провоцирующие использование передвижений, пластики, выражают состояния героев-инструменталистов в ходе исполнения музыки, то есть обусловлены музыкальными факторами: например, решительность, проявляющаяся первоначально в поведении виолончелиста, сходна с его музыкальным материалом, характерным для II части цикла, – быстрым, смелым по движению мелодики, ритму, а его же медленно-печальный уход за кулисы в конце III части цикла (Трио) обусловлен состоянием принятия реальности – необходимостью ухода в небытие, диктуемой музыкальной развязкой произведения. По словам автора, в «Драме» запечатлена «...не просто борьба со злом, там передан крах того процесса, когда музыка как бы уходит в песок, недоумение по этому поводу, разрыв замкнутости системы. Внешне некоторые приёмы, использованные в произведении, напоминают экспрессионизм» [2, 138]. Следует указать и на применение Сильвестровым реквизита, придающего особую визуализацию исполнительскому процессу. В конце I части актерский этюд исполняет скрипач: он достаёт из кармана коробок спичек, зажигает одну спичку и тут же гасит её. При этом необходимо «держат спичку горизонтально, на уровне подбородка, затем сильно, с акцентом дунуть и потушить... застыть с потушенной спичкой». В данном случае мимолётность горения спички ассоциируется с мимолётностью прожитой жизни. «Уже в по-

следнем разделе связующей партии первой части “Драмы” (ц.4) скрипач неожиданно становится, так сказать, “участником” партии фортепиано, окончательно разрушая тем самым заявленный ранее “ортодоксально-додекафонный” стиль главной партии: ему предписано сначала “концом смычка ударять по струнам рояля (I, II, III отсеки)”, а затем играть “Pz пальцем на струне рояля” (!)» [1, 123]. Использование этого приёма создает эффектную театрализацию. Поскольку все примечания выписаны в партитуре, она представляет собой на визуальном уровне своеобразный «роман» на фоне нотных станов.

Близкой сочинению Сильвестрова, не только по инструментальному составу, но и по образному содержанию, является «**Драма для скрипки, виолончели и рояля**» (1977) **А. Бакши**. Уже название «драма», как и у Сильвестрова, провоцирует фокусировку внимания на наличии некоего сценического ряда. Это подтверждается при исполнении: начинает играть виолончелист, находящийся на сцене. Из-за сцены ему вторит скрипка. Скрипач выходит на сцену и какое-то время оба инструменталиста играют вместе. Затем неожиданно выбегает пианист, садится за свой инструмент и вносит диссонанс в уже состоявшуюся атмосферу «слияния» двух струнных инструментов. В этот момент наступает завязка конфликта: пианист становится «третьим лишним». На сцене и в визуальном, и в музыкальном отношении происходит «борьба» – музыканты вступают в спор. Каждый инструменталист персонафицирован как с музыкальной точки зрения, так и со сценической. Итог таков: скрипач и пианист уходят со сцены, вновь оставляя виолончелиста одного (в «Драме» Сильвестрова покидали сцену все исполнители в связи с наличием иной идеи). Идея же драмы Бакши – раскрыть потенциальные свойства *одиночества* как одного из центральных свойств человеческой души и показать возможности главного героя, погружившегося в пучину ряда событий, например, появления в жизни иных лиц, разных по темпераменту и эмоциям (скрипка отождествляется с лирическим персонажем, фортепиано – с агрессивным, воинственно настроенным героем).

Драма становится главной образной сферой и пьесы «Выход» (1993) для фагота, тромбона и виолончели **К. Дюка**, так же, как и драмы Сильвестрова и Бакши воссоздаваемой силами трех инструменталистов. Дюк называл своё сочинение «музыкальной басней», поскольку оно содержит мораль: «каждый свободен в своих проявлениях» – так написано в партитуре. Сюжет, созданный композитором, заключается в том, что появившиеся в I части на сцене исполнители, играющие один и тот же материал, вступают во II части в музыкальный и идейный конфликт: фаготист и виолончелист отождествляются с массой, против которой выступает тромбонист, воплощающий свободумыслие. Здесь происходит временное выделение одного персонажа на лидирующее положение. Всякие попытки тромбониста отклониться от общего развития эпического музыкального материала в ансамбле «караются» остальными участниками: они встают, подходят к тромбонисту, играют угрожающие фразы и т.д. Однако, в отличие от тех же инструментальных драм Сильвестрова и Бакши, близких «Выходу» Дюка по составу, здесь театральная подчеркивается ещё и наличием костюмов (в духе барочной изысканной одежды). В итоге музыкальной композиции, длящейся порядка 20 минут, тромбонисту удаётся доказать правомочность внесения импровизации, «своего слова» в общее развитие. Заканчивается пьеса импровизацией всех ансамблистов, единым действием (судя по названию сочинения, в этом и есть *выход* из идейного конфликта), хотя партитура изначально графическая – отсутствие нотных знаков компенсируется линейными линиями, предопределёнными каждому из инструменталистов. Регламентирующим началом является наличие над этими линиями скоб, указывающих сколько должен длиться тот или иной мелодико-ритмический паттерн.

Литература

1. Голубков С.В. Исполнительские проблемы современной музыки. «Драма» В. Сильвестрова, «Прикосновение» Ю. Воронцова // Музыкальная академия. – 2003. – № 4. – С. 119-128.

2. Нестьева М.И. Сокровенные разговоры: беседы с композитором // Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. – Киев, 2004. – 265 с.

3. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. – Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. – 355 с.

4. Петров В.О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. – 2013. – № 1 (27). С. 40-45.