

Петров В.О.

Жанры массового инструментального спектакля

Аннотация: Предметом исследования в данной статье становится один из популярнейших в композиторской среде современности жанров – инструментальный театр. Подробно рассмотрены разновидности массового инструментального спектакля – 1) сочинения, в которых один инструменталист-солист (персонаж) противопоставит оркестру или ансамблю (происходит персонификация отдельной личности, выявляется ее контраст или конфликт с остальными участниками, что характерно, скажем, для сочинений, созданных для солиста и оркестра), 2) опусы, в которых ряд инструменталистов-солистов (персонажей) имеют персонификацию и вступают во взаимоотношения с оркестром, ансамблем или между собой, 3) произведения, в которых персонификация свойственна не отдельной личности (инструменталисту-солисту), а группе инструментов, части оркестра, в связи с чем достигается знакомый театру сценический эффект «противостояния масс». Массовый инструментальный спектакль рассматривается как целостный феномен, в связи с чем привлекается метод целостного анализа явления. Итогом проведенного исследования стало выявление специфики взаимоотношения драматургических пластов при сценической реализации массовых инструментальных спектаклей (музыкальных, поведенческих, визуальных, вербальных). Отмечается, что наличие этих пластов способствует, с одной стороны, более простому пониманию музыки (драматургическое сопоставление 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.

Ключевые слова: Музыка, инструментальный театр, постмодернизм, музыкальный акционизм, жанр, перформанс, драматургия, синтез искусств, синестезия, сцена.

Review: The subject of the research is one of the most popular contemporary genres of music composing, the genre of instrumental theatre. The author of the article examines the variety of mass instrumental performance such as 1) compositions when an instrumentalist (leading performer, character) opposes to the orchestra or band (individual is personified, contrasts or conflicts with the other participants which namely typical for pieces written for a leading performer and orchestra); 2) pieces when a number of instrumentalists (leading performers, characters) have their personification and enter into relationship with the orchestra, band or one another, 3) pieces when personification is not an individual feature (of a instrumentalist or leading performer) but the feature of a group of instruments, parts of the orchestra, which allows to achieve the theatre stage effect of "mass confrontation". Mass instrumental performance is viewed as an integral phenomenon, therefore the author of the article has applied the method of the integral analysis of the phenomenon. The result of this research is the description of specific relations between dramaturgic layers in the process of mass instrumental performances (musical, behavioral, visual, verbal, etc.). It is noted that the presence of these layers, on the one hand, encourages a more basic understanding of music (dramaturgic comparison of layers reveals the essence of music through the behavior of instrumentalists on stage, their visual appearance and/or the use of the word), and on the other hand, withdraws music from the traditional performance of compositions which attracts the attention of a larger audience.

Keywords: Synthesis of the arts, music, instrumental theatre, postmodernism, musical actionism, genre, synesthesia, performance, dramaturgy, scene, stage.

Среди многообразия новых музыкальных жанров, прочно закрепившихся в композиторском творчестве XX столетия, особое место занимает синтетический по своей природе инструментальный театр. В процессе его развития и трансформации в указанное время образовался ряд

внутрижанровых классификаций. Так, обращение композиторов к разным сюжетным источникам спровоцировало разделение произведений инструментального театра на те, в которых главенствуют известные истории источники (литературные, изобразительные, театральные) и те, драматургической осно-

вой которых является собственно придуманный композитором сюжет; особое отношение к сценическому ряду приводит к разделению сочинений инструментального театра по степени сценической событийности [см. об этом: 5, 6, 9, 10].

Необходимо выделить и три основные жанровые разновидности инструментального театра, свойственные театральному искусству в целом, – *моноспектакль (монодрама)*, *камерный спектакль* (включая *дуодраму* – участвует два или более исполнителей), *массовый спектакль (полидрама)*. Эта классификация, известная еще со времен античности, традиционна и для современного театроведения, разделяющего спектакли на указанные три вида *сценической драматургии*. Каждой из разновидностей свойственен определенный набор отличительных качеств. Так, для моноспектакля характерно не только присутствие одного исполнителя на сцене, но и наличие «скромного» сюжета, малых сценических форм (например, сценки); обычно моноспектакль – одночастная композиция, отрицающая многоактную структуру [о разновидностях инструментального спектакля см.: 7, 8].

Действительно, в указанной череде жанров особняком именно стоит моноспектакль. Для всех же остальных разновидностей логично использование следующих **видов сопоставления:**

1. *сопоставление музыкальных пластов* (партии инструменталистов имеют разный музыкальный материал) – в иных инструментальных произведениях, не имеющих отношения 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 принимает участие в исполнении произведения, тем больше пластов задействуется. Именно поэтому, самым событийным можно считать массовый инструментальный

спектакль, явившийся основным объектом данной статьи. Приведенные виды сопоставления пластов, 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 (драматургическое сопоставление 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 первичность самой музыки, иначе в итоге формируется композиция, не имеющая ничего общего с музыкальным опусом, хотя и сохраняющая свою синтетическую сущность.

Как известно, массовый спектакль (полидрама) является самым древним и распространенным видом театрального представления, во время которого на сцене находится большое количество актеров. *Функции присутствия исполнителей различны* – оттенить характер одного персонажа, активно вступать в конфликт с ним, явиться фоном для сюжетного развития, комментировать происходящие события, создавать на сцене видимую массовость. По замечанию Г. Морозовой, «В одном случае толпу определяют как “компонент” спектакля, то есть почти неодушевленный элемент структуры, который наравне с декорациями составляет “фон” для действий основных персонажей пьесы. В другом случае толпу определяют как целый ряд самостоятельных личностей, каждая из которых имеет свой характер, свою судьбу, свое отношение к происходящему на сцене и, следовательно, свое влияние на ход событий» [4, с. 118].

Массовый спектакль может иметь как *сквозное, непрерывающееся на сцене строение* (одноактная драматургия без остановок), так и *делиться на ряд сцен* (многоактная драматургия). Превалирует второй способ

построения формы: например, такой структурой обладает семичастный Концерт для флейты с оркестром («Фантазии Крысолова») Д. Корильяно. Инструментальный массовый спектакль, в отличие от моноспектакля и камерного спектакля, при сценической реализации которых используется, преимущественно, сквозное строение, неделимое на сцены (исключения – трехчастная «Драма» (1971) для скрипки, виолончели и фортепиано В. Сильвестрова и пьеса «Волокос» (1988) для фортепиано И. Соколова), позволяет композиторам обратиться к более глобальной, «многоструктурной» драматургии – той, которая изначально отличает множество театральных постановок. При этом, существенно расширяются источники сюжетов и способы композиторского обращения с ними. Если в инструментальном моноспектакле воссоздается детальная характеристика одного персонажа, а в камерном спектакле происходит показ контраста или конфликта нескольких героев (например, в спектакле-диалоге – двух: Арлекин и Пьеро в «Десятой инвенции» (2008) для флейты и саксофона датского авангардиста Э. Пэйпа), то при сочинении массового спектакля, созданного для большой инструментальной группы или оркестра, композиторы не скованы в выборе сюжетных линий. Одного персонажа может воплотить как солист, так и группа инструментов; каждый из инструменталистов может иметь собственную линию развития, отождествляться с персонажем, вступая в более серьезный конфликт (неслучайно многие из произведений, представляющих массовый инструментальный спектакль, имеют в своей основе линейную сюжетную драматургию). Соответственно, композиторы вольны прибегать к тем же выделенным видам сопоставления. В этом – сходство камерного и массового инструментальных спектаклей. Основное же их различие заключено в количестве задействованных исполнителей.

В самом общем плане произведения массового инструментального спектакля могут делиться на три вида:

- 1) сочинения, в которых *один инструменталист-солист (персонаж) противопоставлен оркестру или ансамблю* (происходит персонализация отдельной личности, выявляется ее контраст или конфликт с остальными участниками, что характерно, скажем, для сочинений, созданных для солиста и оркестра),
- 2) опусы, в которых *ряд инструментали-*

стов-солистов (персонажей) имеют персонализацию и вступают во взаимоотношения с оркестром, ансамблем или между собой,

3) произведения, в которых *персонализация свойственна не отдельной личности (инструменталисту-солисту), а группе инструментов*, части оркестра, в связи с чем достигается знакомый театру сценический эффект «противостояния масс».

Все выделенные типы имеют ряд оригинальных образцов и призваны максимально приблизить инструментальное искусство театру, ассоциирующемуся у большинства зрителей с масштабной структурой, имеющей большую временную продолжительность, эффективность событийной линии, драматургическое сопоставление ряда пластов.

Примером *первого вида* массового инструментального спектакля, когда один инструменталист имеет собственную персонализацию и вступает в конфликт с оркестром, может стать **Концерт для флейты с оркестром** («Фантазии Крысолова», 1982) американского композитора **Д. Корильяно**, созданный на сюжет известной поэмы «Флейтист из Гаммельна» Р. Браунинга. Здесь производится целостное воплощение сюжета литературного произведения. Этот сюжет, в свою очередь, базируется на немецкой легенде о Крысолове, повествующей о музыканте-дудочнике, с помощью колдовства уведшем всех детей из города, мэр которого не выплатил ему гонорар за избавление этого города от крыс. В Концерте 7 частей, основу каждой из которых составляет определенное событие поэмы. Флейтист играет роль Крысолова, оркестранты – крыс (в I – V частях) и бюргерства (в VI части), детский оркестр, появляющийся в VII части Концерта, – тех самых детей, которых Крысолов уводит в небытие.

I часть («Восход солнца и песня Крысолова») во многом звукоизобразительна. Оркестранты, одетые в одинаковые строгие черные костюмы, что придает им массовость, выполняют функцию «цветового» фона, на котором флейтист, облаченный в зеленый костюм, нарочито увеличенные ботинки и красную объемную шляпу с пером, становится «ярчайшим пятном» в общей визуальной панораме сценического ряда. Крысолов неожиданно появляется из-за кулис в середине I части и мерно шествует по сцене.

Во *II части* («Крысы») представлен образ крыс – воинственные аккорды, скрип, воссоздающийся инструменталистами, зловещие

Музыка и музыкальная культура

глиссандо придают оркестру как массе жесткую характеристику.

III часть («Битва с крысами») – музыкальный и визуальный поединок солиста и оркестра. Мелодия флейтиста звучит на фоне динамически активных кластеров, заглушающих ее, его же воинственные движения направлены в сторону оркестра (солист передвигается по сцене, делает вид, что набрасывается на некоторых из оркестрантов).

В *IV части* («Конец войне») достигается успокоение главного персонажа после удачного освобождения города от крыс. Это успокоение производится как музыкально (постепенный спад динамики до *ppp*, преобладание тишины, пауз), так и визуально (Крысолов расслаблен, его внешняя агрессия сменяется плавностью передвижений по сцене). Однако часть заканчивается осознанием Крысоловом факта о неизбежности прибытия нового полчища крыс.

V часть («Победа») начинается тем же жестким, агрессивным музыкальным материалом, который господствовал во II и III частях (имеется два лейтмотива крыс). В отчаянии Крысолов плачет: в Концерте Корильяно звучат жалобные мотивы, которые производят на крыс магическое воздействие (согласно литературному источнику, они танцуют ритуальный танец и погибают). Музыкальный материал Крысолова, начинавшийся в «Победе» с робкого звучания на фоне воинственных лейтмотивов крыс, в конце V части достигает динамического апофеоза. Как и в поэме Браунинга, крысы побеждены.

VI часть («Бюргерский хорал») рисует образ горожан, просивших Крысолова избавить их от крыс за вознаграждение, но не принявших его в свое общество, не заплативших ему за работу. С музыкальной точки зрения игровые интонации флейтиста «наталкиваются» на новый тематический комплекс – метрономический хорал, воссоздающий образ бюргерства. Крысолов (флейтист) покидает город, отходя от оркестрантов в левую сторону сцены.

VII часть – абсолютно новый мир – мир веселья, радости, детства. Крысолов своим маршем призывает городских детей: с каждой его новой мелодией из зала на сцену поднимаются дети, играющие ответные мелодии на своих инструментах (деревянные духовые). В конце концов, вся сцена заполняется детьми и после этого под предводительством Крысолова они покидают сцену, спускаясь в зал и удаляясь за его пределы через все возможные вы-

ходы. На сцене остается оркестр, то ли олицетворяющий крыс, то ли отождествляющийся с бюргерами, что в данном случае, по мнению композитора, идентично.

Очевидно, что Корильяно прибегает к использованию *конфликтной драматургии*: Крысолов обособлен как по внешнему виду, так и по музыкальному материалу от массы – оркестра, изображающего враждебные ему силы, вступает с ним в конфликт. Сам же сюжет имеет линейную драматургию, основанную на процессуальности событий, вытекающих одно из другого. Здесь, как и при целостном воплощении любого другого литературного сюжета, задействован ряд психофизических и технологических приемов привлечения внимания публики – пластика (особенно – в «Битве с крысами»), свето-цветовая гамма (в I части восход солнца демонстрируется прибавляющимся освещением сцены), костюмы, передвижения исполнителей.

Второй вид массового инструментального спектакля, когда персонификации подвержен ряд инструменталистов, представлен в композиции «**В ожидании...**» (1983) – «музыке для исполнения на театральной сцене четырьмя солистами (виолончель, контрабас, фагот, тромбон) в сопровождении инструментального ансамбля» **Ф. Караева**. В ее основе – воплощение сюжетной канвы пьесы *С. Беккета* «В ожидании Годо». В эпиграфе к партитуре указано: «В знак уважения к Беккету и после него...». М. Высоцкая отмечает, что данный опус – «уникальный образец авторского *пересказа* пьесы, осуществленного на другом языке искусства – средствами инструментальной и актерской игры музыкантов. Актуальная для художественной практики XX столетия идея *переписывания текста* при переносе в другой вид искусства обнажает проблему принципиальной непереводимости языков, и *переведенный* текст – это всегда *новое* произведение, отражающее иной культурный контекст, практический и духовный опыт автора» [1, с. 25]. Как и в произведении драматурга, в пьесе Караева каждый из четырех персонажей (Владимир, Эстрагон, Лаки, Поццо) имеет собственную характеристику. Инструментальная группа, с одной стороны, выполняет функцию фона для сюжетного развития (не присутствуя на сцене), с другой стороны, – комментирует события, «нагнетая» динамику развития.

Из элементов театрализации исполнительского процесса здесь использованы: жести-

куляция, пластика, передвижения солистов по сцене, наличие костюмов, реквизита. Как и в любом спектакле, имеется определенное действие: начинается композиция с того, что на сцене сидит и читает нечто бульварное виолончелист и спит контрабасист (персонажи беккетовской пьесы – Владимир и Эстрагон); затем оба принимаются за «звукотворчество», вступая с помощью музыки и жестов в некую ссору. Если обратиться к первоисточнику, то становится понятной ситуация, разыгрываемая инструменталистами: Эстрагон предлагает Владимиру повеселиться, повесившись на первом же суку (идея о суициде является сквозной у Беккета), но Владимир напоминает собеседнику о том, что они ждут Годо – мифического персонажа, не появляющегося в пьесе и ассоциирующегося с Богом. Позднее к ним присоединяются фаготист и тромбонист (Лаки и Поццо) – теперь уже взаимоотношения, потасовки (словесные у Беккета, музыкальные у Караева) наблюдаются между четырьмя участниками, каждый из которых ведет свой музыкальный материал. При этом, в партитуре зафиксированы способы театрализации исполнительского процесса, даже – наличие на сцене стула, играющего семантическую роль в пьесе Беккета. Произведение драматурга богато событиями – сценами ссор, драк, споров, которые Караев выражает сценически и музыкально: исполнители могут двигаться по сцене, подходить друг к другу, использовать свои инструменты как орудия борьбы и т.д. В связи с этим, партитура снабжена комментариями, выражающими поведенческие действия инструменталистов на сцене, наподобие «на их территорию вторгаются тромбонист и фаготист», где представлен не только событийный ряд, но и способы его воплощения («вторгаются»). В конце караевского сочинения, аналогично пьесе Беккета, на сцене остаются только Владимир и Эстрагон (одна из заключительных фраз Беккета: «Мы завтра повесимся... Если только не придет Годо»), вечно прибывающие в ожидании мифического Бога. Таким образом, Караев задействовал сопоставление *музыкальных, поведенческих и визуальных* пластов в опере, имеющем сквозную драматургию.

Можно говорить о множестве *связей творческих позиций Караева и Беккета*. В обоих случаях происходит разделение персонажей по парам. В пьесе Беккета идет превалирование диалогов двоих, как правило, конфликтных. Также диалоги трактуются и Караевым

– в опере «В ожидании...» инструменталисты разделены на две группы (виолончель – контрабас, фагот – тромбон) и конфликт происходит не только между ними, но и внутри групп. В произведениях идет непосредственная игра на публику для раскрытия характеристик сквозь призму универсальности игрового действия (трагифарса). Главными персонажами беккетовской пьесы являются Эстрагон, Владимир, Поццо и Лаки, в музыкальном сочинении Караева им соответствуют контрабас, виолончель, тромбон и фагот. Инструменталисты, исполняя свой музыкальный материал, не пытаются сопоставить его с материалом других ансамблистов; в этом проявляется хаотичность, распад ансамблевых структур и закономерностей. Это же можно увидеть в произведении Беккета, когда герои, вступая в диалог, говорят о разном, не предпринимая попыток вслушаться в речь друг друга, именно поэтому в беккетовских сочинениях диалоги превращаются в звучащие параллельно монологи. «Как и у Беккета, абсурд для ФК (Фараджа Караева. – В.П.) не есть безнадежный итог человеческого бытия, но **исходная** ситуация нашей жизни: и чем абсурднее эта ситуация, тем больше возможностей заполнить собственную **временность** какой-либо бессмыслицей... Поэтому, в музыке ФК практически нельзя предугадать ни возможное развитие сюжета, ни какой из художественных образов или персонажей окажется главным, ни дальнейшее развертывание музыкальной мысли... Мы оказываемся в мире, где исчезают музыкальные (и не только музыкальные) смыслы и явления, где не ставятся вопросы и не находятся ответы, где нет нарочитых размышлений о правде жизни и смерти, где трудно порой определить, где начало, а где конец» [11, с. 12]. И даже финал «В ожидании...», когда «Музыка торжествует. Умиленный ее звучанием Тромбонист ищет примирения с изгнанным со сцены Фаготистом. Контрабасист и Виолончелист соединяются в музыкальном экстазе», не приносит разрядки – каждый остался при своем «мнении». Караевым сохранена и главная интрига Беккета – *отсутствии определенности*, поскольку герои «В ожидании Годо» – «...вечные путники, но до конца финала так и остается не проясненным, откуда они пришли, куда направляются, потому что дорога, которой бредут два этих незадачливых человека – это дорога жизни, по отношению к которой конкретные пункты – всего лишь случайность... Это движение во

Музыка и музыкальная культура

времени, изъятое из системы географических координат» [3, с. 501].

Третий вид массового инструментально-го спектакля предполагает персонификацию отдельных инструментальных групп, когда отсутствует противопоставление личности и массы (такой принцип был во Втором концерте Я. Сандстрёма), ряда личностей (на этом базировалась драматургия «В ожидании...» Ф. Караева). Такая персонификация происходит при сценической реализации «**Хоральной прелюдии**» (1987) для ансамбля солистов **В. Тарнопольского**. С музыкальной точки зрения в своей основе она имеет протестантский хорал XVI века «Jesu, deine tiefen Wunden» («Иисус, твои глубокие раны»). В качестве же сюжета избрано ключевое событие Священного писания – сцена бичевания и распятия Христа. Композитор отмечал: «Хоральная прелюдия по жанру – инструментальный театр. ...в какой-то момент я осознал, что барочный принцип “комментирования” находится на расстоянии одного шага от идей инструментального театра, я почувствовал, что решение пьесы найдено» [цит. по: 12, с. 288]. Из элементов театрализации исполнительского процесса использованы: перемещения инструменталистов, их специфическая расстановка, актерская игра с применением разных видов пластического искусства. Образ главного героя воплощен дирижером (он не становится персонажем, олицетворенным конкретной музыкой, поскольку сам не является «источником звука»), негативно настроенные к нему силы – ударниками, позитивно настроенные, сочувствующие – группами струнных и духовых инструментов. Следовательно, наиболее активными в процессе исполнения произведения являются именно ударники. Композитором в партитуре особо отмечается их актерская игра: «Для актеров-ударников инструменты должны быть расставлены по диагонали сцены в указанном порядке. Переходя от инструмента к инструменту, артисты постепенно приближаются к дирижеру и заканчивают пьесу непосредственно у дирижерского пульта», на авансцене. Происходит сопоставление двух поведенческих пластов на двух уровнях. Во-первых, сценическое действие характерно для воплощающих негативные силы ударников, бездействие – для остальных участников ансамбля, воссоздающих позитивные силы, вследствие чего возникает сопоставление поведенческих пластов между группами. Во-вторых, внутри сцениче-

ского действия происходит конфликт дирижера, ассоциирующегося с Христом, и группы ударников. Н. Гуляницкая видит в «Хоральной прелюдии» черты деконструкции, проявляющейся в соединении акционизма и жанра хоральной прелюдии, в закреплении семантических функций за группами, во внедрении чужого слова [см. об этом: 2, с. 65].

Все произведение – это одночастная, что в целом не характерно для массового инструментального спектакля, но делимая на ряд эпизодов сцена бичевания воздуха, идей, пространства, и в конце – главного героя. В начале пьесы музыка в ее звуковысотном варианте отсутствует. Исполнителям предписано выполнять ряд приемов с целью звукового воплощения бичевания: например – «Хлестать по вытянутой руке второго исполнителя». Эта жестикуляция снабжает действенность поведенческую часть сценического процесса. Справедливо отмечает В. Ценова, что «Традиционная для жанра хоральной прелюдии идея комментирования текста хорала, воплощающего выразительный эффект бичевания, получила здесь театральное-музыкальное выражение. Протестантизм часто связан с натуралистическим переживанием, которое переключается в данном сочинении в театральный аспект – первый пласт композиции... Элемент театрализации здесь вызван доведением до логического конца идеи музыкального комментария. Второй пласт – антагонистический – это струнное трио, символизирующее троичное единство. Поэтому у скрипки и виолончели проходит зеркальный канон вокруг ноты-“креста” *fis*. Третий пласт композиции – духовые, исполняющие хорал» [12, с. 288]. Материал струнного ансамбля как символа Троицы направлен к звуку *fis*, который является лейтзвуком креста. Тарнопольский, при этом, цитирует только мелодию лютеранского хорала, облачая ее в новую гармоническую канву: вместо мажора он предлагает ее минорную окраску (первая фраза звучит в *h-moll*). Постепенно гармоническая принадлежность мелодии исчезает: основу развития составляют диссонансы. Ударники же, начиная с бичевания воздуха, доходят до агрессивного бичевания инструментов. Каждая из групп ведет свой музыкальный материал (у струнных – внутриконфликтный: от тихого проведения мелодии к извлечению агрессивных диссонансов, у духовых – статичный, а у ударни-

ков – прогрессирующий), а их соотношение приводит к сопоставлению трех разных музыкальных пластов. Общая форма произведения – крещендирующая с внезапным обрывом в конце.

Таким образом, необходимо отметить, что в качестве сюжетного источника для массового инструментального спектакля может быть избрано любое явление человеческой жизни при доминировании использования литературных источников (поэма Браунинга в произведении Корильяно, пьеса Беккета в опере «В ожидании...» Караева, Священное писание в композиции Тарнопольского). Суть массового спектакля заключается в себе возможность использования глобальных по содержанию сюжетов, сцен, выражающих не просто характеристику какого-либо одного персонажа, как в моноспектакле (клоун в «Секвенции V» (1966) для тромбона Л. Беррио, Арлекин – в одноименной пьесе (1975) для кларнета К. Штокхаузена), не только контрастное сопоставление или конфликт нескольких героев, как в камерном спектакле (Дон Кихот, Молли Блум, Убю в «Присутствии» (1961) для скрипки, виолончели и фортепиано Б. – А. Циммермана, писатель и дон Хуан в «Шамане» (1984) для тромбона и фортепиано Д. Катлера). Массовый спектакль, исполняемый большим количеством актеров (в театре) или инструменталистов (в области инструментального театра), вызывает необходимость широкого освещения какого-либо явления, показа ряда персонажей или ряда сцен (из всех рассмотренных произведений исключение составляет «Хоральная прелюдия» Тарнопольского, в основе которой – демонстрация средствами инструментальной группы одной массовой сцены). В связи с этим, большинство массовых инструментальных спектаклей многочастны (даже «Хоральная прелюдия» состоит из эпизодов).

Все три рассмотренных вида массового инструментального спектакля (сопоставление одного инструменталиста (персонажа) с оркестром (ансамблем) в Концерте «Фантазии Крысолова» Корильяно, сопоставление ряда инструменталистов (персонажей) с оркестром (ансамблем) и между собой в опере «В ожидании...» Караева, сопоставление отдельных ансамблевых групп, выражающих полярные образные силы, в «Хоральной прелюдии» Тарнопольского) предполагают наличие конфликтной драматургии. В

связи с этим, в отличие от камерного спектакля-диалога, при исполнении которого может производиться сопоставление только двух музыкальных, поведенческих, визуальных, вербальных пластов, и от моноспектакля, где сопоставление не используется в виду отсутствия необходимых для контраста или конфликта «сил» (ряда инструменталистов, персонажей), при сценической реализации массового инструментального спектакля, как правило, задействовано большее количество упомянутых пластов. Например, во всех рассмотренных сочинениях наблюдается сопоставление трех (Концерт Корильяно) и более («В ожидании...» Караева) музыкальных пластов; в упомянутой опере Караева происходит сопоставление четырех поведенческих пластов, характерных главным героям – Владимиру, Эстрагону, Лаки, Поццо. Каждый из них обладает только ему свойственными манерами поведения и музыкальным материалом.

При сценической реализации массового инструментального спектакля, так же, как и при исполнении инструментальных моноспектакля и камерного спектакля, могут быть задействованы разные элементы театрализации. К наиболее часто используемым отнесем передвижение инструменталистов в пространстве сцены, наличие психофизических и технологических приемов привлечения внимания публики. Психофизические приемы, связанные с актерской игрой, применяются в Концерте Корильяно, в опере «В ожидании...» Караева, в «Хоральной прелюдии» Тарнопольского. Технологические приемы заявляют о себе при исполнении опер Караева и Корильяно: все четыре солиста в опере Караева ассоциируются с персонажами беккетовского сочинения благодаря наличию костюмов, а Крысолов (флейтист из Концерта Корильяно) одет аналогично герою из поэмы Браунинга. В этих случаях композиторы целенаправленно персонажируют героев свойственными литературным источникам чертами, что дает возможность слушателям беспрепятственно отождествлять увиденное в зале с уже когда-то осознанным, например, при чтении Браунинга, Беккета, Священного писания и сопоставить образную характеристику знакомых персонажей, воспринятых когда-то и овеществленных теперь через инструментально-театральное действие.

Музыка и музыкальная культура

Библиография:

1. Высоцкая М.С. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // Музыковедение. – 2009. – № 1. С. 24-29.
2. Гуляницкая Н.С. «Эхо» деконструктивизма в музыке // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. трудов по материалам конф. 30 октября – 1 ноября 2007 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 58-66.
3. Коренева М.М. Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. / Редкол.: Базилевский А.Б. и др. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477-506.
4. Морозова Г.В. О пластической композиции спектакля: Методическое пособие. – М.: ВЦХТ, 2001. 144 с.
5. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. – Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. – 355 с.
6. Петров В.О. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. – 2010. – № 3. С. 161-166.
7. Петров В.О. Камерный инструментальный спектакль: к вопросу о соотношении драматургических пластов // Музыка: искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. – 2014. – № 4 (8). С. 16-26.
8. Петров В.О. Моноспектакль – разновидность инструментального театра // Музыкальное произведение в контексте художественной культуры: Сборник научных статей / Гл.ред. – Л.В. Саввина, ред. – сост. – В.О. Петров. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория (академия), 2012. С. 64-79.
9. Петров В.О. О событийности сюжетов в произведениях инструментального театра // Музыковедение. – 2011. – № 12. С. 9-14.
10. 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.
11. Фархадов Р.Я. Фарадж Караев: территория абсурда // Музыка и время. – 2008. – № 4. С. 9-13.
12. Ценова В.С. Культурология Владимира Тарнопольского // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1. / Ред. – сост. В.С. Ценова. – М.: Композитор, 1994. С. 283-295.

References (transliterated):

1. Vysotskaya M.S. Logika paradoksa v instrumental'nom teatre Faradzha Karaeva // Muzykovedenie. – 2009. – № 1. S. 24-29.
2. Gulyanitskaya N.S. «Ekho» dekonstruktivizma v muzyke // Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashee: Sb. trudov po materialam konf. 30 oktyabrya – 1 noyabrya 2007 goda. – M.: RAM im. Gnesinykh, 2007. S. 58-66.
3. Koreneva M.M. Literaturnoe izmerenie absurda // Khudozhestvennye orientiry za-rubezhnoi literatury KhKh veka. / Redkol.: Bazilevskii A.B. i dr. – M.: IMLI RAN, 2002. S. 477-506.
4. Morozova G.V. O plasticheskoi kompozitsii spektaklya: Metodicheskoe posobie. – M.: VTsKhT, 2001. 144 s.
5. Petrov V.O. Instrumental'nyi teatr KhKh veka: voprosy istorii i teorii zhanra: Monografiya. – Astrakhan': Izdatel'stvo GAOU AO DPO «AIPKP», 2013. – 355 s.
6. Petrov V.O. Instrumental'nyi teatr: tipologiya zhanra // Muzykal'naya akademiya. – 2010. – № 3. S. 161-166.
7. Petrov V.O. Kamernyi instrumental'nyi spektakl': k voprosu o sootnoshenii dramaturgicheskikh plastov // Muzyka: iskusstvo, nauka, praktika: Nauchnyi zhurnal Kazanskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.G. Zhiganova. – 2014. – № 4 (8). S. 16-26.
8. Petrov V.O. Monospektakl' – raznovidnost' instrumental'nogo teatra // Muzykal'noe proizvedenie v kontekste khudozhestvennoi kul'tury: Sbornik nauchnykh statei / Gl.red. – L.V. Savvina, red. – sost. – V.O. Petrov. – Astrakhan': Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya), 2012. S. 64-79.
9. Petrov V.O. O sobytiinosti syuzhetov v proizvedeniyakh instrumental'nogo teatra // Muzykovedenie. – 2011. – № 12. S. 9-14.
10. Petrov V.O. O spetsifike zhanra instrumental'nogo teatra // Aktual'nye pro-blemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya: Nauchno-analiticheskii i nauchno-obrazovatel'nyi zhurnal. – 2013. – № 1 (27). S. 40-45.
11. Farkhadov R.Ya. Faradzh Karaev: territoriya absurda // Muzyka i vremya. – 2008. – № 4. S. 9-13.
12. Tsenova V.S. Kul'turologiya Vladimira Tarnopol'skogo // Muzyka iz byvshego SSSR: Sb. statei. Vyp. 1. / Red. – sost. V.S. Tsenova. – M.: Kompozitor, 1994. S. 283-295.