

5. Хайдеггер, М. Истоки художественного творения / М. Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : МГУ, 1987. – 510 с. – (Серия «Универсальная библиотека»).

6. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : МГУ, 1994. – 144 с.

## **ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР В. КУРЬЯНА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ЦИМБАЛ)**

**О. А. Немцева,**

*кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Во второй половине XX – начале XXI в. в художественной культуре заметно активизируются процессы, связанные с синтезом искусств, где особую популярность приобретает театрализация музыкально-инструментального творчества. Питая истоки в синкретических ритуалах древнего мира, инструментальный театр прошел длительный путь развития через находки средневекового народного театра, отдельные опусы венских классиков, новации симфонической музыки эпохи романтизма и окончательно сформировался в эпоху постмодернизма в творчестве Л. Берио, М. Кагеля, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена и др.

В музыке белорусских композиторов первые опыты освоения отдельных элементов театрализации инструментально-исполнительского искусства приходится на середину 70-х гг. XX в., однако инструментальный театр как «жанр, совмещающий музыкальные и театральные приемы, направленные на выявление композиторской идеи» (В. Петров), широко распространился лишь в последнее десятилетие XX в. Т. Мдивани констатирует, что в рамках инструментального театра «был сделан новый шаг в сторону построения некой новой целостности, где узкопрофессиональное рациональное выступает условием для внутреннего преобразования в целях постижения истины, а также где рационально-музыкальное расширено за

счет немзыкального, корректирующего принцип центрированности как таковой, где индивидуальное мигрирует в сторону коллективного» [2, с. 224].

Согласно исследованиям В. Петрова инструментальный театр имеет свои оригинальные признаки, выделяющие его из других жанров инструментальной музыки [3, с. 11–12]. В первую очередь речь идет о театрализации (внешней и внутренней) музыкального произведения, которая воплощается самими исполнителями-музыкантами без участия актеров. Композитор в данном случае выполняет функцию режиссера, корректируя параллельно действующие драматургии – музыкальную, поведенческую, визуальную и/или вербальную. Художественно-эстетическая позиция композитора-режиссера, по мнению М. Высоцкой, должна быть радикальной – «эпатажной», «парадоксальной», «адетерминированной» [1]. В то же время, как показывает практика, к творчеству отдельных композиторов в области инструментального театра эти определения малоприменимы: в их музыке есть «импровизация, метафоризм и эксперимент, но нет провокации и протеста» [4, с. 99].

Е. Хаздан отмечает, что театрализация «академических инструментальных форм может проявляться в персонификации инструментов, их нетрадиционном использовании, манипуляциях с ними (а также с нотными партиями, пюпитрами, вообще любыми предметами), во введении в сценический ряд экстрамузыкальных действий, в том, как выглядят музыканты» [Там же]. Подчеркнем, что элементы театрализации в произведениях инструментального театра могут использоваться как обособленно (низкий уровень сценической событийности), так и комплексно (высокий уровень сценической событийности). Высшей же формой данного жанра являются инструментальный спектакль, имеющий в своей основе конкретный сюжет.

Все вышеобозначенные элементы присутствуют, хотя и в разной степени, в музыке белорусского композитора В. Курьяна. Так, в пьесе «Петушиные бои», посвященной ансамблю цимбалистов БГАМ «Лилея», лишь отчасти обнаруживается стремление композитора к немзыкальной конкретизации действия. Автор вводит в партитуру звучание свистка *Frusta*, которое сигнализирует о начале соревнования, имита-

цию петушиного крика «ку-ка-ре-ку» на специфических дудочках, «барабанную дробь» по деке цимбал, создающую напряженный момент ожидания и др. Однако в основном театральная изобразительность художественного замысла реализуется композитором в самой звуковой палитре, в которую включены тембровые эффекты, дающие красочное представление о двух соперниках-петухах, готовых вступить в бой. Это, например, имитация «клевания» в секундовых созвучиях *pizzicato*, «засурдиненные» секунды в партиях цимбал, которые вызывают ассоциацию с «кудахтаньем» и др.

Одним из наиболее часто используемых элементов театрализации является передвижение исполнителей в пространстве сцены, что позволяет, с одной стороны, создать определенную драматургию звукового пространства, а с другой – воссоздать требуемую игровую ситуацию. Такая преднамеренная визуализация достаточно часто используется В. Курьяном. Например, в поэме для белорусского народного оркестра «Курган» автор необычно «вводит» в оркестровую ткань соло дударя. Крупный эпизод-сцена, изображающий разгул нечистой силы, внезапно обрывается с появлением солиста, который проходит по концертному залу, выходит на авансцену и скрывается за кулисами, символизируя наступление утра и торжество добра над злыми силами. В финале произведения, согласно ремаркам автора, оркестранты и дирижер должны поочередно уйти: в завершении музыкальный материал излагается лишь в партиях двух окарин (из разных кулис) и флексотона, звучащих на фоне ударов метронома, оставленного на дирижерском пульте.

Стремление к преднамеренной визуализации также определяет диспозицию инструментов в пространстве сцены, запрограммированную композитором. Например, в пьесе «Бывайце здаровы!» В. Курьян театрализует как сценическое поведение музыкантов, так и их расположение за инструментом (солисты в данном сочинении играют на одном инструменте, сидя друг напротив друга). Отметим, что данное сочинение изобилует и другими эффектами. Это и несколько ожидаемых, регламентированных композитором в партитуре «бисовок», *glissando*, завершающееся хлопаньем в ладоши, и пение, и финальное

восклицание «Всё!», сопряженное со взрывом хлопушки с конфетти.

Примером камерного инструментального спектакля является сочинение В. Курьяна «Сеанс одновременной игры» (или «Мастер-класс»), созданное по мотивам романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Композитор предлагает свою интерпретацию одного из лучших эпизодов романа – Междупланетного шахматного конгресса. В. Курьян, выступая в качестве режиссера, оставляет в партитуре детальные предписания и определяет основные роли музыкальных инструментов, следовательно, и сценические функции исполнителей: игроки – 8 цимбалистов, одетые в черно-белые костюмы, чередующиеся через одного, артист джаз-бэнда 20-х гг. XX в. – пианист, судья – ударные, мастер-гроссмейстер – солист в образе О. Бендера (белый шарф, кепка, клетчатый пиджак). Также автор дает указания по расположению инструментов на сцене: 4 слева, 4 справа, в центре ударные, за ними – рояль. Также в партитуре конкретно обозначено время выхода судьи, пианиста и мастера.

Музыкальная форма произведения (3 цикла вариаций) обусловлена театральной драматургией, где мастер трижды обходит игроков. Первая сцена открывается выходом шахматистов. Исполнители выходят из-за кулис по очереди, садятся за инструменты и «расставляют шахматные фигуры», исполняя целотоновую гамму *ad libitum* на протяжении минуты – сначала медленно, а затем с постепенным ускорением. После этого выходят судья в длинной черной мантии и пианист. Судья ударами по коробочке «призывает к порядку» игроков, все замолкают, после чего ударом в гонг судья дает начало сеансу игры. В действие, как своеобразный голос за кадром, вступает фортепиано с музыкой в стилистике джаза 20-х гг. XX в. (период НЭПа), на фоне которой цимбалисты-«шахматисты» изображают активную беседу. Свисток судьи прерывает «обсуждение» мастер-класса, и исполнители включаются непосредственно в игру.

Первый раунд можно обозначить как вариации на ударно-сонористическую тему: мастер играет небольшую мелодическую попевку, делая таким образом ход, а после ответа игрока

переходит к другому «шахматисту». Первый раунд сопровождается лейт-мотивом у фортепиано и ударных, имитирующим тиканье часов. Во втором раунде диалогические мотивы у гроссмейстера и игроков укрупняются (словно мастер усложняет свои ходы), в третьем – драматическое напряжение усиливается, музыкальное и сценическое действия динамизируются. Шахматная партия подходит к финалу, ходы мастера становятся суевее. Он стремительно перебегает от одного исполнителя к другому, бросая небрежные попевки-ходы. Борьба достигает своего апогея и завершается безоговорочной победой мастера. Игроки в знак поражения бросают молоточки на струны, а судья выходит в центр сцены, пожимает руку гроссмейстеру и вешает ему на шею медаль. Как мы видим, данное произведение В. Курьяна ориентировано на воплощение музыкально-исполнительскими средствами сюжетной и обобщенной программы литературного происхождения, требующей передачи художественной идеи композитора, в том числе и средствами театрально-актерского искусства.

Таким образом, произведения В. Курьяна для цимбал предоставляют богатый материал для исследования не только специфики воплощения жанра инструментального театра в народно-инструментальном исполнительстве, но и в изучении форм и способов проявления театральности как основного стилеобразующего фактора.

---

1. *Высоцкая, М. С.* Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева / М. С. Высоцкая // *Музыковедение*. – 2009. – № 1. – С. 24–29.

2. *Мдивани, Т. Г.* Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т. Г. Мдивани. – Минск : Бел. наука, 2003. – 327 с.

3. *Петров, В. О.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / В. О. Петров ; Саратов. гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2014. – 50 с.

4. *Хаздан, Е. В.* Инструментальный театр Софии Левковской / Е. В. Хаздан // *Opera musicologica*. – 2012. – № 4 (14). – С. 97–114.