

Петров Владислав Олегович

**ПЛАСТИКА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТЕАТРЕ**

В статье рассмотрена одна из знаковых черт жанра инструментального театра - привлечение исполнителей к нехарактерным для них проявлениям пластического искусства. В инструментальных произведениях отдельные виды пластики могут использоваться обособленно и комплексно.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2011/5-4/36.html](http://www.gramota.net/materials/3/2011/5-4/36.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2011. № 5 (11): в 4-х ч. Ч. IV. С. 139-142. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2011/5-4/](http://www.gramota.net/materials/3/2011/5-4/)

**© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

УДК 78.08

*В статье рассмотрена одна из знаковых черт жанра инструментального театра - привлечение исполнителей к нехарактерным для них проявлениям пластического искусства. В инструментальных произведениях отдельные виды пластики могут использоваться обособленно и комплексно.*

*Ключевые слова и фразы:* современная музыка; синтез искусств; музыка и литература; инструментальная композиция со словом как музыкальный жанр.

**Владислав Олегович Петров**, кандидат искусствоведения  
*Кафедра теории и истории музыки*  
*Астраханская государственная консерватория (академия)*  
*petrovagk@yandex.ru*

### ПЛАСТИКА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТЕАТРЕ<sup>©</sup>

Актер как производитель определенных действий и объект, вызывающий у публики эмоции, раскрывающий ей авторскую идею своими движениями, перемещениями, обращается к разным элементам театрализации, ко всем, которые связаны со сценическим задействованием тела, то есть с пластикой. Соответственно, главным средством психофизического способа привлечения внимания публики является пластика, особый элемент театрализации, имеющий ряд разновидностей. Это явление само по себе самобытное, ведущее собственную историю со времен первобытного общества, но достигшее высшего расцвета лишь в XX веке, благодаря постановкам таких режиссеров, как М. Чехов, В. Мейерхольд, П. Анри, Г. Мацквявичюс. Последний утверждал, что «язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает, особенно в таком театре, который пытается проникнуть в глубину человеческого духа» [5]. В понятие «пластика», согласно современному театроведению, входят любые действия актеров, которые должны восприниматься только зрительно, визуально, с возможным использованием разных предметов (атрибутики). Например, П. Пави отмечает, что пластика - это «система различных характеристик тела (телесных действий)» [6, с. 101]. К таковым относят пантомиму, мимику, жестикуляцию, танец. Отдельно следует выделить распространенную в XX столетии пластическую акробатику, находящуюся на грани между цирковым искусством и искусством пластики.

В театре как виде искусства все виды пластики (иногда включая и пластическую акробатику) используются, как правило, комплексно (если речь не идет обособленно о пластическом театре или театре жеста, распространенных в конце XX столетия), вследствие чего возникает спектакль или сценка. Естественно, что перечисленные физические действия сочетаются с психическим компонентом деятельности человека, поскольку любое действие должно быть оправдано идеей, сюжетом, содержанием, драматургией и т.д. и выполнено осознанно. Сочетание психических, образующих содержательную и ситуативную драматургию внутри актера, и физических, целенаправленно диктующих средства визуального («наружного») воплощения этой драматургии, компонентов формирует актерскую игру как феномен.

Между музыкой и пластикой больше общего, чем разъединяющего. М. Сабина отмечает, что и музыка, и пластика «...аппелируют, главным образом, к эмоциональным, суггестивно-ассоциативным и психофизиологическим процессам восприятия, оба способны слиться, раствориться друг в друге и в сознании воспринимающего субъекта» [9, с. 99]. Подчеркнем, что инструментальный театр - жанр, сценическая реализация которого не предполагает наличия на сцене профессиональных актеров [7]. Актерами здесь являются сами инструменталисты, в задачи которых нередко входит не только исполнение нотного текста, но и использование тех или иных видов пластики, предложенных композитором. При интерпретации любого музыкального произведения исполнитель, так или иначе, задействует пластику - внутреннюю, обусловленную музыкальным текстом (сама игра на инструменте предполагает, например, пластику рук) или внешнюю. В партитурах произведений инструментального театра существует *два варианта фиксации психофизических способов привлечения внимания публики*: 1) они четко представлены, выписаны композитором в партитуре, диктуются исполнителям; 2) они придумываются исполнителями в процессе сценической реализации инструментального опуса, однако они в той или иной степени заявлены композиторами (например, в примечаниях).

В первом случае от исполнителей требуется следование указанным автором действиям, которые предполагают театрализацию инструментального процесса. Такого рода сочинений больше в количественном отношении, поскольку композиторы, в большинстве случаев, преднамеренно используют те или иные виды пластики (включая пластическую акробатику), направляют исполнителей в необходимое русло с целью точной передачи своей концепции, детализируя ее. К ним можно отнести: «Посиделки двух пианистов...» В. Екимовского, «Are you Ready, Brother?» Н. Корндорфа, «Драму на железной дороге» М. Кагеля. Во втором случае исполнителям предоставляется частичная актерская импровизация. «В реальной жизни действующему человеку нужно реально, фактически переделать то или иное явление внешнего мира. Это и делает его действия логичными, хотя логика действий и ее выразительность сами по себе ему совершенно не

нужны. Другое дело - актер на сцене. Ему нужна именно определенная логика действий, ибо ею он выражает свою мысль и достигает своей общей цели - сверх-сверхзадачи» [4, с. 386]. Эту логику действий в данном случае предоставляет композитор. Полная импровизация исполнителей во время сценической реализации инструментального сочинения приводит к семантическому переводу одного жанра в другой - в хеппенинг. Если инструменталисты самостоятельно решают прибавить к музыкальному ряду визуальный ряд (это часто практикуется известным «Кронос-квartetом»), что не предполагалось композитором, то данное произведение, изначально не относящееся к жанру инструментального театра, наделяется его чертами.

Пластика, что уже отмечалось, как макропонятие включает в себя ряд видов: пантомиму, мимику, жестикуляцию, танец, а также пластическую акробатику. Композиторы, так же как и режиссеры, имеют право использовать все указанные виды комплексно или сочетать некоторые из них, например, мимику и жестикуляцию. Однако некоторые прибегают лишь к применению отдельных видов пластики. Следовательно, в инструментальном театре можно выделить следующие типы взаимодействия: 1) взаимодействие музыки и танца; 2) взаимодействие музыки и пантомимы; 3) взаимодействие музыки и мимики; 4) взаимодействие музыки и жестикуляции; 5) взаимодействие музыки и пластики (то есть музыки и комплекса всех ранее перечисленных видов).

*Обособленно виды пластики* (первые четыре из пяти типов взаимодействия) применяются в инструментальных произведениях, в которых, по мнению композитора, для выражения основной идеи достаточно наличия, например, жестикуляции или пантомимы. В области же музыкального творчества под пластикой понимается действие, основанное на бессловесной двигательной игре исполнителей. Например, при сценической реализации «Юбилея» (1979 г.) для четырех ударников С. Губайдулиной для выражения идеи композитору понадобилось использование *танца*. Она посвящена М. Пекарскому и создана для инструментов из его личного «ударного арсенала», включающего в себя достаточно редкие образцы. Форма произведения, воплощающего специфику праздничных событий, состоит из нескольких периодов. Во втором периоде есть ремарка: «Исполнители на колоколах выходят на авансцену. У каждого в обеих руках по поддужному колоколу. Они торжественно ударяют ими, напоминая при этом чоканье бокалов на празднике». Губайдулина использует дополнительные предметы - атрибутику. Праздник всегда предполагает наличие многих шумных «элементов», и игра, театральность, событийность композиторских приемов, связанных с необычными «движениями» инструменталистов-актеров, логично вписываются в общую концепцию произведения-праздника. Музыка в связи с этим резка, контрастна, динамична. Особенно это проявляется в среднем шумовом разделе, представляющем собой сплошные динамические волны, в котором отсутствует характерная для крайних разделов ровная ритмическая пульсация. Завершает композицию *танец - своеобразная вакханалия*. С. Губайдулина дает следующее определение своей концепции: «...странное, парадоксальное произведение, содержащее два контрастных смысла. С одной стороны, - восторг, ликование, атмосфера игры и соревнования, радость от изобретения разных ритмических фигур и пассажей, праздничность вплоть до чоканья бокалами - колоколами на авансцене. С другой, - горькая правда за фасадом веселья: в конце пьесы Марк Пекарский надевает на себя гигантскую цепь из поддужных колоколов и начинает играть на них одну остинатную фигуру, качаясь из стороны в сторону. Действие напоминает экстатический ритуальный танец на фоне жуткого колокольного звона. Это метафора раба с цепью на шее, который с фанатическим энтузиазмом радуется своему рабству» [11, с. 76-77].

Специфика сочетания музыки и танца не нова. Отметим, что танец был соединен особыми семантическими связями еще во времена античности: «“танцующий музыкант” ценился намного выше, чем просто играющий (учтем, что алет не мог к тому же еще и петь, так как он играл на духовом инструменте). Такой подход к инструментальному исполнительству был естественен и соответствовал тогдашним художественным представлениям» [1, с. 129]. Кроме того, «первоначально танец входит в синкретическое действие, где были все в дальнейшем выделившиеся виды искусства. Танец и музыка у греков нередко обозначались одним словом “музыка”, под которым понималось искусство муз как целое» [12, с. 229]. Следовательно, музыка и танец - близкие семантически искусства. «Юбилея» возвращает инструментальную сферу к ее истокам, к ее синтезу с другими видами искусства.

*Пантомима* становится дополнительным источником информации для слушателя, источником смысла идеи М. Кагеля при сценической реализации его произведения «Sonant» (1960 г.) для гитары, арфы, контрабаса и ударных. Оно создано в свободной алеаторике и, по мнению Е. Дубинца, его нотация «является по сути флуктуационной: конкретные длительности определяются в зависимости от длины такта и местоположения нот внутри него. Партитура состоит из десяти отдельных фрагментов, из которых исполняются, по меньшей мере, пять. По указанию Кагеля, исполнение начинается с одной из двух секций под названием “Faites votre jeu I” и заканчивается одной из четырех секций, именуемых “Fin”. При этом две секции с одинаковыми названиями не должны звучать одна за другой. Избранные секции следуют друг за другом без перерыва» [2, с. 130]. Порядок следования секций в концерте определяется заранее, но факт случайности может присутствовать. После исполнения каждой из секций участникам предписано «убрать звучность и застыть в определенной позе» («театр поз» - явление XX века). Эти позы избираются инструменталистами, в связи с чем следует указать на проявление в «Sonant» второго из выявленных ранее вариантов фиксации психофизических способов привлечения внимания публики: пантомимные эпизоды импровизируются исполнителями с опорой на композиторскую регламентацию.

Использование *мимики* как одного из видов пластики предпринято в ряде сочинений современного немецкого композитора Ф. Хюбнера. Так, партитура его пьесы «Loses Gotose» (2004 г.) для камерного оркестра буквально «напичкана» указаниями: «струнникам смотреть на духовиков и удивляться их игре», «изобразить лицом равнодушие» и т.д. Идея композитора - привлечь внимание публики к обыгрываемой им в сочинении ситуации соревнования между отдельными группами и солистами оркестра. Любой преднамеренно неправильный звук, сыгранный, например виолончелистом, провоцирует соответствующее поведение остальных участников оркестра, выражающееся эмоционально на уровне мимики. По мнению Б. Томашевско-го, мимика способна заменить речь: «Речи сопровождаются игрой, т.е. движениями. Всякое произнесение речи сопровождается мимикой, т.е. известной игрой лицевыми мускулами, гармонирующей с эмоциональ-ным содержанием произносимого. Мимика лица сопровождается мимическими жестами, т.е. движениями рук, головы, всего тела, в соответствии с теми же эмоциональными моментами речи. Эта выразительная ми-мика иногда может быть эквивалентом (заменой) речи. Так, известные движения головы, рук без всяких слов могут выражать утверждение, отрицание, согласие, несогласие, душевные движения и т.п. Целое сце-ническое представление можно построить на одной мимике» [10, с. 211]. Действительно, в сочинении Хюб-нера именно мимикой заменяется речь.

На особую роль в инструментальной музыке XX столетия жеста указывает исследователь М. Берри. В своей статье, посвященной приемам проявления жестикуляции в творчестве С. Губайдулиной, он отмечает: «Во многих случаях именно телесные жесты и передвижения более важны для раскрытия образа, нежели непосредственно звуки» [13]. Применение *жестикуляции* считается весьма трудным видом пластики (име-ется в виду жестикуляция не спонтанная, проявляющаяся во время произнесения речи, а преднамеренная), особенно, в области инструментальной музыки, когда в руках у исполнителей находятся музыкальные инст-рументы. Поэтому один из ярчайших примеров жестикуляции в инструментальном театре - Симфония «Слышу... Умолкло...» (1986 г.) С. Губайдулиной, в которой к жестикулированию, не соотносящемуся со звучанием музыки и именно поэтому заслуживающему рассмотрения с точки зрения проявления театраль-ности, привлекается дирижер. 12-ти частный цикл посвящен Г. Рождественскому. По мнению В. Холоповой, в этом произведении героем «...стал *дирижер*. Этот факт придал музыке неповторимые, уникальные черты: произведение как бы родилось из *жеста*, а главным формирующим его элементом стал *ритм*. Жест дири-жера, между тем, является знаком двух противоположностей - звучания и молчания. Пауза в симфонии Гу-байдулиной играет такую же конструктивную роль, как и звучание. Она рассекает звучащую ткань на блоки, “пространства”, которые соотносятся между собой в определенных пропорциях и образуют художественный *ритм формы*. (Как говорила Губайдулина, при работе над произведением три месяца ушло на кульминаци-онную паузу.) О двусторонности материала Симфонии как раз и говорит ее название - “Слышу... Умолк-ло...”» [11, с. 205]. Кульминационная пауза - это IX часть произведения, соло дирижера. Дирижер выступает как солист в полном молчании оркестра и жестикулирует пропорцию чисел Фибоначчи, что заметно в при-веденном примере партитуры. Слушатели, следя за движениями дирижера, могут воссоздать в своем вооб-ражении музыку, которая могла бы прозвучать внутри сознания, исходя из жестов. Здесь дирижер - артист, на его движения обращены взгляды всех слушателей-зрителей и всего оркестра. В последующей части сим-фонии, являющейся своеобразным «действенным» продолжением предыдущей, руки дирижера постепенно опускаются и становятся неподвижными. Музыка заканчивает играть позже. После кульминации дирижера в XI и XII частях наступает кульминация музыкальная. Если учитывать, что концепция Симфонии Губайдули-ной - воплощение макрокосма человеческой жизни, то соло дирижера как представителя человеческой сущно-сти можно рассматривать как смерть героя, которая в общей структуре вселенского бытия ничтожна и слиш-ком мала, а зачастую и неоправданно преувеличена. Музыкальный материал симфонии, воплощающий музыку вселенной, звучит и после соло дирижера: Вселенная вечна, а жизнь человека в ней не играет никакой роли.

*Комплексно виды пластики* встречаются в произведениях инструментального театра чаще. Пластика яв-ляется высшим проявлением бессловесной театральности и, как правило, сочетает в себе разные виды ак-терской игры: мимику, танец, жестикуляцию, пластику, передвижения, акробатику, игру с предметами, из-менение положения тела, другими словами, *актерские приемы*, не требующие подключения слова. Итогом их сочетания является единый сценический процесс. При этом в понятие «пластическая игра» входит и игра с предметами (использование ряда предметов для визуализации), и игра собственным телом. Примером ис-пользования пластики как комплекса разных приемов актерской игры может послужить Композиция 58 - «Посиделки двух пианистов...» (1992 г.) В. Екимовского. Автор опуса, однажды побывав на концерте фор-тепианного дуэта в составе Г. Пыстина и И. Цыганкова в Новосибирске, писал: «Организовалась парочка, шибко падкая на юмор и всякие околхудожественные безобразия (как Бегемот с Коровьевым). Обычно их двухрояльный концерт к концу расширялся участниками и Цыганков, бросив второй рояль, вставал за пульт, чтобы переквалифицироваться в “баллетмейстера»» [3, с. 197]. Этот дуэт и заказал Екимовскому произве-дение, в котором присутствовали бы театрально-пантомимные эффекты. К последним в сочинении можно отнести постепенное задвигание стульев под рояль во время исполнения с целью создания особой тесноты между исполнителем и инструментом для удобства исполнения кластера (игра с предметами, пьеса № 1); игру, стоя на стуле на коленях (пластическая акробатика, пьеса № 3); постановку стульев спинками к инст-рументам (пьеса № 4); передвижку стульев (пьеса № 5); игру руками в воздухе - жестикуляцию (цифра 2 пьесы № 5); перепрыгивание со стула на стул во время исполнения с использованием мимики (пьеса № 6); импровизационную игру, основанную на определенных звукорядах, лежа на трех поставленных рядом стульях (пьеса № 9, которую композитор в шутку называет «полежалкой»); игру, стоя на четырех рядом

поставленных стульях, согнувшись к фортепиано (пьеса № 10); исполнители при этом должны захватывать все больший диапазон инструментов (расширение регистров) и все большее пространство стульев, в конечном итоге, садясь на этих стульях на шпагат. Здесь используются и мимика, и пантомима, и жестикация, и передвижения, и пластическая акробатика, и игра с предметами - все то, что включает в себя пластика как процесс, как результат актерской деятельности.

В обоих вариантах фиксации в партитуре способов привлечения внимания публики первостепенное значение приобретает *мотивация* их использования, ибо «сценический поступок, в той же мере как и жизненный, диктуется мотивом, который является важнейшим двигателем сценического действия. Вместе с тем мотивы во многом определяют своеобразие личности. Ведь чтобы узнать человека, надо понять, по каким причинам он совершает именно такие поступки, преследует данные цели, действует тем, а не иным способом» [8, с. 91]. Мотивация композитора предстает прозрачной, если все актерские приемы выписаны в партитуре: они становятся *дополнительным носителем информации*, передают содержательный пласт визуально, раскрывая его идею более полно. Идеи могут быть полярными - от философских размышлений о жизни и смерти до воплощения юмористической сценки. Мотивация исполнителя в тех произведениях, где автором предоставлена возможность частичной актерской импровизации, возникает на интуитивном уровне не только в связи с желанием раскрыть образный мир композиции, но и «выразиться» самому, доказать умение владеть своим телом и актерскими способностями.

#### Список литературы

1. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетей, 1995. 336 с.
2. Дубинец Е. А. Знаки звуков: о современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 316 с.
3. Екимовский В. А. Автобиография. М., 1997. 431 с.
4. Ершов П. М. Скрытая логика страстей, чувств и поступков. М.: Феникс+, 2009. Ч. 2. 533 с.
5. Мельникова Е. А. Глазами слышать... // Московский комсомолец. 1987. 18 июня.
6. Пави П. Словарь театра. М.: Искусство, 1991. 480 с.
7. Петров В. О. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 161-166.
8. Рождественская Н. В. Проблемы сценического воплощения. Л.: ЛГИТМиК, 1978. 130 с.
9. Сабинина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М., 2003. 327 с.
10. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / вступ. статья Н. Д. Тamarченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тamarченко. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
11. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М., 1996. 360 с.
12. Шугайло И. В. Метафизика танца // Миф. Музыка. Обряд: сборник статей / ред.-сост. М. Катунян. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 228-240.
13. Berry M. The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings [Электронный ресурс] // Music Theory Online (MTO). 2009. Vol. 15. N. 5. October. URL: <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.09.15.5.berry.html>

#### PLASTIQUE IN INSTRUMENTAL THEATRE

Vladislav Olegovich Petrov, Ph. D. in Art Criticism  
 Department of Theory and History of Music  
 Astrakhan' State Conservatoire (Academy)  
 petrovagk@yandex.ru

The author considers one of the symbolic features of instrumental theatre genre - performers' involvement in plastique art manifestations which are not characteristic of them. In instrumental works some plastique types can be used in isolation and in complex.

*Key words and phrases:* modern music; arts synthesis; music and literature; instrumental composition with word as musical genre.

УДК 130

*Статья посвящена диалогу постмодерна и эзотерического знания в современной культуре. Автор анализирует в качестве точки пересечения этих мировоззрений понятие кармы. Автор обращается не только к эзотерическому, но и физическому измерению данного понятия.*

*Ключевые слова и фразы:* постмодернизм; наука; физическая реальность; эзотерика; карма; обратная связь.

**Наталья Николаевна Плужникова**, к. филос. н.  
 Кафедра теории и истории культуры  
 Волгоградский государственный социально-педагогический университет  
 plotnin@yandex.ru

#### ДИАЛОГ ЭЗОТЕРИКИ И НАУКИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КУЛЬТУРЫ®

Одной из особенностей развития современного философского и научного знания является стремление к переосмыслению, переоценке традиционных для философских и религиозных систем понятий. Нередко