
**ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР
У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
XX–XXI СТОЛІТЬ**

XX століття стало переломним в історії художньої культури і ознаменувалося пошуком нових засобів відображення дійсності, який не лише призвів до зміни технічних засобів, але й сприяв виникненню нових синтетичних музичних жанрів. Одним із найяскравіших прикладів нетрадиційного художнього синтезу в мистецтві XX століття став авангардний інструментальний театр — жанр, що виник наприкінці 50-х років і продовжує свій розвиток сьогодні.

Незаперечним залишається факт складності сприйняття цього авангардного прояву. На наш погляд, розуміння соціокультурної обумовленості становлення та розвитку інструментального театру дасть можливість краще уявити його місце в мистецькому середовищі та ставлення реципієнтів до нього. За визначенням В. Буяшенка, соціокультурний простір — це «специфічна смислова цілісність, яка створює умови для результативної активності людини» [2, с. 202]. Саме наближення до смислового світу інструментального театру (та розуміння митців, працюючих у цьому жанрі) може вплинути на сприйняття як окремо взятих творів, так жанру в цілому. Отже, *мета* даної статті — проаналізувати соціальні та філософсько-світоглядні ідеї, що вплинули на інструментальний театр у період становлення (кінець 50-х — 60-ті рр.) та визначити, які цілі наслідують сучасні композитори, працюючи у цьому жанрі.

Перші звернення до принципів інструментального «театру» можна знайти в «Прощальній симфонії» Й. Гайдна. У XX столітті використання елементів, характерних для інструментального театру, знаходимо у композиторів самих різних напрямків — Дармштадської школи (К. Штокхаузен, П. Булез), представників «московської трійки» (Е. Денисов, А. Шнітке, С. Губайдуліна), «київського авангарду» (В. Сильвестров), мінімаліста В. Мартинова та ін. Серед українських композиторів, які працюють у жанрі інструментального театру, виділимо К. Цепколенко, В. Рунчака, С. Зажитька.

Визначення «інструментальний театр» належить епатажному німецькому композитору Маурісіо Кагелю. У його інструментальному театрі окрім граючих музикантів, котрі «розгулювали» по сцені або залі, використовувалися також візуальні, світлові ефекти, необхідний реквізит та все, що можна було прописати в партитурі (алеаторичний по суті:

деякі методи звукового втілення ідеї твору композитор залишав на розсуд самих виконавців). «Основна ідея полягає в тому, щоб звукове джерело знаходилося на рівні постійних перетворень: обертання, підскоки, ковзання, стусани, гімнастичні вправи, проходження, махи, штовхання, коротше кажучи, дозволено все, що впливає на звук у динамічній або ритмічній площинах, і те, що тягне за собою утворення нових звуків», — зазначав М. Кагель [9, с. 56]. Узагальнюючи, визначимо інструментальний театр як створення певного сценічного дійства із залученням музичних інструментів, засноване на цілісному сприйнятті музичного твору, до складу якого входять не тільки музичні звуки, але й шуми, а також дії виконавців під час виконання твору.

Нерідко в акціях інструментального театру можна спостерігати розбіжність звукового й візуального рядів, провокаційний характер та виражену екстравагантність деяких дій виконавців. Парадоксальна сутність інструментального театру «запозичена» з театру абсурду, що виник у театральному мистецтві Франції на початку 50-х років XX століття з розквітом драматургії абсурдизму¹. У свою чергу, на драматургію абсурдизму мали вплив екзистенціалістичні ідеї Ж.-П. Сартра та К. Камю про відсутність сенсу буття, неадекватність людського існування. Філософія абсурду «полягає у розхищенні, руйнуванні традиційних уявлень про розум, логіку, порядок як непорушний стовп людського буття; у спробі шляхом епатажу або шоку активізувати людську свідомість і творчий потенціал на пошуки яких-то принципово інших парадигм буття, мислення, художньо-естетичного вираження, адекватних сучасному етапу космо-етно-цивілізаційного процесу» [6, с. 19].

Д. Житомирський, характеризуючи діяльність М. Кагеля, відзначав: «Варто лише вникнути в його “музичні” задуми, і будь-які думки про мистецтво доводиться відкинути взагалі» [4, с. 184]. Замість того, щоб відкинути думки про мистецтво у творчості композитора, спробуємо розібратися, який світ його оточував, що спонукало на створення подібних епатажних творів, що саме він хотів донести до слухача в тій чи іншій акції.

Твори М. Кагеля необхідно розглядати через призму політичної й соціокультурної ситуації, що склалася в Німеччині у 60–70-ті роки, а також його особистого (негативного) ставлення до капіталізму та суспільства споживачів. Композитор досить скептично висловлювався щодо політичної спрямованості тогочасного музичного мистецтва (зокрема, агітаційної музики Л. Ноно та Х. В. Хенце): «Композитори озвучують навіть “Капітал” Маркса, сподіваючись на гарячу прихильність у всіх пригнічених...» [10, с. 27].

¹ Абсурдизм як напрямок драматургії сформувався в західноєвропейській культурі 1950–60-х рр. під впливом С. Беккета і Е. Йонеско.

Розглянемо декілька найбільш показових творів М. Кагеля. «Людвіг Ван» (1969) для інструментального ансамблю — саркастична посвята до 200-річчя від дня народження Бетховена, — складалася з перекручених бетховенських творів із подальшим створенням відеоряду (твір більше відомий як музичний фільм). Практично відсутніми верхніми нотами і ледь чутними басами було гротескно зображено специфіку слуху композитора: «Якби довелося-таки виконувати Бетховена в оркестрі, то так, як він чув, тобто “погано”» [4, с. 196]. Цілком закономірно, що публіка сприйняла фільм як «знущання» над композитором, не почувши в ньому роздумів про трагедію Бетховена.

У «антиопері» «Державний театр» (1970), окрім музичних інструментів, використовувалися кружка Есмарха та нічні вази. В акції «Балет для нетанцюрів» (1971) на тлі «невмілих» танцівників їздять на велосипедах виконавці-інструменталісти. Дані акції були замовлені М. Кагелю Гамбурзькою оперою, яка час від часу (з метою розширення репертуару) замовляла опери композиторам-сучасникам. Це був чудовий спосіб виставити на сміх оперних прихильників та укладачів репертуару в усій тогочасній Німеччині. Митця обурював той факт, що найбільшою популярністю користувалися «застарілі» опери, в той час як твори сучасників надовго в репертуарі не затримувалися: публіці не цікаво розбиратися в новій інформації — вона приходить, щоб почути свої улюблені арії (див.: [11, с. 95]).

Особливість п'єси «Екзотика» (1971), на перший погляд, полягає в тому, що музиканти, не володіючи технікою гри на рідкісних музичних інструментах, намагаються виконати твір усіма можливими способами. Перед написанням цього твору М. Кагель повернувся з концертної поїздки до Японії, яка на той час з поширенням моди на все східне стала своєрідною Меккою західних прихильників дзен-буддизму², і зробив висновок: як японці зовсім не розуміють європейську музику і цікавляться нею тільки як своєрідним концертним ритуалом, так і європейців японська музика приваблює тільки під впливом моди (див.: [11, с. 135]). П'єса «Екзотика» — спроба продемонструвати наскільки кумедно виглядає європеєць, котрий піддався модному впливу.

² З виходом англомовних праць японського філософа-буддиста Дайсецу Судзукі дзен-буддизм став однією з найпопулярніших нетрадиційних релігій, особливо у США, звідки розповсюдився на Західну Європу. Вплив дзен-буддизму можна прослідкувати у творчості багатьох представників художньої та філософської думки (у філософії К. Г. Юнга та А. Уотса, у творах Г. Гессе, Г. Селінджера, в музиці Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, полотнах Р. Раушенберга, І. Кляйна та ін.), а також у деяких молодіжних контркультурних рухах. Цікавим моментом є захоплення дзен-буддизмом в андеграундному середовищі міста на Неві (на той час Ленінграда) другої половини 1960-х років, що відобразилося на світогляді творчості абсурдистської арт-групи «Хеленукти».

Як бачимо, провокаційні акції М. Кагеля не були безідейною нісенітницею — скоріше, це відповідь на такі суспільні чинники, як політична ангажованість мистецтва, орієнтація на модні тенденції, закритість слухачів до нового мистецтва.

Подібної позиції дотримувалися і митці арт-напряму «Флюксус», творчість яких також носила соціальний характер³. Художники намагалися створити такі умови, за яких музична діяльність перестала би бути елітним заняттям для обраних. Виступи руху «Флюксус» являли собою кілька послідовних невеликих номерів-акцій. «Інструкція» (Дж. Брехт, 1961) складалася з акту включення радіоприймача і виключення його на першому ж звуці. «Соло для скрипки» (Дж. Маціюнас, 1962) починалося сентиментальною грою і закінчувалося розбиванням скрипки; те, що залишилося від інструмента, викидалося в публіку. В оркестровій партитурі «Стіна» (Йоко Оно, 1962) містилася вказівка: «Битися головою об стіну». «П'єса для фортепіано» (Дж. Маціюнас, 1964) складалася зі звуків прибивання до фортепіано цвяхів, інструмент оголошувався скульптурою і виставлявся «на продаж». У «Пісні гніву № 8» (Дік Хіггінс, 1966) виконавці (вони ж глядачі) грали в так звану гру, де по звуку свистка розбивали принесені з собою предмети (у тому числі — бюст Р. Вагнера).

Художники «Флюксусу» ставили за мету переосмислення всіх видів мистецтва шляхом «поступової ліквідації витончених мистецтв (музики, театру, поезії, літератури, живопису, скульптури і т. д. і т. п.). Такий підхід був зумовлений бажанням зупинити руйнівні дії людських і матеріальних ресурсів <...> і зорієнтувати їх на користь суспільства» [12, с. 171–172]. Так само активно учасники об'єднання виступали проти «професійного мистецтва та художників, які живуть за рахунок мистецтва» [12, с. 172]. Наведені фрагменти з листа Дж. Маціюнаса Т. Шміту пояснюють Флюксус-акції — зокрема, згадувану вище «П'єсу для фортепіано»: «продажем» зіпсованого фортепіано демонструвався протест «проти творів мистецтва як непотрібних товарів, які художники продають, щоб заробити собі на життя» [там само].

Безперечно, подібні сценічні дійства найчастіше породжували негативну реакцію. Але, якщо в середині минулого століття подібні акції викликали протест, то в ХХІ столітті спостерігається зацікавленість жанром інструментального театру як у діячів мистецтва, композиторів, так

³ «Флюксус» (лат. Fluxus — «потік життя») — художня група, діяльність якої ґрунтувалася на синтезі музики, театру, живопису, скульптури, архітектури, літератури та ін. До організації входили Дж. Кейдж, Дж. Брехт, Дж. Маціюнас, Д. Хіггінс, К. Фрідман, М. Кніжак, Р. Ватто, Е. Андерсен, Йоко Оно, Нам Джун Пайк та ін. Багато із зазначених вище художників пройшли курс у Новій школі досліджень у Нью-Йорку і в Дармштадтській школі у Дж. Кейджа, який мимоволі став їхнім ідейним натхненником.

і у певної категорії слухачів. Відзначимо, зокрема, події останніх років: 2009 року в Парижі Б. Блістен, директор Центру ім. Жоржа Помпиду, провів виставку «Флюксус: поживемо — побачимо», присвячену діяльності епатажного арт-об'єднання: 2010 року — в Москві (за участю російських художників). Виставки супроводжувалися лекціями про історію та діяльність «Флюксус».

2011 року київський ансамбль нової музики Ансамблю *Nostri Temporis* здійснив два концерти-перфоманси «Маленькі трагедії». Метою проекту було створення опусу для немюзичних інструментів (ножиці, електробритва) та інших предметів, що можуть створювати звуки (скоч, каміні, освіжувачі повітря та ін.). Були задіяні також хореографічні номери, читці, елементи акторської гри і хепенінгу. Формат акції вийшов за межі академічного концерту, наближаючись до імпровізаційного театрального дійства. На думку авторів проекту, це було необхідно для подолання бар'єрів між композитором і виконавцем, музикантом і немюзикантом, учасником і реципієнтом, а для конкретизації слухацького сприйняття автори повинні були символізувати у своїх звукових експериментах певну загальнозрозумілу проблему чи життєву ситуацію — «маленьку трагедію», зафіксовану в назві твору («Мігрень» А. Кабзарь, «Камінь. Ножиці. Папір» А. Корсун, С. Хісмадова, «Серенади з відкритих вікон» А. Аркушина та ін.).

Важливо відзначити, що автори проекту не мали наміру шокувати публіку: мета полягала в демонстрації переваги комплексного сприйняття різних видів мистецтва. Концерт супроводжували музикознавчі екскурси в історію інструментального театру, розповідь про творчість організації «Флюксус», про внесок у розвиток конкретної музики Дж. Кейджа, Х. Лахенмана та ін. Численні відгуки слухачів підтверджують, що професійні коментарі дуже важливі в подібних випадках: вони допомагають розібратися в незнайомому, складному матеріалі, сприяють адекватному розумінню радикальних музичних проявів.

Особливо активно в жанрі інструментального театру працює в Україні композитор і диригент Володимир Рунчак. Творчість митця має соціальний підтекст, деякі його вислови нагадують думки М. Кагеля щодо слухачів-споживачів, яким важливо впізнати улюблену арію, а не познайомитися з новим твором. «Публіка хоче не пізнавати, а впізнавати», — стверджує В. Рунчак [8, с. 14]. Вплив «батька» інструментального театру на творчість українського композитора відзначає С. Горохівська: «В естетичній перспективі інструментальний театр В. Рунчака найбільш споріднений з інструментальним театром М. Кагеля. Адже основний компонент інструментального театру у В. Рунчака <...> полягає часом у невідповідності звучання й зображення (як у М. Кагеля), що є викликом традиційно усталеному “суспільному смаку”» [1, с. 193–194].

Згадаємо деякі твори композитора. У театралізованій п'єсі «Музичка для маршрутк Пекін — Київ (конса)» для саксофона і фонограми соліст гуляє по глядацькій залі, «збираючи гроші у пасажирів». У «*Ното Ludens V*» (інтерв'ю з заїкою або 10 хвилин «в трубу») для труби (2002) виконавець голосом і специфічною грою на трубі зображує людину, що заїкається. У фіналі виконавець з великим зусиллям вимовляє... ім'я автора і назву п'єси. Є у В. Рунчака і твір для фортепіано «Привіт М. К., трьохСУчасна сонаРна Н'орма» (2001), присвячений М. Кагелю. Твір «Дуелі», квадромузика № 3 для духових інструментів та інших музикантів оркестру (1998) дає можливість публіці побачити свою поведінку на концерті немов би зі сторони — ряд виконавців розміщується на сцені і під час звучання духових інструментів поводять подібно до середньостатистичних відвідувачів філармонійних концертів: запізнюються, обмахуються віялами, поглядають на годинники, читають газети, розмовляють, сміються, проте в кінці твору самовіддано аплодують... Опус «Дайте дві Шевченківські премії всім, хто хоче одну» демонструє «боротьбу» саксофоністів за «премію». В. Рунчак переконаний, що «справжню культуру роблять справжні люди, а не ті, які займають посади <...> скоро будуть цінувати тих, хто звань не має» [5].

Якщо для В. Рунчака інструментальний театр став засобом привернути увагу до соціальних проблем, то С. Зажитько зарекомендував себе як автор численних перформансів та хепенінгів, навмисно спрямованих на епатаж. На думку композитора, «в українській столиці панують зайва нормативність, культ здорового глузду» [7, с. 16]. Його твір «Ах ты, степ широкая!» (1995) визначено як *психоделічна серенада для баритона, чоловічого квазі-вокального квартету, тромбона, скрипки, балалайки, перкусії, танцівниці*. «Нестор Батюк» (2000) — *монолог з пританцьовуванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, епізодичного баритону та інших звуків* являє собою пародію на манеру розспівувальної декламації віршів, притаманну культурі літературних читань. Під час читання вірша «Белет парус одинокий» М. Лермонтова читець акомпанує собі на бубні та пританцьовує, поступово прискорюючи темп, у кульмінаційний момент із залу заспіває «епізодичний баритон». Список можна продовжувати.

Абсурдність цих творів — лише зовнішня; епатажне дійство інструментального театру розраховане на комунікацію з глядачами, а провокаційні дії покликані вплинути на інертність сприйняття публіки, яка звикла до формату звичайного академічного концерту. Справді, в залі не лишається жодної людини, байдужої до подій, що розвиваються на сцені. Через суперечність звука і дії в інструментальному театрі відбувається демонстрація абсурдності існування — проблеми визначення та ідентифікації реального положення людини у світі. С. Зажитько також звертає увагу на глибинність театралізованих абсурдних дій: «...це більш

глибоке, не поверхове, бачення, коли ти розумієш, що всі цілі життя, які нав'язані суспільством, — дуже штучні, вони перестають мати значення, яке їм надається» [3].

Жанр інструментального театру, як показує практика, впевнено ввійшов до сучасного композиторського і виконавського арсеналу. Будь-яке вираження авангарду, навіть найбільш епатажне, завжди знайде свого слухача, який бажає освоїти подібну художню мову. Можливо, перш ніж звинувачувати композитора в абсурдності твору, слід спробувати віднайти відповіді на питання про те, що спонукало автора на той чи інший спосіб художнього вираження своєї ідеї. Осмислення особливостей соціокультурного простору, що обумовлює діяльність митців, важливе для покращення художнього сприйняття, оскільки може допомогти створенню цілісної смислової картини окремо взятого твору чи цілого жанру, сприяти його більш глибокому ідейно-смисловому розумінню.

У результаті аналізу соціальних та філософсько-світоглядних ідей, що вплинули на виникнення інструментального театру, його становлення, розвиток та стан на сьогоднішній день, приходимо до наступних висновків. Абсурдистська театральність та провокаційний характер деяких акцій інструментального театру у світоглядній площині ґрунтується на філософії абсурду як художній ідеології. Глибока соціальна спрямованість виражена у двох напрямках: реакції на політичну ангажованість мистецтва (М. Кагель) та впливі на слухачську аудиторію через епатажність, як метод комунікації з публікою. Відсутність історичної дистанції не дозволяє поки що здійснити аналіз естетичних шукань інструментального театру в ХХІ столітті, але можна впевнено сказати, що багато в чому він зберігає ідейну соціальну спрямованість, як і в роки свого становлення.

Список використаних джерел

1. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) / С. Горохівська // Українське музикознавство : [наук.-метод. зб.]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. — Вип. 37. — С. 189–204.
2. Буяшенко В. Соціокультурний підхід в дослідженні соціального піклування / В. Буяшенко // Філософські дослідження : [зб. наук. пр.] — Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2011. — Вип. 13. — С. 201–214.
3. Десятерик Д. Сергей Зажитко: «Я уверен, что над всем можно смеяться»: [интервью с С. Зажитко] [Електронний ресурс] / Д. Десятерик // День. — 2000. — № 240. — Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/sergey-zazhitko-ya-uveren-chto-nad-vsem-mozhno-smeyatsya>.
4. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. — М. : Музыка, 1989. — 303 с.

5. Константинова Е. Я — «самашедший», но не безумный! [интервью с В. Рунчаком] [Электронный ресурс] / Е. Константинова // Зеркало недели. — 2011. — № 11. — Режим доступа : http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ya_samashedshiy_no_ne_bezumnyy_kompozitorvladimir_runchak_prizyvaet_razdat_gosnagrada_vsem_zhela.html.
6. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В. В. Бычкова]. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с.
7. Мерхель А. Трохи музичного божевілля : [інтерв'ю з С. Зажитьком] / А. Мерхель // Хрещатик. — 2008. — № 198 (3414). — С. 16.
8. Найдюк О. Володимир Рунчак: «Сучасна академічна музика не має сучасного слухача» : [інтерв'ю з В. Рунчаком] / О. Найдюк // Хрещатик. — 2010. — № 31 (3662). — С. 14.
9. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А. Н. Папенина. — СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. — 152 с.
10. Шнейерсон Г. М. Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания : [сборник] / Г. М. Шнейерсон. — М. : Сов. композитор, 1974. — 354 с.
11. Kagel M. Tamtam: Dialoge und Monologe zur Musik / M. Kagel. — München : Piper Verlag, 1975. — 194 S.
12. Lussac O. Fluxus et propagande politique: des buts sociaux, non esthétiques / O. Lussac // Actuel Marx, n. 32. — Paris, 2002/2. — P. 169–183.

Приходько А. В. Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть. Стаття присвячена проблемі становлення та розвитку жанру інструментального театру у соціокультурному просторі XX–XXI століть. Увага сконцентрована на соціальних та філософсько-світоглядних ідеях, котрі знайшли втілення у жанрі інструментального театру.

Ключові слова: інструментальний театр, абсурдизм, музичний авангард, М. Кагель, «Флюксус», Ensemble Nostri Temporis (ENT), В. Рунчак, С. Зажитько.

Приходько А. В. Инструментальный театр в социокультурном пространстве XX–XXI веков. Статья посвящена проблеме становления и развития жанра инструментального театра в социокультурном пространстве XX–XXI веков. Внимание сконцентрировано на социальных и философско-мировоззренческих идеях, которые нашли воплощение в жанре инструментального театра.

Ключевые слова: инструментальный театр, абсурдизм, музыкальный авангард, М. Кагель, «Флюксус», Ensemble Nostri Temporis (ENT), В. Рунчак, С. Зажитько.

Prykhodko A. Intrumental theatre in the social and cultural space of XX–XXIst centuries. This article is dedicated to the formation of the instumental theatre genre in the social and cultural space of XX–XXIst centuries. The attention is focused on social, philosophical and world-view ideas which found their incarnation in the genre of instrumental theatre.

Keywords: intrumental theatre, absurdism, musical avant-garde, M. Kagel, «Fluxus», Ensemble Nostri Temporis (ENT), V. Runchak, S. Zazhytko.