

Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены

Есть какая-то магия в том, как тело или предмет оставляют свои следы; как настоящее прорастает в будущем, уже неся на себе отпечаток прошлого. Отпечаток этот, конечно, постепенно стирается, становится незаметной и привычной приметой нашего времени, а то и вовсе исчезает. И в какой-то момент становится невозможным разобрать, что именно даст ростки в будущем, а что останется только нашим. Очень трудно оценить ситуацию, находясь внутри нее. Но возможны попытки.

На первый взгляд, нынешняя музыкальная ситуация (насколько возможно оценить ее с моих позиций) очень любопытна своей парадоксальностью. Следуя логике Жан-Люка Годара, существуют эпохи становления, творчества, суммирования и революций. Сейчас, безусловно, суммирование. Но дело в том, что никто не знает, в какой именно точке этого суммирования мы находимся.

И в этом звуковом современном мареве ясно очерчивается один симпатичный парадокс: в музыкальном издании возможна статья на тему «Перспективы развития современной музыки». Вполне реально также сообщение «Конец мировой музыки». Допустим, что любопытно, и более мягкий вариант: «Кризис современной музыки». И я полагаю, что все авторы были бы правы.

Если иметь в виду под мировой музыкой оркестровую традицию или традицию камерного ансамбля в том виде, в каком она существует вот уже около четырехсот лет (понекому изменяясь внутриструктурно), то мы и вправду находимся где-то около начала конца. В течение всех этих четырехсот лет оркестр по-прежнему выходит на сцену, все также рассаживается, берет в руки все те же инструменты и начинает делать музыку — извлекать звук. Конечно, механика инструментов совершенствовалась, подбирались состав и виды

оркестровых групп для оптимального баланса звучности, изыскивались все новые возможности разных способов игры, использовались яркие, неслыханные доселе сочетания тембров. Безусловно, нужно отдать должное исполнительскому искусству, но львиную долю этой работы выполнял композитор. Из музыкального звука уже извлечено практически все и в отношении филировки, и тембра, и сонористических эффектов. А виртуозная техника в работе с этими эффектами достигла таких высот, что уже давно пора (и не я это открыла) предлагать исполнителю новые по качеству задачи, потому как со старыми он справляется.

Мне кажется, что само качество звука должно меняться (а, если точнее, — обогатиться) и перерастать в новое качество звукоизвлечения, вернее — озвучания. Настолько новое, что потребуются режиссура, сценография. Возможно, что в данный момент я уже начала говорить об инструментальном театре, т.е. о неких видимых глазу актерских пассажах, выполняемых инструменталистом. А, возможно, речь идет пока о простом видеоряде: экранные, может быть, — игре со светом. Имеет полное право на существование и *интерактивный* — как назвать этот жанр? — Пьеса? Представление? Спектакль? — с участием публики. Например, — поющая публика. Но, думаю, что в этом случае музыкантам на сцене уже и подавно никуда не деться от освоения актерского мастерства: публика в зале поет, — а они — что? Просто играют? Как всегда? Как четыреста лет назад?

И это вовсе не заигрывание с публикой, и уж, конечно, не намеренный эпатаж. Это — главное, магистральное направление движения искусства в эпоху суммирования. От него просто никуда не деться. Оно главное вовсе не потому, что на этой дороге большинство сочиняющих. Это не так. А потому, что практически каждому из

сочиняющих хоть на миг, а придется поразмыслить о каком-то новом сценическом воплощении своей музыки. Я бы сказала, что внутриструктурные вмешательства уже внутри нас. Больше того: мы к этому уже давно подготовлены и даже привыкли. Т.н. «смычка» с театром — это естественный путь движения инструментальной музыки дальше, что и есть, собственно проявление требований сцены (забавно отметить, что симфонический оркестр, просто-напросто сидя на сцене, сумел достигнуть небывалых высот и, также по-прежнему сидя, подойти к некоему звуковому рубежу, когда пора подключать новые ресурсы). Итак, сцена просит, настаивает, требует. Не только звука, но и движения. Т.о. получается, что кризис современной музыки существует. Как и конец мировой музыки.

Хотелось бы отметить также еще один момент, как причину этого кризиса. Дело в том, что предыдущее столетие — это время, потраченное и на совершенствование звукозаписи. То, что воспринималось раньше как отдельный факт, как явление, идущее, так сказать, в ногу с концертной деятельностью, — постепенно, исподволь переросло в необходимость совершенно иной работы со звуком на сцене. Уж больно велика стала разница между качественной записью и звуком в концерте. И вот — результатом — необходимость компенсировать эту разницу. Я уже говорила о том, что существуют, конечно, разные пути. Но существуют и принципиально разные пути. Например, рок-концерты или эстрадные представления редко обходятся нынче без анонса «великолепное шоу». Хорошо поразмыслив, приходим к выводу, что при высочайших возможностях и средствах, задействованных в такого рода музыке, эти шоу немного сродни марктовскому «колоть орехи королевской печатью». При очень интересных

световых решениях, изумительном качестве звука, — приемы подтанцовки достаточно шаблонны, качество вокала и артистизм оставляют желать лучшего. Не говоря уже о качестве собственно музыки, вокруг которой обычно закручивается такое шоу. Музыка, к сожалению, примитивна. А вот аранжировки иногда очень высокого качества.

Академическое искусство выдает, так сказать, штучный товар, ручную выделку. И в лучших образцах академической музыки моменты действия продумываются до мелочей и решаются очень тонко: малейшая перемена позы исполнителя может воздействовать как эстетический шок, а включение, скажем, второй люстры в академическом зале вполне может стать кульминацией сочинения.

Понятно, что существуют кое-какие опасности на этом пути: перекос в сторону действия, например. Это может произойти потому, что путь инструментального театра пока не торный, а пробный, без некоторого периода органичного срастания не обойтись. С другой стороны, возможен перекос в сторону т.н. попсы — т.к. уже давно существует огромное количество наработок в популярной музыке, связанных со сценографией. Но, к сожалению, в большинстве своем они шаблонны. А соблазн взять готовые образцы велик. От этого академический музыкант, я надеюсь, гарантирован. Во-первых, восемнадцатью годами образования (и в течение всех этих восемнадцати лет он имел дело только с шедеврами), а, во-вторых, еще кое-каким качеством, о котором, наверное, не стоит даже и говорить применительно к человеку, учившемуся музыке восемнадцать лет.

Конечно, обязательным в инструментальном театре является момент полифонии — если так можно определить сочетание сценографии и собственно звука. Действие не должно дублировать, повторять или пояснять музыкальные структуры. По счастью, это и невозможно. И. Стравинский прав: «Музыкальный звук сам по себе не в состоянии что-либо выразить».

Но, с другой стороны, без этих перекосов — никак. Это — начало пути, где пока нет традиций, правил, законов, а идет лишь подход к осознанию того, что это — некое новое качество музыкальной пье-

сы: видимый глазом пасс, диктуемый, как в классической комедии, временем, местом и действием. Время — наше сегодня, место — концертная площадка, действие — по-прежнему музыка.

Я уже упоминала о том, что мы давно исподволь подготовлены к такого рода синтезу. Дело в том, что, так или иначе, артистизм в разных его проявлениях существовал в исполнительстве всегда. И всегда лучшие артистичны в звуке. Но — в общем и целом — это было дано на откуп исполнителю. Да и сама музыка как на «клеточном», так и надструктурном уровнях настолько была наполнена метаморфозами внутри себя (тогда это еще имело смысл), что острой необходимости в режиссуре не было. И — никакого зрительного диктата сцены, кроме того, что предлагался самим исполнителем, его внешними и личными актерскими данными.

А сегодня пора задуматься об этом и сочинителю. На эту тему много размышлял Генрих Орлов в своем «Древе музыки»: «При синтезе структурных единств отношения между объектами становятся важнее самих объектов. Центр внимания перемещается с потока чувственных образов на артикуляцию этого потока». Это замечание может пролить свет на ситуацию с инструментальным театром сегодня. Мы уже подготовлены к тому, чтобы улавливать эту синтезированную зрительно-звуковую артикуляцию. Только нужны лучшие образцы в этом жанре. А для этого нужен определенный осознанно пройденный путь.

Со сценическим движением и инструментальным театром работала Ксенакис, Кейдж, Шнитке, Лигети. Живут и работают

Крамб, Штокхаузен, Губайдулина, Маурисио Кагель. Кстати, это именно он назвал музыку «акустическим немым фильмом». Фильм, — значит, все возможно; акустический — значит, есть некое звуковое пространство, данное помещение с концертной площадкой и без микрофонов. Немой — значит, невербальный. Все молчат, а звук существует. Мне кажется, что это одно из лучших современных определений не только инструментального театра, но и музыки вообще.

Лучшие новые сочинения для камерных ансамблей несут на себе знаки инструментального театра как стигматы: если музыкантам

удается хорошо исполнить режиссуру, вписанную в музыку, то этим гордятся, если — нет, то такое сочинение становится неприятным воспоминанием для музыкантов и несчастьем для автора. Инструменталистов просят петь, хлопать в ладоши, ходить по сцене (может, даже, кружась?). Надевать маски и менять костюмы. Обмениваться инструментами. Исполнители в России — особенно пожилые — конечно, сопротивляются, но, в общем, зарождается новый тип музыканта исполнителя — музыкант-актер.

Как остроумно заметил Алан Мерриам, «в мире существует множество музыкальных общин. Многим из них взаимопонимание недоступно». Это было сказано об общинах, сильно отдаленных друг от друга географически и культурно. Но... внутри одной, так сказать, конфессии, западно-европейской музыки... находятся общины и общинки, не приходящие к взаимопониманию... Ну так что ж, процесс идет!

Единственным, казалось бы, неизменным и неподвластным времени инструментом является человеческий голос. Бытует мнение, что меняются времена, — и меняются критерии красоты. Но, опять же, наступает эпоха суммирования, — и эти критерии не то чтобы меняются, а становятся более востребованными. И границы представлений о том, что есть «красиво» расширяются до чудовищных размеров. Из нашего сегодня нам кажется красивым грегорианское ровное пение. Итальянское бельканто тоже кажется очень красивым. Хороший джазовый вокал кажется изумительной красотой способом звукоизвлечения. Народная песня фольклорным голосом — событие необыкновенной красоты. И одно не отрицает другого. Но, как ни странно, именно вокалисты, над которыми зачастую подшучивают за консервативность и узость музыкальных взглядов, оказываются наиболее готовыми к перемещениям по сцене.

Размышляя об инструментальном театре, хотелось бы отметить еще один момент. Есть попытки подойти к этой проблеме с другого конца: в Мадриде, в театре «Реал» Мстислав Ростропович поставил «Катерину Измайлову» с оркестром на сцене, с огромным экраном, с которого он сам ведет некий актерский диалог с исполнительницей

роли Катерины. В московском театре «Геликон» исполнялась новая версия «Похищения из Серала» для фортепиано, баяна и ударных с участием ансамбля Марка Пекарского (музыканты на сцене и участвуют в действии). В БДТ прошла премьера новой версии «Александра Невского», где оркестр на сцене озвучивал фильм. Дирижировал Юрий Темирканов. В театре имени Мусоргского Станислав Гадасинский ставит партитуры классиков со сценографией для хора (например, Реквием Моцарта). Это вариант исполнения классики в новой версии.

Но. Мне думается, что как раз в таких случаях, — равнение на публику. Лавровский, ставящий в Большом Театре именно такого рода балетно-инструментальные представления, нисколько не скрывает, что хочет привлечь народ. А просто на балет сейчас не пойдут — нужен ударный синтез.

И все же, каковы бы ни были изначальные причины таких постановок — желание привлечь публику или внутренняя потребность художника воспользоваться именно таким языком — единственно важным является конечный результат, а, вернее, его художественная убедительность. Настоящее, высокое искусство — это то, что защищает вечные ценности в новых условиях. И тем самым защищает себя от перехода в сферу обслуживания.

В перечисленных выше спектаклях «базовой» сценой была театральная. Но, думаю, что и концертные площадки не опустеют в ближайшем музыкальном будущем,

потому что человеку интересен человек. И особенно — человек на сцене. Момент присутствия при рождении звука, ради которого, собственно, люди и приходят в концерт, есть на самом деле момент волнующей публичной метаморфозы: выйдя на сцену, один перед всеми, он никто, такой же, а уходя — уже должен быть совершенно особенным, убедившим и отстоявшим, и доказавшим, и доставившим радость, сделавшим то, чего не может ни один из присутствующих в зале. Вряд ли когда-нибудь пропадет интерес к артисту в момент исполнения.

Т.о. приходим к совершенно противоположным выводам. Слухи о **конце** мировой музыки «сильно преувеличены», потому что есть куда двигаться, есть разные пути, а самое главное — есть люди, очень заинтересованные в этом процессе. Что же касается **кризиса** современной музыки, то, в конечном счете, мне кажется несколько неловким и неуместным говорить о кризисе музыки, будучи самой композитором. Кризис современной музыки суть недовольство происходящим процессом, либо расстановкой сил или средств в этом процессе. Больше того, времен или эпох специальных, предрасполагающих к кризису в искусстве, не существует. Кризис есть отсутствие творческого потенциала, а это невозможно для социума. Это возможно для отдельного человека. Например, Булез несколько лет не писал музыки, обосновывая это тем, что он не в состоянии больше выразить какого бы то ни было контраста.

И, наконец, разговоры о **перспективах**. Как вы понимаете, они немного бессмысленны. Все бы ничего в этих разговорах, но сослагательное наклонение не дает мне покоя и немного тревожит. Да, есть огромное и прекрасное прошлое искусства, на которое мы можем взглянуть с благодарностью. Да, есть довольно-таки устрашающее, но все-таки родное настоящее. И — хрустальные надежды на будущее. Хрустальные не потому, что они переливчаты и прозрачны, а потому, что они легко разбиваются. К сожалению, именно надежда умирает первой в тот момент, когда будущее становится настоящим. Никто не знает в точности, что и как будет дальше.

И, в завершение, — чтобы смягчить некоторую декларативность статьи и попытку проанализировать вещи, которые анализу не поддаются, хотела бы воспользоваться одной из самых любимых своих цитат: «искусство зависит от всего — от еды, от погоды, от времени и от настроения. Но от всего на свете оно склонно ускользать. Оно уходит из эстетизма в утилитаризм, чтобы быть чистым и, не желая никому угождать... зовет в сражения, строит из себя оппозицию, дерзит, наивничает и валяет дурака... искусство служит, ведет, отражает и просвещает. Оно все это делает — до первого столба, поворачивает и —

Ищи ветра в поле».

(Абрам Терц.
«Прогулки с Пушкиным»)