

RU

Эволюция инструментального театра в европейском и белорусском музыкальном искусстве XX – первой четверти XXI века

Романюк О. В.

Аннотация. Цель исследования – проследить формирование и развитие инструментального театра в музыкальном искусстве XX – первой четверти XXI века, уточнив его теоретический статус в контексте современной теории жанра. В статье инструментальный театр рассматривается как художественное явление, возникшее на пересечении композиторского творчества, исполнительства и сценического представления. Особое внимание уделяется теоретическим подходам к его определению, историческим предпосылкам возникновения, а также этапам эволюции – от архаических синкретических форм до современных гибридных и перформативных практик. Научная новизна исследования состоит в том, что инструментальный театр рассмотрен в единой историко-теоретической перспективе как художественное явление музыкального искусства XX – первой четверти XXI века, уточнен его теоретический статус через понятие жанровой генерализации на основе театральности, а также выявлена специфика его развития в белорусской музыке. В результате установлено, что инструментальный театр не является внезапной инновацией второй половины XX века, а формируется как итог длительной эволюции представлений о взаимодействии звука, жеста, движения, сценического действия и зрелищности. Показано, что в белорусской музыке конца XX – первой четверти XXI века складывается собственная модель инструментального театра, сочетающая ритуально-мистерияльные, игровые, камерно-психологические и мультимедийно-перформативные тенденции.

EN

Evolution of instrumental theater in European and Belarusian musical art of the 20th – first quarter of the 21st century

O. V. Romanyuk

Abstract. The study aims to trace the formation and development of instrumental theater in musical art of the 20th – first quarter of the 21st century, clarifying its theoretical status within the context of modern genre theory. The article considers instrumental theater as an artistic phenomenon arising at the intersection of composition, performance, and stage presentation. Particular attention is paid to theoretical approaches to its definition, the historical prerequisites for its emergence, and the stages of its evolution – from archaic syncretic forms to modern hybrid and performative practices. The scientific novelty of the study lies in examining instrumental theater within a unified historical-theoretical perspective as an artistic phenomenon of musical art of the 20th – first quarter of the 21st century. Its theoretical status is clarified through the concept of genre generalization based on theatricality, and the specific nature of its development in Belarusian music is identified. As a result, it is established that instrumental theater is not a sudden innovation of the second half of the 20th century, but rather the result of a long evolution of ideas concerning the interaction of sound, gesture, movement, stage action, and spectacle. It is shown that in Belarusian music of the late 20th – first quarter of the 21st century, a unique model of instrumental theater emerges, combining ritual-mysterial, ludic, chamber-psychological, and multimedia-performative tendencies.

Введение

Художественная культура XX – первой четверти XXI века характеризуется радикальным пересмотром границ между видами искусства, усилением процессов межвидовых взаимодействий, актуализацией театрального начала и изменением форм художественного высказывания. Инструментальная музыка все активнее выходит за пределы собственно звуковой организации и осваивает пространство жеста, телесности, сценического

действия и зрелищно-пространственной организации. В этом контексте инструментальный театр представляет собой один из наиболее ярких художественных феноменов музыкального искусства, в котором композитор выступает в том числе в роли режиссера, а исполнитель-инструменталист – в роли актера и соавтора сценического действия.

Актуальность исследования определяется необходимостью целостного историко-теоретического осмысления инструментального театра как художественного явления, соединяющего музыкальное и театральное начала. Несмотря на значительное количество работ, посвященных отдельным аспектам данного феномена, в музыкознании по-прежнему сохраняется неоднородность его научного осмысления: жанр, разновидность музыкального акционизма, перформативная практика, форма «музыки-действия», художественная стратегия или одна из модификаций современной театральности в музыке (Высоцкая, 2009; Караев, 2006; Левковская, 2008; Петров, 2014; Kostelanetz, 1968). Такая множественность научных интерпретаций свидетельствует о сложности самого феномена и определяет необходимость его рассмотрения в более широком историко-теоретическом контексте.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) обосновать основные теоретические подходы к пониманию инструментального театра как художественного явления, уточнив его понятийный статус в контексте теории жанра;
- 2) выявить исторические предпосылки формирования и основные этапы становления и развития инструментального театра в зарубежной, советской, российской и белорусской музыке;
- 3) обозначить специфику его бытования в белорусском музыкальном искусстве конца XX – первой четверти XXI века.

Методологическую основу статьи составляет комплекс методов, соответствующий историко-теоретической направленности исследования. Историко-культурный метод используется для рассмотрения инструментального театра в контексте художественных процессов XX – первой четверти XXI века и выявления предпосылок его формирования. Сравнительный метод позволяет сопоставить различные модели инструментального театра и установить общие и специфические черты его развития в европейской, американской, советской, российской и белорусской музыке. Структурно-функциональный метод применен для анализа взаимодействия музыкальных, сценических и исполнительских компонентов в произведениях инструментального театра и определения их роли в организации художественного целого.

Теоретическую базу исследования составили труды по теории музыкального жанра, позволяющие уточнить понятийный статус инструментального театра в условиях подвижности жанровых границ и обосновать возможность его интерпретации через понятие жанровой генерализации (Коробова, 2013; Луков, 2006); работы по теории музыкальной формы и камерного ансамбля, создающие основу для понимания музыкального произведения как процессуально развертывающегося действия и для рассмотрения камерно-инструментальной музыки как важнейшей области формирования инструментального театра (Асафьев, 1971; Польская, 2001); исследования, посвященные театральности в музыке и собственно инструментальному театру, раскрывающие соотношение звучания и зрелищности, музыкального текста и сценического действия, а также внутренней и внешней театральности в инструментальной музыке (Высоцкая, 2009; 2012; Караев, 2006; Конен, 1968; Курьшева, 1984; Левковская, 2008; Петров, 2014; Поспелова, 2004); труды, освещающие исторические предпосылки данного явления в архайческих синкретических формах, игровых и ритуальных моделях культуры, барочной театральности и романтической драматургизации инструментального мышления (Берченко, 2003; Исаева, 2011; Лобанова, 1994; Мелетинский, 1972; Сучков, 1989); а также исследования, посвященные музыкальному авангарду, смешанным формам и экспериментальному музыкальному театру как художественному контексту развития инструментального театра во второй половине XX – начале XXI века (Дубинец, 2006; Манулкина, 2010; Папенина, 2008; Савенко, 2004; Heile, 2016; Kostelanetz, 1968). Белорусский контекст исследования опирается на труды по истории белорусской академической музыки и ее камерно-инструментальной сферы, позволяющие рассмотреть национальную специфику развития инструментального театра (Антоневич, 2003; Друкт, 1992; Мдивани, Гудей-Каштальян, 2014).

Материалом исследования послужили произведения зарубежных, российских и белорусских композиторов, принадлежащие к инструментальному театру и репрезентирующие основные этапы его развития. В зарубежном контексте в орбиту анализа включены сочинения К. Баукхольта, Л. Берио, Х. Гёббельса, М. Кагеля, Дж. Кейджа, Ф. Сархана, С. Стин-Андерсена, К. Штокхаузена; в российском – С. Губайдулиной, Дж. Корильяно, В. Сильвестрова, А. Шнитке. В белорусском музыкальном искусстве рассмотрены произведения В. Воронова, Г. Гореловой, И. Комара, В. Кузнецова, В. Курьяна, В. Петько, А. Цалко.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования полученных результатов, связанных с уточнением понятийного статуса инструментального театра, выявлением исторических предпосылок его формирования и систематизацией основных этапов его развития, в учебных курсах истории музыки XX–XXI веков, истории современной белорусской музыки, для анализа музыкальных форм и междисциплинарных исследований искусства.

Обсуждение и результаты

Теоретическое осмысление инструментального театра в современном музыкознании обусловлено попытками фиксации сущностных изменений в способах музыкального мышления, формах бытования музыкального произведения и принципах исполнительской коммуникации. В отличие от традиционных музыкально-сценических жанров, таких как опера, балет, оперетта и мюзикл, инструментальный театр возникает внутри сферы инструментального музицирования и в силу этого требует специального понятийного аппарата,

способного описать его как художественное явление, соединяющее звуковую ткань произведения с параметрами сценического действия, телесности исполнителя и зрелищно-пространственной организации.

Показательно, что само понятие инструментального театра в научной литературе не имеет однозначной трактовки, порождая порой полярные интерпретации. Подобное многообразие принципиально важно, поскольку отражает реальную сложность художественного явления, формирующегося на пересечении музыкальной композиции, исполнительства и сценической репрезентации.

Одной из первых попыток теоретического осмысления инструментального театра в российском искусствоведении является работа С. Левковской (2008), в которой автор, подчеркивая особую значимость инструментального театра для современной инструментальной музыки, трактует его как магистральную художественную тенденцию, нежели как строго очерченный жанр. В свою очередь, В. Петров (2014) предлагает научную концепцию, основанную на теории жанра, определяя инструментальный театр как самостоятельный музыкальный жанр, произведения которого предназначены для сценической реализации, совмещающей музыкальные и театральные приемы. При этом автор выделяет внутреннюю и внешнюю театральность: внутренняя проявляется в персонификации тембров и драматургии музыкального материала, внешняя – в сценическом поведении исполнителей, их жестах, мимике, пластике, а также перемещениях в пространстве сцены, предписанных композиторским замыслом и выполняющих композиционно-драматургическую функцию. Вместе с тем определение инструментального театра как жанра методологически уязвимо, поскольку инструментальный театр далеко не всегда обладает устойчивым набором инвариантных признаков, достаточных для классической жанровой идентификации.

В западной исследовательской традиции инструментальный театр также осмысляется в широком спектре формулировок. Так, например, Р. Костеланец (Kostelanetz, 1968) связывает его с «театром смешанных средств», Х. Хичкок (Hitchcock, 1974) вводит более широкий термин «музыка-действие».

В постсоветских исследованиях данная проблематика получает иное развитие. Так, в работе С. Савенко (2004) инструментальный театр, вслед за Х. Хичкоком, осмысляется в широком историко-культурном контексте музыкального акционизма или «музыки-действия». По мнению автора, единичные эксперименты авангарда постепенно приводят к формированию достаточно устойчивой традиции, в рамках которой инструментальный театр выступает как разновидность музыкального перформанса. В этом случае на первый план выходит не только сценическая активность исполнителей, но и сама процессуальность художественного высказывания, в которой исполнительский акт становится носителем смысла наравне с композиторским текстом.

Существенный вклад в осмысление инструментального театра вносит М. Высоцкая (2009; 2012), трактующая его как сложный семиотический феномен, связанный с многоуровневой игрой знаков, расширением исполнительских практик и смысловой функцией внешнего театрализованного действия. При этом ключевое значение, по мнению автора, приобретает внешняя театральность, которая не сводится к декоративному или эпатажному уровню, а выполняет семиотическую функцию, скрывая за гротесковой поверхностью более глубокие философские, трагические или рефлексивные смыслы. Наблюдения М. Высоцкой подтверждают тезис С. Савенко о процессуальной природе инструментального театра, в котором результатом оказывается не столько статичный артефакт, сколько уникальное сценическое событие.

Большое значение в теоретическом осмыслении инструментального театра имеют и высказывания композиторов. В частности, Дж. Кейдж, М. Кагель, Ф. Караев, Н. Корндорф, К. Штокхаузен осмысляют инструментальный театр с расширением понятия музыкального действия, с переосмыслением роли исполнителя и со смещением акцента с фиксации звучания на «написание действия» (Петров, 2014). Особенно показательно определение композитора Ф. Караева (2006), для которого инструментальный театр – представляет собой особый тип театрального жанра, в котором движение и жест воспринимаются как часть звука, а произведение выступает лишь одной из возможных реализаций определенной смысловой структуры.

Рассмотренные выше теоретические подходы демонстрируют, что классические теории музыкального жанра, ориентированные на устойчивые нормативные признаки, оказываются недостаточными для описания инструментального театра как художественного явления, в котором каждое произведение формирует уникальное соотношение музыкального, визуального, телесного и сценического начал. Однако полный отказ от жанрового осмысления инструментального театра все же представляется неоправданным. Выходом из сложившейся ситуации может стать обращение к концепции **жанровой генерализации**, предложенной литературоведом Вл. Луковым (2006). Исследователь трактует ее как интеграцию разнородных форм и принципов ради реализации внежанрового объединяющего начала (Луков, 2006). В применении к инструментальному театру таким объединяющим началом может выступать театральность. Исходя из этого, можно сформулировать *определение инструментального театра как жанровой генерализации – теоретической категории, обозначающей основанное на театральности наджанровое объединение музыкально-инструментальных произведений перформативного типа, в которых параметры театрализованного исполнения предопределены композиторской режиссурой и зафиксированы в нотном тексте*. Подобная трактовка позволяет сохранить эвристическую значимость жанровой проблематики и одновременно избежать чрезмерной нормативности.

Инструментальный театр формируется как результат длительной эволюции представлений о взаимодействии звука, движения, телесности и зрелищности. Наиболее ранние предпосылки этого явления обнаруживаются уже в архаических синкретических формах культуры. Действительно, народно-обрядовые игры, которые Е. Мелетинский (1972) определял как «зародыш театра», существовали в пространстве нерасчлененного единства слова, музыки, жеста, движения и ритуального действия. При этом важен не только синкретизм средств выразительности, но и особая форма коммуникации. И. Сучков (1989), анализируя театрально-игровые формы белорусского фольклора, различал опосредованный и непосредственный типы общения.

В контексте генезиса инструментального театра особенно значима именно первая модель, ориентированная на снятие дистанции между участниками действия.

Сходный синкретический принцип реализуется в народном театре и в средневековых музыкально-театральных практиках. Так, искусство шпильманов, жонглеров, гистрионов, английских «масок», а позднее мистерия, фарс, комедия дель арте, балаган демонстрируют органическое соединение слова, звука и пластики, при котором исполнитель совмещает функции инструменталиста, певца, декламатора и актера (Дживелегов, 1962; История западноевропейского театра, 1956; Сапонов, 1996; Сапушкина, 1976). Этот исторический этап особенно важен, поскольку в XX веке инструментальный театр во многом возвращает музыкальному искусству подобную многосоставную, телесно выраженную форму художественного высказывания.

В эпоху барокко театральность пронизывает практически все сферы художественной культуры. Мир воспринимается как театр, а игра, маска, аллюзия и риторическая жестовость становятся универсальными принципами художественного мышления. Неслучайно некоторые исследователи видят своеобразную предтечу инструментального театра в творчестве Г. Бибера, И. Кунау, К. Фарины, И. Шмельцера, отмеченном изобразительностью и театральной экспериментальностью (Исаева, 2011; Лобанова, 1994). В частности, Е. Исаева (2011) рассматривает жанр трио-сонаты как модели театрального пространства, в которой солирующие голоса воспринимаются как действующие лица, а бас – как особая точка опоры.

В эпоху классицизма принципы театральности реализуются в новой форме. Одним из первых локальных, но чрезвычайно важных импульсов к возникновению инструментального театра становится Симфония № 45 («Прощальная») (1772) Й. Гайдна. Как известно, поочередный уход музыкантов со сцены, сопровождаемый погашением свечей, превращается в элемент музыкальной драматургии, создавая модель «сцены внутри симфонии», которая впоследствии будет многократно переосмыслена в музыке XX века. Существенно, что в данном произведении действие наделяется композиционно-смысловой функцией (Катунян, 2007; Конен, 1968; Поспелова, 2004).

Характерное для романтизма сближение музыки, литературы и театра, а также программность, сюжетность, психологическая конфликтность и жанровая гибридизация становятся важнейшими факторами эволюции инструментального театра. В западноевропейской музыке данные тенденции проявляются в произведениях Г. Берлиоза («Фантастическая симфония», 1830), Ф. Листа («Прелюды» (1845-1854), «Тассо» (1849, ред. 1850-1851, 1854)), Р. Шумана («Карнавал» (1834-1835), «Крейслериана» (1838)), в которых инструментальное высказывание приобретает признаки сюжетно-драматургической и сценически организованной формы. В русской музыке показательны сочинения М. Мусоргского, в которых театральность выступает уже не внешним признаком, а глубинным свойством художественного мышления (Берченко, 2003). В белорусском музыкальном искусстве черты инструментального театра проступают в программной поэме А. Абрамовича «Белорусская свадьба» (1846), в которой архаический ритуал переносится в инструментальную сферу, а звукоизобразительность приобретает функцию сценической характеристики (Антоневич, 2003).

Рубеж XIX-XX веков открывает новый этап в развитии инструментального театра. Футуристический программный манифест «Искусство шумов» Л. Руссоло (1913), эксперименты раннего американского авангарда в творчестве Ч. Айвза и Г. Кауэлла, театрализованные и антиакадемические жесты Э. Сати, а также звуковые и сценические поиски Н. Рославца, А. Лурье, А. Мосолова и других представителей русского авангарда меняют отношение к звуку, пространству, исполнительскому жесту и концертному исполнению в целом (Дубинец, 2006; Манулкина, 2010; Папенина, 2008). Принципиально важным оказывается постепенное превращение самого акта звукоизвлечения в зримое действие, а музыки – в телесно организованный процесс.

Подлинный расцвет инструментального театра приходится на вторую половину XX века, связанную с поисками новых форм художественной коммуникации и стремлением вернуть музыке статус события. В этом смысле инструментальный театр выступает одной из форм художественного преодоления ситуации, в которой строго конструктивные модели послевоенного авангарда постепенно начинают восприниматься как недостаточные для полноценного художественного воздействия (Савенко, 2004). Именно во второй половине XX века начинается развитие инструментального театра как самостоятельного художественного явления.

Период 1950-60-х годов характеризуется новыми принципами музыкально-сценического мышления, нашедшими отражение в инструментальных опусах композиторов Европы и США. Так, например, Дж. Кейдж радикально переосмысливает само понятие музыкального действия, вводя в художественное поле случайность, процессуальность и визуальность («Sounds of Venice», «Theatre Piece» (1960), «Water Walk» (1959)). М. Кагель, в свою очередь, фактически формирует канон инструментального театра, создавая произведения, в которых музыкальная партитура становится одновременно партитурой действий («Match» (1964), «Sur scène» (1959-1960)). Эксперименты с пространственными и процессуальными моделями демонстрирует творчество К. Штокхаузена («Originale», 1961), Л. Берио исследует соотношение жеста и звучания («Allez-Hop» (1952-1959), «Laborintus II» (1965), «Passaggio» (1961-1962)). В целом для периода 1950-1960-х годов характерна установка композиторов на разрушение традиционной концертной этикетности, с одной стороны, и на превращение исполнения в сценическое событие – с другой. В белорусской музыке аналогичные тенденции намечаются в творчестве С. Кортеса, в частности, в концерте для фортепиано с оркестром «Капричос» (1969), где программность начинает выступать как фактор образно-драматургической конкретизации инструментального высказывания.

1970-е годы связаны с расцветом инструментального театра и захватом все новых и новых национальных композиторских школ, демонстрируя устойчивость художественной практики. Не стала исключением и советская музыка. В этом смысле показательна Первая симфония А. Шнитке (1969-1972), в которой упомянутая ранее «гайдновская модель» театрализованного ухода музыкантов переосмысливается в логике полистилистического

симфонизма (Холопова, 2003). В произведениях С. Губайдулиной (*“De profundis”*, 1978; *“In croce”*, 1979) исполнительское действие и тембровая драматургия обретают глубокий символический смысл (Ценова, 2000). В сочинениях Р. Щедрина (*«Геометрия звука»* (1987), *«Озорные частушки»* (1963)) звукообразы функционируют как сценические персонажи (Тараканов, 1980). Опыты В. Сильвестрова (*«Драма»* (1970-1971), *«Мистерия»* (1964)) демонстрируют модуляцию звука в жест и обратно (Савенко, 2004). В европейском искусстве данный этап отмечен произведениями К. Штокхаузена (*“Trans”* (1971), *“Harlekin”* (1975), *“Inori”* (1973-1974), *“Herbstmusik”* (1974)) и Л. Берно (*“Recital I (for Cathy)”* (1972)). В белорусской музыке 1970-х годов, развивавшейся в рамках советского художественного пространства, аналогичные тенденции обнаруживаются в Симфонии № 10 Н. Аладова (1971) и Симфонии № 2 Г. Вагнера (1972), где усиливаются черты театральности симфонического высказывания.

Период 1980-2000-х годов, как известно, характеризуется в искусстве художественным плюрализмом, жанровой гибридизацией, что приводит к размыванию границ между инструментальным театром, перформансом, хэппенингом, мультимедийными формами и театром звука, наиболее последовательно представленным в творчестве А. Бакши (2017) (Петров, 2010; 2014; 2016; Фридман, 2004; Fischer-Lichte, 2008; Neile, 2016; Wilkins, 2011). Собственно, в инструментальном театре развиваются как гротесково-игровые, так и ритуально-мистерияльные, психологически концентрированные и мультимедийно ориентированные модели. В мировой музыке это сочинения К. Баухольта, Х. Геббельса, Т. Дуна, В. Екимовского, Дж. Корильяно, Н. Корндорфа, Ф. Сархана, И. Соколова, С. Стин-Андерсена, В. Тарнопольского. В белорусской музыке данного периода линия театрализации получает развитие в сюите В. Помозова *«Батлейка»* (1985).

Период 2010-2020-х годов связан с усилением интермедийных связей инструментального театра, активным включением визуальных, предметных (объектных) и мультимедийных средств, а также с возрастанием роли сценической организации исполнительского жеста и пространства. В современной российской музыке данные тенденции проявляются в сочинениях А. Бакши (*«Из Красной книги»*, 2003), В. Тарнопольского (*«Маятник Фуко»*, 2004), А. Хубеева (*«Тайны Новой Земли: в полярной ночи»*, 2014), в европейской – К. Баухольта (*“Oh, I see.”*, 2015-2016), Й. Крайдлера (*“Audioguide”*, 2013/2014), Ф. Сархана (*“The Right Ear”*, 2020), С. Стин-Андерсена (*“Black Box Music”*, 2012), Х. Хельстениуса (*“Ørets Teater I-IV”*, 2011).

Одной из важнейших линий белорусского инструментального театра данного периода становится ритуально-мистерияльная, связанная с обращением к архаике, обрядам, сакральной символике, остиности, заклинательности и ритуально организованному сценическому действию. В указанном контексте особенно значимы сочинения В. Кузнецова (например, *«Ветер и птица»*, 1999), в которых музыка, слово, пластика и тембр образуют пространство мистерияльного переживания.

Гротесковая линия наиболее последовательно представлена в творчестве В. Курьяна. В его сочинениях (*«Жартоўны тыдзень»*, 1979; *«Лебедь, Рак и Шука»*, 1979-1980; *«Золотая лихорадка»*, 2002; *«Master Class. Сеанс одновременной игры»*, 2005; *«Перепись населения»*, 2013; *“Harp-Drums”*, 2018) инструментальный театр строится на игровом принципе, буффонаде, комическом переосмыслении академического концертного ритуала и на включении жеста, пластики и сценического действия в музыкальную драматургию.

Камерно-психологическая линия инструментального театра воплощена в сочинениях разных поколений композиторов: Г. Гореловой, И. Комара, В. Петько, А. Цалко. Несмотря на то, что в их произведениях театральность не всегда реализуется открыто зрелищно, акцент делается на выразительность жеста, паузы, тембра, дыхания, артикуляции и вербализации. Таковы, например, *«Плач перепелки»* (2009) и *«Женщина и птица в лунном свете»* (2016) Г. Гореловой, *«Лавандовое поле после грозы...»* (2021) И. Комара, *«Плачка»* (2022) В. Петько и *«(f)-O-(b)I-A»* (2012) А. Цалко.

Особую группу образуют произведения, ориентированные на расширенные техники, телесную зримость звукоизвлечения и мультимедийно-перформативную организацию сценического действия. Здесь показательно творчество В. Воронова (например, *«Гигантомания»*, 2016), в произведениях которого инструмент превращается в центр театрального действия. Сходные тенденции можно обнаружить и в сочинениях молодых композиторов И. Комара и В. Петько.

Наконец, важной чертой белорусского инструментального театра становится жанровая гибридизация, развивающаяся на пересечении камерной музыки, перформанса, мистерии, театра звука, ритуала, звукового спектакля, иногда тяготея к оперности или мультимедийному событию (В. Воронов *«Из жизни насекомых»*, 2016; В. Петко *“REANIMATIO”*, 2020). Это позволяет говорить об инструментальном театре как о гибком художественном феномене, в котором при сохранении музыкальной камерной основы постоянно расширяются семантическая, сценическая и технологическая составляющие.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что формирование инструментального театра как самостоятельного художественного явления относится ко второй половине XX века и является результатом длительной исторической эволюции представлений о взаимодействии звука, жеста, движения, телесности и зрелищности. Его истоки восходят к синкретическим ритуалам и народному театру, а дальнейшее становление связано с барочной театральностью, классицистской театрализацией исполнительского поведения, романтической программностью, авангардными экспериментами первой половины XX века и художественными поисками послевоенной музыки. Непосредственное оформление инструментального театра как самостоятельного художественного явления связано с творческими поисками европейских и американских композиторов 1950-1960-х годов, тогда как в белорусской музыке его развитие относится к концу XX – первой четверти XXI века.

В теоретическом плане наиболее продуктивным является понимание инструментального театра как жанровой генерализации на основе театральности, поскольку подобная трактовка позволяет рассматривать его как динамическое поле художественных практик, в которых театральность выступает системообразующим принципом организации музыкального высказывания.

Развитие инструментального театра во второй половине XX – первой четверти XXI века демонстрирует его постепенное движение от локальных и разрозненных предпосылок к устойчивой художественной системе. При этом белорусское музыкальное искусство не только воспринимает международные тенденции, представленные в европейской, американской, советской и российской музыке, но и вырабатывает собственную модель инструментального театра, сочетающую ритуально-мистерияльные, игровые, камерно-психологические и мультимедийно-перформативные разновидности. Устойчивый интерес композиторов к инструментальному театру обусловлен его способностью соединять музыкальную композицию со сценическим действием, расширять выразительные и коммуникативные возможности исполнительства, а также активизировать восприятие за счет усиления событийности и зрелищности. Это позволяет говорить о белорусском инструментальном театре как о самостоятельном и значимом явлении современной музыкальной культуры.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с уточнением типологии национальных моделей инструментального театра, разработкой критериев их сравнительного анализа и изучением белорусского материала в контексте международных художественных процессов.

Материалы исследования | Research materials

1. Воронов В. "Gigantomania" для там-тама: нотная рукопись. 2016. https://classic-online.ru/uploads/000_notes/124700/124630.pdf
2. Горелова Г. «Плач перепёлки» для флейты и фортепиано // Флейтовые акварели. Произведения для флейты белорусских композиторов. Мн.: Ковчег, 2022. Вып. 1.
3. Комар И. «Лавандовое поле после грозы...»: пьеса для ударных инструментов и фортепиано: партитура. Мн., 2021.
4. Кузнецов В. «Ветер и птица»: фрагмент из африканской народной поэзии для ансамбля ударных инструментов с пением и телодвижениями: нотная рукопись // Архив автора. 1999.
5. Курьян В. «Золотая лихорадка»: для четырёх валторн: нотная рукопись // Архив автора. 2002.
6. Курьян В. «Master Class. Сеанс одновременной игры»: нотная рукопись // Архив автора. 2005.
7. Петько В. «Плачка»: фантазия для виолончели и мультиперкуссии: нотная рукопись. Мн., 2022.
8. Руссоло Л. Искусство шумов. 1913. https://monoskop.org/images/c/c2/Russolo_Luigi_Искусство_шумов.pdf
9. Цалко А. «(f)-O-(b)I-A» для флейты и виолончели: нотная рукопись. 2012. https://classic-online.ru/uploads/000_notes/8300/8282.pdf
10. Шнитке А. Симфония № 1 (1969-1972). Партитура: рукопись. <https://classic-online.ru/ru/production/3348>
11. Berio L. "Recital I (for Cathy)": Folk songs. 1972. https://classic-online.ru/uploads/000_notes/124700/124698.pdf
12. Cage J. Water Walk for solo television performance involving a large number of properties and a special single track tape. Performing score. 1961. <https://www.notendownload.com/en/water-walk/fbd-53240>
13. Kagel M. "Match" für drei Spieler (2 Violoncelli, 1 Schlagzeuger). 1964. <https://classic-online.ru/ru/production/32712>
14. Silvestrov V. "Drama" for Violin, Violoncello and Piano. 1971. https://classic-online.ru/uploads/000_notes/34500/34466.pdf
15. Steen-Andersen S. "Black Box Music" for percussion solo, amplified box, 15 instruments and video. 2012. <https://edition-s.dk/music/simon-steen-andersen/black-box-music>
16. Stockhausen K. HARLEKIN für Klarinette. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1975.

Источники | References

1. Антонец В. А. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор. Мн.: Белорусская государственная академия музыки, 2003.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1971.
3. Бакши Л. С. О театре Звука: показания свидетеля // Вопросы театра. 2017. № 1-2.
4. Берченко Р. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: УРСС, 2003.
5. Высоцкая М. С. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // Музыковедение. 2009. № 3.
6. Высоцкая М. С. Театр абсурда в театре инструментов: музыкально-сценические произведения Фараджа Караева // Звуковая среда современности: сборник статей памяти М. Е. Тараканова / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012.
7. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия: Commedia dell'arte. Изд-е 2-е. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962.
8. Друкт А. И. Типологические черты развития белорусской современной музыки (постановка проблемы). Мн.: Белорус. академия музыки, 1992.
9. Дубинец Е. А. Made in USA: музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006.
10. Исаева Е. Камерный инструментальный театр: барокко и классицизм // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2011. № 2 (26).

11. История западноевропейского театра: в 8 т. / под общ. ред. С. С. Мокульского. М.: Искусство, 1956. Т. 1.
12. Караев Ф. К. Лекция об инструментальном театре. 2006. http://karaev.net/t_lection_instrumenttheater_r.html
13. Катунян М. И. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пят, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: сборник статей / ред.-сост. М. Катунян. М.: Композитор, 2007.
14. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1968.
15. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1.
16. Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984.
17. Левковская С. Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены // Musicus. 2008. № 1.
18. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994.
19. Луков Вл. А. Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1.
20. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.
21. Мдивани Т. Г., Гудей-Каштальян В. Г. Композиторы Беларуси. Мн.: Беларусь, 2014.
22. Мелетинский Е. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства: сборник статей. М.: Искусство, 1972.
23. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008.
24. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: дисс. ... д. иск. Саратов, 2014.
25. Петров В. О. Перформанс в искусстве: генезис и эволюция // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2016. № 1. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2016.1.17073>
26. Петров В. О. Хеппенинг в искусстве XX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2010. Т. 16. № 1.
27. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001.
28. Поспелова Н. И. Эстетические маргиналии «видимой музыки». В поисках нового синтеза // Искусство XX века: элита и массы: сборник статей / сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. консерватории, 2004.
29. Савенко С. И. Постмодернизм: между элитой и массами // Искусство XX века: элита и массы: сборник статей / сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. консерватории, 2004.
30. Сапонов М. А. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: Классика-XXI, 1996.
31. Сапушкина П. И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976.
32. Сучков И. И. Театрально-игровые формы белорусского фольклора: традиционное общение и современность: автореф. дисс. ... к. иск. Мн., 1989.
33. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980.
34. Фридман Дж. Александр Бахши и Театр Звука // Знамя. 2004. № 5.
35. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003.
36. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2000.
37. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. L. – N. Y.: Routledge, 2008.
38. Heile B. Towards a Theory of Experimental Music Theatre // The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics / ed. J. Richardson, C. Gorbman, C. Vernallis. N. Y.: Oxford University Press, 2016.
39. Hitchcock H. W. Music in the United States: A Historical Introduction. New Jersey: Prentice-Hall, 1974.
40. Kostelanetz R. The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances. N. Y.: Dial Press, 1968.
41. Wilkins C. The Instrument in Space: The Embodiment of Music in the Machine Age. PhD thesis. Brunel University, 2011.

Информация об авторах | Author information



Романюк Ольга Валерьевна¹

¹ Белорусский государственный университет культуры и искусств, г. Минск, Республика Беларусь



Olga Valerievna Romanyuk¹

¹ Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, The Republic of Belarus

¹ oliosha09@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 23.03.2026; опубликовано online (published online): 30.04.2026.

Ключевые слова (keywords): инструментальный театр; театральность в музыке; теория музыкального жанра; жанровая генерализация; белорусская музыка; instrumental theater; theatricality in music; musical genre theory; genre generalization; Belarusian music.