

Формирование инструментального театра в европейском и белорусском музыкальном искусстве

Романюк О.В.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Статья посвящена исследованию феномена инструментального театра в европейском и белорусском музыкальном искусстве. Инструментальный театр рассматривается как особая художественная система, основанная на принципах театральности как категории музыкального мышления. В работе прослеживается историческая эволюция феномена — от синкретических истоков в народном театре и ритуальных практиках через барокко, классицизм и романтизм к авангардным экспериментам XX века.

Особое внимание уделяется сравнительному анализу творчества Фараджа Караева и Виктора Копытько, представляющих две оригинальные модели инструментального театра. Интеллектуально-игровая стратегия Ф. Караева опирается на деконструкцию традиционных форм и семиотику жеста, в то время как ритуально-медитативная модель В. Копытько синтезирует авангардные техники с белорусским художественным сознанием.

Исследование выявляет принципы композиторской режиссуры, обеспечивающей целостность художественной системы через синтез музыкального, визуального и драматургического начал. Инструментальный театр предстает как пространство перформативного взаимодействия, где исполнитель становится соавтором процесса, а музыкальное произведение обретает качество сценического действия.

Ключевые слова: инструментальный театр, синкретизм, композиторская режиссура, театральность мышления, Фарадж Караев, Виктор Копытько.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 48–53)

The Development of Instrumental Theater in European and Belarusian Musical Culture

Romaniuk O.V.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The article explores the phenomenon of instrumental theater in European and Belarusian musical art. Instrumental theater is considered a distinct artistic system based on the principles of theatricality as a category of musical thought. The paper traces the historical evolution of this phenomenon — from syncretic origins in folk theater and ritual practices through Baroque, Classicism, and Romanticism to the avant-garde experiments of the 20th century.

Particular attention is given to a comparative analysis of the works of Faraj Karayev and Viktor Kopytko, who represent two original models of instrumental theater. F. Karayev’s intellectual and playful strategy is based on the deconstruction of traditional forms and the semiotics of gesture, while V. Kopytko’s ritual and meditative model synthesizes avant-garde techniques with Belarusian artistic consciousness.

The study reveals the principles of composer-directed performance, which ensures the integrity of the artistic system through the synthesis of musical, visual, and dramatic principles. Instrumental theater is presented as a space for performative interaction, where the performer becomes a co-author of the process, and the musical work acquires the quality of a stage performance.

Key words: instrumental theater, syncretism, composer direction, theatricality of thought, Faraj Karayev, Viktor Kopytko.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 48–53)

Становление инструментального театра в европейской и белорусской музыкальной культуре представляет собой сложный и многоуровневый процесс, в котором театральность выступает не как внешнее качество сценического действия, а как категория музыкального мышления. Это явление развивалось в контексте диалога культурных традиций различных стран и эпох, постепенно вырабатывая собственные художественные законы и выразительные средства. Возможность привлечения выразительных средств иных искусств в музыкальную сферу волновала композиторов на протяжении всей истории. На макроуровне этот процесс можно рассматривать как возвращение музыкальной драматургии к синкретическому искусству, известному еще с первобытных времен, когда слово, движение, звук и жест образовывали неразделимое единство художественного акта.

Цель статьи — комплексное исследование генезиса и эволюции феномена инструментального театра в европейском и белорусском культурном контексте, с последующим сравнительным анализом двух ключевых художественных моделей на примере творчества Ф. Караева и В. Копытько.

Исторические предпосылки формирования инструментального театра. Генезис инструментального театра неразрывно связан с синкретическими формами народного творчества, где музыка, слово и движение существовали в органическом единстве. Как отмечает Ф. Караев, это «возвращение к театру фольклорному, народному, непрофессиональному, где места традиционных масок и личин заняли музыкальные инструменты» [цит. по: 1]. Исследователи усматривают параллели между современным инструментальным театром и древними ритуальными практиками, где жест, звук и пластика образовывали целостную систему выражения [2].

В европейской культурной традиции синтез музыкального и театрального начал складывался поступательно, проходя через различные художественные формы — искусство гистрионов и шпильманов, комедию дель арте, мистерияльные и балаганные представления, в которых часто объединялись функции музыканта, певца и актера. Эпоха барокко, озаменованная идеей «всеобщего театра» (Д. Стефани [цит. по: 3, с. 73]), стимулировала усиление театрального элемента в инструментальной музыке. Композиторы этого времени создавали произведения, в которых исполнительские партии приобретали характер сценических «ролей», а ансамбль выстраивался

как модель драматического взаимодействия на сцене. Классицизм обозначил качественно новый этап развития данной тенденции, когда театральность стала внутренним структурным принципом музыкального повествования. В. Конен подчеркивает, что идеи театра нашли «свое особое преломление в инструментальной культуре Германии эпохи Просвещения» [4, с. 155]. «Прощальная симфония» Й. Гайдна (1772), основанная на концептуальном использовании визуального элемента — постепенном уходе музыкантов со сцены, — продемонстрировала возможность превращения театрализованного приема в смыслообразующий компонент музыкального произведения.

В эпоху романтизма инструментальная музыка окончательно осознается как пространство драматического действия и поэтического высказывания [5]. Стремление к синтезу искусств, масштабности и программности подготовило основу для возникновения феномена инструментального театра как самостоятельного художественного явления. По наблюдению Е. Чигаревой, включение слова в инструментальную ткань становится одним из способов «актуализации драматического начала в инструментальном жанре» [6]. В русской музыке XIX века театральность прочно входит в симфоническое мышление: у М. Глинки, А. Лядова, М. Мусоргского («Картинки с выставки») звуковая ткань приобретает черты персонажности, а форма произведения наполняется признаками сценического действия.

Становление инструментального театра. Инструментальный театр утвердился как закономерный этап эволюции музыкального искусства XX столетия, выразив глубинные процессы обновления художественного мышления. Его окончательное формирование в качестве самостоятельной художественной системы относится ко второй половине XX века и связано, с одной стороны, с воздействием эстетики постмодернизма, а с другой — с реакцией на замкнутость и элитарность академической музыкальной культуры. Как справедливо утверждает О. Пузько, именно в 1950–1960-е годы возникла острая потребность в поиске новых музыкально-театральных форм, что закономерно привело к появлению феномена инструментального театра [7, с. 20–21].

Опыт М. Кагеля, Дж. Кейджа и К. Штокхаузена заложил основы принципиально новой композиторской режиссуры, в рамках которой партитура стала рассматриваться как сценарий сценического действия, а жест и движение — как равноправные элементы музыкальной формы. Идеи инструментального театра получили

широкое воплощение в творчестве композиторов второй половины XX века. Характерным примером служит Первая симфония А. Шнитке (1969–1974), в которой театрализованный прием пространственного перемещения музыкантов восходит к символике «Прощальной симфонии» Й. Гайдна. Аналогичные принципы находим в произведениях Д. Корильяно и Х. Геббельса, где сценичность выступает органическим продолжением музыкальной драматургии. В белорусской музыкальной культуре тенденции инструментального театра отчетливо прослеживаются в творчестве Н. Чуркина, Н. Аладова и Г. Вагнера, чья Вторая симфония воплощает концепцию «инструментального театра-представления» [8].

Инструментальный театр представляет собой синтетическое явление, в котором соединяются черты архаического синкретизма и авангардной театрализации. Здесь музыка трансформируется в особое пространство действия, а исполнитель находится в роли не просто интерпретатора, но и активного участника драматического процесса. Философская сущность данного феномена заключается в переосмыслении самой природы музыкального высказывания: инструментальный театр предстает как «театр звука», где музыкальное мышление реализуется в единстве акустического и визуального начал, звука и жеста, времени и движения.

В творчестве Ф. Караева и В. Копытько инструментальный театр приобретает форму особого типа художественного мышления, при котором театрализация не является следствием исполнительской интерпретации, а выступает в качестве фундаментальной категории композиторского замысла, пронизывающей все уровни музыкальной структуры — от интонационно-тембрового до пространственно-драматургического.

Интеллектуально-игровая модель инструментального театра Фараджа Караева. Творчество Ф. Караева предстает как один из наиболее совершенных и концептуально выверенных образцов инструментального театра, воплощающего идею композиторской режиссуры в ее полном объеме. Его произведения демонстрируют, каким образом театрализация уже не внешний сценический прием, а принцип структурной организации музыкального текста. Творчество композитора формирует эталон интеллектуально-игрового направления в пространстве инструментального театра, где художественная форма рождается на пересечении рационального моделирования и театрализованной спонтанности.

Эстетическая система Ф. Караева основывается на синтезе европейского авангарда и глубоко индивидуальной философии звука, в которой театральность осмысливается как категория музыкального мышления, пронизывающая все уровни художественного целого.

На жанровом уровне композитор осуществляет последовательную деконструкцию традиционных музыкальных форм, прибегая к их гибридизации с элементами театра абсурда, вербального эксперимента и звуковой поэзии. В «Маленьком (не)спектакле» (1998) для двух гитар и басовой флейты этот процесс получает конкретное претворение: камерное музыкальное пространство интегрируется с текстами Эрнста Яндля, чья абсурдистская поэтика разрушает привычные смысловые связи. Слово здесь утрачивает семантическую функцию и превращается в звуковой материал, равноправный инструментальной фактуре. За внешней простотой жанровых форм — марша, песни, вальса — скрывается сложная система философских ассоциаций, в которой игровой элемент становится способом постижения экзистенциальных смыслов искусства.

Эта линия получает дальнейшее развитие в произведении «Вы все еще живы, господин министр?!» (2001), где жанр сольной виртуозной пьесы вступает в полемическое взаимодействие с эстетикой инструментального театра и импровизационной свободой джаза. Ф. Караев выстраивает художественный принцип, в рамках которого музыкальное высказывание оказывается неотделимым от сценического действия, а само исполнение представляется актом перформативного самовыражения. Иронический паравраза названия прелюдии К. Дебюсси задает направление сложного культурологического коллажа, в котором полистилистическое соединение французского импрессионизма, регтайма и блюза складывается в форму интеллектуальной игры с культурными кодами и знаками музыкальной памяти.

Сквозной для творчества Ф. Караева является драматургия, основанная на идее нарушенной, абсурдной или несостоявшейся коммуникации. В «Маленьком (не)спектакле» этот принцип реализуется через конструкцию «трех версий полилога в контексте языковых игр», где развитие действия представляет собой процесс постепенного исчезновения звука — от артикулированного произнесения текста к беззвучному счету и, наконец, к молчанию. Кульминацией становится театрализованный уход исполнителей, визуализирующий окончательный распад коммуникации и

символизирующий метафизическое истощение звука как средства общения.

В пьесе «Вы все еще живы, господин министр?!» драматургия приобретает форму иронического рондо, построенного на навязчивом рефрене «блюзовых» аккордов с аллюзией на К. Дебюсси, создающем ощущение циклической замкнутости, тогда как эпизоды с элементами quasi-импровизации и стилистическими деформациями систематически нарушают устойчивость формы, производя особую «драматургию сбоя». Кульминационный момент произведения — внезапный обрыв звучания и переход к чисто пластическому действию: ударам по пюпитру, воспринимаемым как символический жест разрушения музыкального высказывания и отрицания привычных границ между звуком, телом и пространством.

Объединяющим стержнем выступает сложная семиотическая структура авторского языка, где звук, слово и жест образуют систему взаимных отражений и сомнений в собственной значимости. В «Маленьком (не)спектакле» композиторская режиссура наблюдается в точнейшей фиксации сценического поведения: исполнители должны сидеть «неподвижно как статуи», произносить текст с «преувеличенным движением рта». Эти ремарки выходят за рамки исполнительских указаний и становятся частью художественного концепта, воплощающего идею распада коммуникации. В пьесе «Вы все еще живы, господин министр?!» язык жеста превращается в носителя иронической метафоры: скрипач «танцует чарльстон», «кривляется», а завершающие удары по пюпитру окончательно демонтируют иллюзию академической серьезности, переводя действие в плоскость театра абсурда.

В результате инструментальный театр Ф. Караева предстает как целостная философско-художественная система, опирающаяся на принципы деконструкции, самоиронии и метаметафорического мышления. Композитор осуществляет глубокое переосмысление языка европейского авангарда, предлагая оригинальный феномен, в котором инструментальный театр видится формой исследования границ смысла, коммуникации и самого бытия искусства как процесса саморефлексии.

Ритуально-медитативная модель инструментального театра Виктора Копытько. Творчество В. Копытько представляет собой один из наиболее значимых и самобытных примеров формирования национальной версии инструментального театра, в которой органично сливаются европейский авангард и белорусское художественное мировосприятие.

В этой синтетической модели зарождается целостная авторская система, где театрализация играет роль не внешнего атрибута формы, а способа философского осмысления мира. Такие сочинения, как «Дивертисмент» (1976) для цимбал и подготовленного рояля, «Симфония четырех флейт» (2008) и «Северный ветер» (2015/2022) для одноголосного инструмента, образуют не разрозненные опыты, а последовательные этапы развития единой концепции, в которой инструментальный театр выступает в качестве универсального медиума — средства художественного выражения фундаментальных закономерностей бытия, культуры и творчества. Если у Ф. Караева театральность обретает интеллектуально-игровое измерение, то у В. Копытько она наполняется ритуально-медитативным содержанием, обращенным к глубинным архетипам коллективного сознания.

На жанровом уровне композитор последовательно разрушает границы между камерной музыкой, перформансом и философским действием, превращая каждое произведение в акт культурной коммуникации. В «Дивертисменте» этот диалог проявляется уже в инструментовке: подготовленное фортепиано, восходящее к экспериментальной традиции Дж. Кейджа, вступает в сотворчество с белорусскими цимбалами — носителем древнего национального звука. В этом соединении современного авангардного опыта и архаического тембрового первоэлемента возникает особое художественное пространство, где жанровое «развлечение» превращается в глубокий философский жест.

Эстетика синтеза получает дальнейшее развитие в «Симфонии четырех флейт», в которой европейский жанр симфонии подвергается глубокой трансформации, приобретая черты инструментальной драмы с архетипической основой. Универсальный сюжет взаимоотношений «учителя и учеников» раскрывается в контексте белорусской культурной традиции, осмысленной как пространство духовной преемственности и общинного единения. Драматургическая модель, исходящая из идеи посвящения, приобретает символический масштаб, соединяя мотивы древнего ритуала с философией творчества как процесса передачи смысла.

В сочинении «Северный ветер» жанровый синтез достигает кульминации: композитор создает своеобразную натурфилософскую метафору, в которой камерная симфония полностью растворяется в перформативном действии, имитирующем природное дыхание

стихии. Инструментальный театр становится пространством самораскрытия природных сил, где музыка не изображает, а соучаствует в бытии, превращаясь в живой процесс.

Сквозной для творчества В. Копытько является драматургия, основанная не на конфликте, а на идее процессуальности и внутреннего превращения. В его сочинениях отсутствует традиционное тематическое развитие; вместо этого композиция выстраивается вокруг жеста, идеи, звукового импульса или природного феномена. Так, в «Дивертисменте» драматургия формируется через оппозиции «звук – тишина», «порядок – импровизация». Кульминационный момент — символический акт обмена инструментами между пианистом и цимбалистом. Это жест, выходящий за пределы театрализации и раскрывающий идею равноправного диалога культур.

В «Симфонии четырех флейт» драматургия приобретает форму «педагогической драмы», где инструментальные партии наделяются персонажностью. Взаимодействие между ними моделирует процесс инициации — от призыва учителя-демиурга до самостоятельного звучания учеников, обретших собственный голос. Указанная структура, восходящая к мифологическим и ритуальным архетипам, наполняется новым смыслом через аллюзии на очищающую символику «Чистилища» Данте Алигьери, что свидетельствует о способности композитора органично соединять национальные смысловые коды с универсальными образами европейской духовной традиции.

В «Северном ветре» драматургия становится воплощением самой стихии. Нелинейная, процессуальная форма, где начало и конец условны, имитирует вечное движение ветра. Рассредоточение исполнителей в пространстве и их жесты, имитирующие «дыхание» и «порывы», визуализируют стихию, превращая музыкальное произведение в натурфилософский акт. Сквозь все три модели проступает общая идея: драматургия у Виктора Копытько — это всегда драматургия становления, пути или процесса, будь то культурный обмен, духовное взросление или жизнь природной стихии.

Объединяющим основанием творческой системы В. Копытько выступает оригинальный композиторский язык, в котором звук, жест, свет и пространство сливаются в единую семиотическую структуру. Данный язык не просто интегрирует различные выразительные средства, но претворяет их во взаимозависимые элементы многомерной художественной реальности. Композиторская режиссура в его произведениях проявляется

через тщательно выстроенную систему ремарок, выполняющих функцию своеобразного «режиссирующего слова» автора. Подобные указания не являются вспомогательными комментариями к нотному тексту, но представляют собой органическую часть партитуры, формирующую семиотическое поле, где каждый жест, световой акцент или пространственный переход имеет смысловую нагрузку и эстетическую функцию.

В «Дивертисменте» ремарки организуют взаимодействие света и движения, создавая эффект сценической игры с восприятием зрителя. Световые вспышки, неожиданные пластические трюки и пространственные переходы подчинены эстетике парадоксального жеста, в которой музыкальное и театральное начала образуют взаимное отражение. В «Симфонии четырех флейт» ремарки становятся структурообразующим элементом драматургии: они определяют траектории движения исполнителей, их пространственные позиции и динамику взаимосвязей, превращая звуковое пространство в своеобразную сценографию. Возникает феномен «пластического сценария», равноправного музыкальному, где телесное действие и звуковое развитие сливаются в едином ритуальном процессе.

В «Северном ветре» авторский язык ремарок достигает предельной поэтичности и символической емкости. Указания «как дыхание», «как шум ветра», «как дыхание пространства» выступают не просто интерпретационными советами, но ключами к раскрытию художественного замысла. Они задают новый тип звучания флейты, претворяя инструмент в медиум стихии, в образ дыхания природы. Ремарка в системе Копытько приобретает статус философского комментария, соединяющего текст и действие, звук и тишину, движение и смысл.

В произведениях В. Копытько инструментальный театр предстает как форма жанровой и философской генерализации, где музыка, жест, свет и тишина образуют целостную модель миропостижения. Композитор не воспроизводит готовые формы европейского авангарда, но подвергает их глубокой творческой переработке, пропуская через призму национального менталитета и личного философского опыта. В результате этого синтеза рождается уникальный художественный феномен, в котором белорусская музыкальная культура выступает не как воспринимающая, а как равноправный партнер европейского художественного процесса, вносящий свой собственный духовный и эстетический код в пространство мировой культуры.

Заключение. Проведенное исследование позволяет заключить, что инструментальный театр в творчестве Ф. Караева и В. Копытько представляет собой не частный эксперимент в области музыкального авангарда, а целостную философско-эстетическую систему, в которой театральность осмысливается как универсальная категория музыкального сознания. Анализ их художественного наследия показывает, что инструментальный театр функционирует как особое пространство межкультурного диалога, где происходит глубокое переосмысление традиционных представлений о природе музыкального произведения, роли исполнителя и структуре самого акта художественного высказывания.

Важность данного феномена заключается в его способности:

- осуществлять органический синтез европейского авангардного языка с национальными художественными кодами, формируя новые формы музыкально-театрального высказывания;
- преобразовывать параметры музыкальной композиции путем интеграции звука, жеста, слова, света и визуального действия в единую многомерную семиотическую систему;
- репрезентировать сложные социокультурные процессы современности через перформативные механизмы художественного взаимодействия, где исполнитель становится активным соучастником творческого процесса.

Особое значение приобретает сопоставление двух художественных моделей, воплощенных в индивидуальных системах Ф. Караева и В. Копытько. Для Караева характерна интеллектуально-игровая стратегия, опирающаяся на принципы деконструкции, иронии и семиотического коллажа, тогда как Копытько формирует ритуально-медитативную концепцию, основанную на архетипических моделях бытия, процессуальности и созерцательности. Это противопоставление выражает не антагонизм, а внутреннее

взаимодополнение, обогащающее художественную палитру белорусского инструментального театра и демонстрирующее его потенциал к многовекторному развитию в рамках единой культурной парадигмы.

Таким образом, инструментальный театр утверждает себя как уникальное явление современной музыкальной культуры, в котором композиторская режиссура становится не просто технологическим средством, но инструментом философского осмысления основ бытия, коммуникации и идентичности. В этом контексте дальнейшее исследование данного феномена открывает перспективы для более глубокого понимания закономерностей художественного синтеза, взаимодействия традиции и новаторства, а также природы музыкального театра как формы философского самовыражения человека в пространстве культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Караев, Ф. Лекция об Инструментальном театре, прочитанная в МГК / Ф. Караев // Фарадж Караев. Биография. Сочинения. — 2025. — URL: <http://www.karaev.net> (дата обращения: 10.09.2025).
2. Мелетинский, Е. Первобытные истоки словесного искусства / Е. Мелетинский // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 149–189.
3. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 320 с.
4. Конен, В. Театр и симфония / В. Конен. — М.: Музыка, 1968. — 352 с.
5. Соллертинский, И. Исторические этюды / И. Соллертинский. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. — 394 с.
6. Чигарева, Е.И. Слово как структурная и смысловая единица в музыке / Е.И. Чигарева // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. тр. по материалам конф., Москва, 30 окт. — 1 нояб. 2007 г. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. — С. 46–57.
7. Пузько, О.Ю. Дармштадтские международные летние курсы новой музыки и западноевропейский послевоенный музыкальный авангард: автореф. дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.02 / Пузько Ольга Юрьевна; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — М., 2009. — 28 с.
8. Щербо, Т. Жанровая система инструментальной камерной ансамблевой музыки XX века: симфония-дивертисмент / Т. Щербо // Вопросы методологии современного музыковедения: сб. науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки; ред. Н.В. Шиманский. — Мн., 1977. — Вып. 5. — С. 145–169.

Поступила в редакцию 13.10.2025