

Е. В. КИСЕЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПРОБЛЕМА ОБНОВЛЕНИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

В музыкальном театре последней четверти XX – начала XXI века происходят значительные перемены, запустившие процесс обновления академических музыкально-театральных жанров, среди которых важнейшее место занимает опера. В ней совершаются крупные стилевые открытия, обусловленные внедрением художественных концепций музыкального экспериментализма, концептуализма, минимализма. С тенденцией обновления ассоциируется применение новейших компьютерных технологий, способствовавших воплощению традиционной идеи *Gesamtkunstwerk* в новом мультимедийном варианте, благодаря чему стал возможен тесный контакт музыки с телевидением, авторским кинематографом и видео-артом. Процессу обновления способствовало введение в оперный жанр элементов массовой культуры. Воздействие новых медиа и средств массовой информации сказалось на особенностях организации оперных текстов, на принципах структурирования художественного целого. Влияние масскульта определило интерес композиторов к воплощению сюжетов и тем, связанных с важнейшими социальными, политическими, экономическими событиями.

Обновление американского музыкального театра, речь о котором пойдёт в данной статье, происходило под лозунгом тотального отрицания академической европейской оперной традиции. Идея её реформирования легла в основу музыкально-театральных сочинений Дж. Адамса, Ф. Гласса, Дж. Кейджа, М. Монк, Т. Райли, С. Райха, Т. Дуна, казалось бы, далёких от эстетики оперного жанра, но тем не менее, вдохнувших в него новую жизнь.

Раскрытие заявленной проблемы начнём с перечня тем, которые избирают композиторы для оперных опусов. Так, произведения конца 1980-х и 1990-х годов не мыслимы без учёта социальных, политических и иных институциональных факторов, которые предопределили выбор тематики. Например, в основу сюжета первой оперы Дж. Адамса «Никсон в Китае» (1987) легли

известные политические события. Композитор и режиссёр вывели на оперную сцену политиков (президента США Р. Никсона и госсекретаря Г. Киссинджера, политического лидера КНР Мао Цзэдуна и премьер-министра Чжоу Эньлая), действия которых многократно освещались в средствах массовой информации. Их внешность, манера поведения, стиль речи и жесты переданы в произведении с документальной точностью. Следующая работа композитора «Смерть Клинхоффера» (1989–1991) повествует о трагических событиях 1985 года, которые потрясли американское общество и заставили обратить внимание на проблему ближнего Востока: композитор предпринимает попытку объективного осмысления арабо-израильского конфликта, демонстрируя сочувствие жертвам противостояния с обеих сторон. Примечательно, что эту же тему практически одновременно с Дж. Адамсом разрабатывает С. Райх в опере «Пещера» (1990–1993). Злободневный сюжет положен и в основу следующего сочинения Дж. Адамса – «Я смотрел на потолок и вдруг увидел небо» (1995), рассказывающего историю американцев, переживших разрушительное землетрясение 1994 года в Нортридже. Опера «Водородный автомат»* (1990) С. Гласса представляет своеобразный портрет современной композитору Америки 1950 – конца 1980-х. В сочинении нашли отражение волнующие общество идеи антивоенного движения, борьбы против наркотиков, экологические и многие другие социально значимые проблемы. Отметим, что перечень постановок такого рода включает десятки произведений Ф. Гласса, С. Райха, Дж. Адамса, Р. Эшли, Л. Андриссена, Э. Дэвиса.

Попутно отметим, что обращаясь к событиям современности композиторы включают в произведения элементы готовой реальности, призванные создать эффект документальности. Показательны в данном контексте видео-оперы С. Райха – Б. Коррот, основу которых составля-

* Названия опер даны в переводах автора статьи (Прим. ред.).

ют интервью, вырезки из газет, историческая фото и видеохроника. Произведения Дж. Адамса, Э. Дэвиса, Дж. Харбисона содержат прямые отсылки к массовым жанрам, что выражается в многочисленных музыкальных цитатах и стилизациях джазовой и популярной музыки, рэпа и рока. Кроме того, опера обретает новый облик, заимствуя популярные форматы телевизионных шоу: таковы телеоперы Р. Эшли «Совершенные жизни», «Аталанта» (1982), «Идея Элеоноры» (1993).

Однако помимо внешних, лежащих на поверхности изменений опера актуализирует более глобальные проблемы, связанные с переосмыслением драматургических и композиционных законов организации оперного действия, с внедрением новых принципов взаимодействия текстов музыкальных, вербальных, визуальных, что в итоге оказывает влияние и на восприятие жанра и на понимание произведения зрителем.

В новейшей истории американской оперы первооткрывателем законов, изменивших представление и об оперном жанре и о музыкально-театральном спектакле стал Ф. Гласс. Его оперные опусы «Эйнштейн на берегу» (1976), «Сатъяграха» (1979), «Эхнатон» (1983) ознаменовали начало реформы и способствовали привлечению внимания американских композиторов к жанру, который до глассовских постановок воспринимался как устаревший и не способный отразить идеи современности.

Новаторство Ф. Гласса и его соавтора режиссёра-эксперименталиста Р. Уилсона заключалось в создании особого типа спектакля, опирающегося на принципы перформанса, который ко времени обращения композитора к оперному жанру получил широкое распространение в смежных искусствах. Композитор и режиссёр изменили представление о традиционном концертно-сценическом ритуале и создали необходимые для погружения зрителя условия, которые способствовали конструированию в зрительском сознании смысловых ориентиров сочинения. В частности, этот эффект достигался с помощью приёма иммерсии, предполагающего полное погружение зрителя в художественное пространство, наделённое необычными для восприятия пространственно-временными свойствами, под воздействием которых зрители получали возможность ментального конструирования заложенных значений. Авторы стремились уйти от однозначности в восприятии сценических событий разрушая границы между искусством и реальной действительностью, вводя в постановки нелинейные методы развития.

Кратко остановимся на характеристике некоторых драматургических приёмов, выработанных в ранних работах Ф. Гласса и впоследствии получивших дальнейшее развитие в американской опере.

«Эйнштейн», «Сатъяграха» и «Эхнатон» не имеют сюжетной фабулы в её традиционном для оперного жанра понимании. Действие здесь не содержит последовательного развития событий и не опирается на причинно-следственные связи, а состоит из дискретных ситуаций, скорее разрывающих линейность повествования. Согласно авторскому замыслу разрозненные образы и сценические ситуации призваны вызвать в сознании зрителя свободные ассоциации, связанные не только с событиями, происходящими на сцене, но и заставляющие задуматься о проблемах современности.

Композитор намеренно отказывается от традиционных оперных форм, либо если и применяет их, то подчёркивает музыкальную природу вербального текста, но его смысловое наполнение оказывается за рамками восприятия. Усиление смыслового разрыва происходит благодаря приёму симультанного повествования. Например, в «Эйнштейне» вербальный текст состоит из слогов (хор сольфеджирует звуки) и разрозненных, вырванных из повседневности монологов, в то время как сценическое действие демонстрирует фантазмагорические метаморфозы из жизни учёного; в «Сатъяграхе» произносимый на санскрите текст излагает фрагменты из ведического эпоса и представляет параллельное повествование по отношению к сценическому ряду, где происходят события, связанные с воплощением идей индийского борца за независимость М. Ганди; смысловой разрыв в «Эхнатоне» достигается благодаря использованию «мёртвых» языков.

Во всех трёх операх текст музыкальный, построенный на авторских репетитивных техниках, не раскрывает внутреннего мира персонажей и образует по отношению к вербальному и сценическому самостоятельный смысловой ряд. Своеобразный разобщённый «триалог» искусств, где составляющие спектакля «говорят» о разном, образует семантический вакуум. В преодолении смысловых разрывов важным оказывается социокультурный опыт зрителя, который в определённой степени становится соавтором (Подробнее см. об этом: [1; 2]).

Если в оперных опусах 1970–1980-х Ф. Гласс и режиссёры Р. Уилсон, К. Деджонг избегали литературных сюжетов, формировали сценическое действие, опираясь на личные ассоциации, полученные в ходе погружения в мир своих пер-

сонажей, и детально изучали те аспекты жизни героев, которые закрепились в массовом сознании их современников, то для произведений 2000-х композитор в качестве источников оперных либретто избирает шедевры литературы XX века. Их воплощение в оперном жанре также предполагает возможность создания смысловых разрывов.

Показательны с этой точки зрения оперы «В исправительной колонии» (2000), «Процесс» (2014) на сюжеты одноимённых произведений Ф. Кафки, проникнутые ощущением враждебности человеку бездушного, бюрократизированного мира. Погружая зрителя в обыденность и повседневную рутину, авторы создают внешне спокойное, порой аскетичное, но всегда логичное и реалистичное повествование¹.

Однако в этой логичности, подчёркнутой связности между мельчайшими деталями нет рационального начала. Скрупулёзно излагая на сцене события одно за другим и создавая в музыкальной партитуре бесконечные головоломки из развивающихся паттернов, композитор запутывает зрительское сознание в вязкой «паутине» дизъюнктивных текстов. По отношению к операм Ф. Гласса применимы рассуждения Р. Краус о минималистских работах С. Ле Витта: «предмет этой “мысли” целиком и полностью заключается в совершенствовании самого процесса... Проникнуть внутрь системы такого искусства... – значит именно вступить в мир, лишённый центра, в мир подмен и перестановок» [3, с. 257–258].

Композитор погружает зрителя в лишённый смысла континуальный процесс со специфическим моделированием посредством остигатных образований сценического и звукового пространства и акцентированием структур, позволяющим «вживаться» в мир отдельного звука и действия, что в результате приводит не только к пониманию абсурдности происходящего, но и осмыслению абсурдности современного общественного устройства.

Ярким примером оригинального воплощения приёмов симультанного повествования и создания смысловых разрывов являются оперы Л. Андриссена «Письма Вермееру» (1999) и «Комедия» (2008). Над первым сочинением композитор работал совместно с легендарным режиссёром П. Гринуэем. Авторы представили мир знаменитого художника Яна Вермеера, увиденный сквозь призму личной переписки. Главными героинями оперы являются ожившие персонажи картин и вымышленные респонденты художника – его жена Катарина, мать Мария, модель Саския. Композитор и режиссёр создают на сцене свободные ассоциации, вплетая в ткань повествования жизненные события, историче-

скую хронику и художественные образы эпохи Вермеера.

Композиция произведения состоит из статичных сцен, в которых благодаря сценическому ряду рождается эффект двоемирия – зритель наблюдает за отдельными событиями, вырванными из жизни героев, и одновременно погружается в мир работ художника (персонажи «застывают» в определённых позах, имитируя знаменитые картины). Фрагментарный характер писем, способы их включения в сценическую драматургию, а также независимое развитие вербального и музыкального текстов создают смысловую множественность и размытость. Л. Андриссен объясняет замысел произведения следующим образом: «Я хотел показать противоречие между произносимым текстом и внутренними переживаниями героев... В опере сосуществуют два параллельно развивающихся пласта коммуникации: то, что слышит зритель и то, что хочет сказать композитор» [4, с. 283–284].

То есть, в «Письмах» музыкальная драматургия имеет динамику и логику развития, независимую от сценических действий. Оригинальное применение приёма параллельного повествования представлено во втором действии, где внешне идиллической сцене написания любовных писем «соответствует» тревожное, напряжённое музыкальное решение. Музыка «говорит» о бурных событиях внешнего мира, наполненного религиозными беспорядками, сценами военного вторжения и наводнения – событиях, которые произойдут в будущем, но которые героини предчувствуют в настоящий момент.

«Комедия» Л. Андриссена и Х. Хартли является образцом слияния оперы и авторского кинематографа. Композитор и режиссёр создают два параллельных текста. Их объединяют тематика – обращение к эпохе Данте, к его знаменитому произведению, отсылку на которое даёт название оперы, и композиционная структура – каждая часть фильма по длительности соответствует оперному действию. Параллельное повествование на сцене и на экране о разных событиях с одной стороны, создаёт «помеху» для зрительского восприятия, с другой, – возможность рождения личных ассоциаций, формирующих смысловое поле сочинения.

Одни и те же персонажи, показанные одновременно в разных ситуациях, демонстрируют амбивалентные образы, восприятие которых способствует проникновению в проблемы современного мира. Так, Люцифер предстаёт на сцене в образе падшего ангела и разбойника, и в фильме – в качестве бизнесмена с неумёнными политическими амбициями; Данте оказывается поэтом и журналистом телевизионных новостей;

Беатрис – любовь поэта и его путеводитель одновременно является известным общественным деятелем. Произведение пародирует традиции итальянских оперных сюжетов, бессмысленных с точки зрения авторов. И вместе с тем, вскрывает злободневные проблемы, связанные с функционированием искусства в капиталистическом обществе.

Таким образом, рассмотренные музыкально-театральные опыты в силу их эстетических и художественных свойств сложно отнести к академической оперной традиции. Ей противоречат избранные авторами темы, сюжеты и особенности их воплощения; драматургические приёмы и принципы развёртывания и соединения текстов; специфика коммуникации между зрителем и автором и способы воздействия на зрителя. Проблема обновления оперы, остро обозначившаяся в американской культуре свидетельствует о кризисном состоянии жанра. В развитии оперного жанра на протяжении XX века можно заметить определённую закономерность: как только опе-

ра замыкалась в кругу своих сугубо внутренних проблем, в ней неминуемо начинали проступать кризисные черты. На рубеже XX–XXI веков оперный театр вновь переживает полосу брожений и рефлексий, что подтверждает его функционирование в диапазоне между подчёркнутой традиционностью, аутентичностью и радикальным отвержением канонов.

На кризисное состояние указывает и терминологический аппарат, который также нуждается в обновлении. Характеризуя произведения, взращённые на почве американской художественной культуре рубежа XX–XXI веков и представляющие собой образцы музыкального постминимализма, исследователи вынуждены добавлять к понятию опера уточняющие определения «нетрадиционная», «современная», «постмодернистская». С нашей точки зрения убедительна позиция Е. Новак и её определение «пост-опера» для сочинений, демонстрирующих новые способы взаимодействия между текстами в композиционном целом, а также опирающих-

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Соавторами Ф. Гласса в операх «Исправительная колония» и «Процесс» являются Р. Вурлицер и К. Хэмптон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеева Е. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64.

2. Кисеева Е., Еприкян Л. Трактовка оперного жанра в творчестве Ф. Гласса (на примере оперы «Сатяграха») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 73–79.

3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.

4. *Andriessen L. Writing to Vermeer (1997–1998). Score. London: Boosey & Hawkes. 1998. P. 283–284.*

5. *Novak Je. From Minimalists Music to Post-opera: Repetition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / Ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129–140.*

REFERENCES

1. *Kiseyeva E. Nekotorye dramaturgicheskie i kompozitsionnye osobennosti rannikh oper F. Glassa [Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass] // Music Scholarship. 2018. Iss. 3. P. 58–64.*

2. *Kiseyeva E., Yeprikyan L. Traktovka opernogo zhanra v tvorchestve F. Glassa (na primere opery «Sat'yagrakha») [The interpretation of the opera genre in the creativity of F. Glass (on the example of opera “Satyagrakh”)] // Iuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh. 2018. Iss. 3. P. 73–79.*

3. *Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. / Nauch. red. V. Miziano. Moscow: Art magazine, 2003. 318 p.*

4. *Andriessen L. Writing to Vermeer (1997–1998). Score. London: Boosey & Hawkes. 1998. P. 283–284.*

5. *Novak Je. From Minimalists Music to Postopera: Repetition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / Ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129–140.*

ПРОБЛЕМА ОБНОВЛЕНИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Статья посвящена исследованию некоторых путей обновления оперного жанра, наметившихся в творчестве американских авторов на рубеже XX–XXI веков. С середины 1970-х опера, ранее воспринимавшаяся молодым поколением композиторов, режиссёров и художников как наиболее консервативный академический жанр, стала экспериментальным полем для всевозможных музыкальных, театральных, пластических новаций. В ней наиболее ярко воплотилось характерное для музыки второй половины XX века устремление к глобализации, к смещению стиливых и жанровых ориентиров, к размыванию границ между высоким и низким, между искусством и действительностью. Автор обращает внимание на нетрадиционные для академической оперы темы и сюжеты, избранные для

воплощения актуальных идей современности; характеризует подход композиторов к оперному жанру, опирающийся на принципы экспериментального театра; анализирует важнейшие композиционные и драматургические приёмы, призванные погрузить зрителя в специально сконструированную авторами художественную среду со специфическими пространственно-временными координатами и усилить восприятие сочинений. Особое внимание в статье уделено характеристике процесса ментального конструирования смысла сочинения в сознании зрителя, который принимает непосредственное участие в формировании содержания и, таким образом, становится соавтором произведения.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, обновление оперного жанра, пост-опера

THE ISSUE OF RENEWAL THE GENRE OF OPERA IN THE CREATIVITY OF MODERN AMERICAN COMPOSERS

The article discusses the study of some ways of renewal the opera genre, outlined in the works of American authors at the turn of the 20th century. Since the mid-1970s, the opera, previously perceived by the young generation of composers, directors and artists as the most conservative academic genre, has become an experimental field for all sorts of musical, theatrical, plastic innovations. It is most clearly embodied in the characteristic for music of the second half of the 20th century, the aspiration for globalization, for a shift in style and genre landmarks, for blurring the boundaries between high and low, between art and reality. The author points to unconventional themes for the academic opera and plots chosen to embody

the actual ideas of modernity; characterizes the approach of composers to the operatic genre, based on the principles of experimental theater; analyzes the most important compositional and dramatic techniques, designed to immerse the viewer into a specially designed artistic environment with specific space-time coordinates and enhance the perception of the compositions. Particular attention is paid in the article to the characterization of the process of mental construction of the meaning of the work in the minds of the viewer, who is directly involved in shaping the content and thus becomes a co-author of the work.

Keywords: modern musical theater, renewal the opera, post-opera

Кисеева Елена Васильевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Elena V. Kiseeva

Doctor of Sciences (Musicology)
Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru