

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSIC THEATRE



УДК 782.9

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004>

А. В. ШОРНИКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДЖОНА АДАМСА И СТИВА РАЙХА)

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

Целью статьи является рассмотрение воздействия документалистики на современный музыкальный театр. Вписывая музыкальное искусство в общий культурный контекст, автор отмечает вторжение документалистики практически во все области искусства XX–XXI веков как важную общекультурную тенденцию, спровоцированную особым вниманием к актуальным, социально значимым проблемам. Указывая на формирование в связи с данной тенденцией особых жанровых разновидностей в сфере визуальных искусств, прежде всего документального театра и кинодокументалистики, автор констатирует появление особых техник, приемов и драматургических особенностей их составляющих. В статье дается характеристика документалистики как явления в его связи с музыкальным театром. На материале опер Дж. Адамса «Никсон в Китае», «Смерть Клингоффера», С. Райха и Б. Корот «Пещера» и «Три истории» анализируются особенности соединения классических жанровых моделей и форм, присущих опере, с методами, выработанными документальным кинематографом. На материале опер Адамса рассматривается хроникальный тип сюжето-

сложения, репортажность и метод реконструкции, присущие документальным фильмам в их развернутости на специфику оперного театра; анализируются особенности «драматургии действия», двигателем которой является кризисная ситуация, а также структура сюжетов произведений такого типа, в основе которых – противоборство враждебных, антагонистических сил, столкновение противостоящих характеров или чувств, образующих остро напряженный конфликт. Иной тип взаимодействия музыкального и документального представлен в видео-операх «Пещера» и «Три истории» Райха-Корот, основу сценического действия которых составляет не художественная реконструкция фактов, а прямая демонстрация архивных документов и видео-интервью. На основе анализа музыкального материала автор показывает, как музыкальная составляющая усиливает и углубляет смыслы, заложенные в документальных источниках, что делает направление музыкально-документального театра актуальным и перспективным.

Ключевые слова: музыкальный документальный театр, опера, Дж. Адамс, С. Райх, драматургия документального кино.

Для цитирования: Шорникова А. В. Художественное и документальное в современном музыкальном театре (на примере творчества Джона Адамса и Стива Райха) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 26–33.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004>

A. V. SHORNIKOVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

ARTISTIC AND DOCUMENTARY PRACTICES

IN CONTEMPORARY MUSIC THEATRE

(ON THE EXAMPLE OF JOHN ADAMS AND STEVE REICH'S WORKS)

The article examines the influence of documentary practices on the contemporary music theatre. By putting musical art into the global cultural context, the author states that the invasion of documented reality into practically every art field of the 20th-21st centuries is an important tendency provoked by relevant social issues. Formation of new genres in the area of visual arts, such as documentary theatre and cinematography led to the development of specific techniques and methods that characterise them. The article observes documentary practices in their connection with music theatre. Such operas as "Nixon in China", "The Death of Klonghoffer" by John Adams and "The Cave", "Three Tales" by Steve Reich show how the classical model of the genre can be transformed under the influence of documentary plots. The author identifies signs of different docu-

mentary films methods such as areportage and facts reconstruction in operas of J. Adams, and analyses the dramaturgy of action with the crisis situation and the confrontation of antagonistic forces as the basis of their plots. S. Reich's video-operas reveal another way of interactions between operatic and documentary practices. The core of their scene action constitutes not a facts reconstruction, but a straight demonstration of documents and video-interviews. Therefore, the analysis demonstrates how music can intensify and deepen the message of a documentary source what makes the relevance and perspectives of the documentary music theatre obvious.

Key words: documentary music theatre, opera, John Adams, Steve Reich, dramaturgy of documentary film.

For citation: Shornikova A. Artistic and documentary practices in contemporary music theatre (On the example of John Adams and Steve Reich's works) // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. P. 26–33.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004>

Одержимость современного искусства манией документализма – следствие множества политических и социальных предпосылок – уже ни для кого не является секретом. Волна интереса к сюжетам и образам подлинной действительности в XX веке охватила поистине все области художественного творчества. Став его важной составляющей, реальность в искусстве нашла яркое и разнообразное отражение в деятельности художников США и Европы, обратившихся в своем творчестве к темам актуальным и социально значимым, а порой поднимающим вопросы глобальных, общечеловеческих масштабов.

Со временем эта мощная тенденция выделилась в отдельное документальное течение в искусстве. В сфере драматического театра это сказалось в появлении жанра документального театра и техники вербатим. Из разрастающейся палитры кинематографических жанров выделялась группа фильмов, впервые обозначенных термином документальное кино. Наследницей литературы реализма в новом столетии стала документальная проза. О высокой популярно-

сти творчества такого рода говорит также множество смежных жанров, объединяющих в себе элементы художественной и документальной реальности, среди них художественно-документальное и псевдодокументальное кино, докудрама, docufiction-литература и многие другие. С включением в область художественного творчества элементов повседневности связано множество новых течений в сфере музыкального, изобразительного искусства и хореографии (концептуальное искусство, конкретная музыка, реди-мейды, танец постмодерн и т. д.). Мощным потоком реальность ворвалась и в жизнь музыкального театра¹.

Как синтетическая форма искусства музыкальный театр содержит в себе большой потенциал для трансляции социально значимых вопросов современности посредством такого сильного инструмента, как реальность². В обра-

¹ Подробнее об истоках музыкально-театральной документалистики см. в статье Шорниковой А. В. «Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков [1].

² Новые типы сюжетов требовали новых

пении к документальным материалам и включении в спектакль элементов готовой, вырванной из жизни действительности композиторы находят эффективный и доступный инструмент воздействия на широкие массы. В большой степени процессы ее проникновения в художественную ткань произведений оказались закономерными, так как интерес к документалистике в рамках драматического театра и кинематографа – тенденция, уходящая корнями в начало XX века. Хотя кинематограф и музыкальный театр говорят с нами разным языком, при попытке осмысления роли документалистики в опере нельзя игнорировать опыт, аккумулированный теоретиками документального кино. Их дискуссии ведутся много десятилетий, и накопленный за это время аналитический материал в определенной мере может быть транспонирован и на область музыкальную.

Сам термин «документальный» был популяризован британским режиссером Джоном Грирсоном в 1926 году именно по отношению к кинематографу. В соответствии с этимологией слова, главным признаком документалистики является опора на некий документ, содержащий свободную от вымышленного и субъективного информацию, зафиксированную в виде письменного, звукового, визуального или другого текста. В отличие от нарративности, опосредованной личным опытом свидетельствующего человека, она независима от повествователя. Автор документального сообщения, будь то режиссер, либреттист или композитор. – это «не повествователь, а личность, которая констатирует, то есть утверждает действительность свершившегося и комментирует его» [2, с. 151]. Как отмечает М. Н. Бакуменко, «документальность приравнивается к репортажу, отражающему определенный исторический факт; это удостоверенное, объективированное и независимое историографическое описание» [2, с. 151].

Во второй половине XX века появляется множество оперных сочинений, несомненно попавших под влияние этой тенденции. Несмотря на принципы их воплощения, а опера как жанр, известный своей консервативностью, долгое время противился переменам и трансформациям. Она постепенно освобождалась от власти традиции и избавлялась от жанровых «штампов» и только к концу XX века превратилась в область радикальных экспериментов. Творческими усилиями многих композиторов она поменяла «имидж» и из жанра, которому неоднократно выносился смертный приговор, превратилась в бурлящее пространство новых идей и проектов. Подробнее о процессе обновления оперного жанра см. статью Е. В. Кисевой «Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов» [3].

явно выраженную документальную специфику подобных музыкально-сценических произведений, композиторы весьма редко указывают на документальную природу своих экспериментальных сценических опусов. Наиболее известным примером является документальный музыкальный видеотеатр Стива Райха и Берил Корот. Созданные ими произведения («Пещера», 1993; «Три истории») до сих пор являются наиболее яркими и показательными с точки зрения музыкально-театральной документалистики. И хотя они не были первыми образцами воплощения реальности на оперной сцене, в созданной авторами концепции документального музыкального видеотеатра эта новая жанровая разновидность заявила о себе в полный голос.

Не меньший резонанс вызвало появление опер Джона Адамса, использующего в качестве источника творческого вдохновения сиюминутную американскую историю и новостные сюжеты. Так, в основу первой оперы Дж. Адамса «Никсон в Китае» (1987) легли известные политические события. Композитор и режиссёр вывели на оперную сцену политиков, действия которых многократно освещались в средствах массовой информации. Следующая работа композитора – «Смерть Клинхоффера» (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. Обе оперы создавались в творческом коллективе композитора, режиссера Питера Селларса и либретистки Элис Гудмен.

Джон Адамс, классик современной американской музыки, композитор и дирижер, завершил эру «радикального» минимализма 1960 – середины 70-х годов. Несмотря на жанровое разнообразие его творчества, важная роль в нем отведена музыкально-театральным опусам. Адамс обратился к опере в период настоящего расцвета жанра в США. В творческом багаже композитора на данный момент уже восемь опер, каждая из которых является уникальным образцом трактовки жанра. Многие из них продолжают ставиться регулярно, подтверждая его статус одного из самых исполняемых композиторов Америки.

Действие его первого оперного сочинения «Никсон в Китае» сосредоточено вокруг шести личностей: четы Никсонов, президента Мао Цзэдуна и Цзян Цин (она же мадам Мао), главы Госсовета КНР Чжоу Эньлая и советника по национальной безопасности США Генри Киссинджера. И все же сам замысел обладал ярко выра-

женной новизной. Как сказал Адамс, «“Никсон в Китае” стал первой оперой, которая в качестве основы для своей театральной структуры использовала срежиссированное медиа-событие» [цит. по: 4, с. 667].

При сочинении оперы Адамс отталкивался от конкретной историко-культурной модели – grand opera, многие драматургические и структурные особенности которой были воссозданы композитором. Таковы сквозная структура сочинения, наличие развернутых арий, ансамблей, хоров, а также обязательной для жанра балетной сцены. Вместе с тем, и сюжет, и характеры оказались новыми для жанра. Адамс не шел по пути калькирования или прямолинейной стилизации, а творчески перерабатывал традицию оперного жанра в соответствии со своим видением композитора рубежа XX–XXI вв. К этому его предрасполагала и опора на конкретику документальных событий, в воплощении которых прослеживается связь со сложившимися в кинематографе методами работы и типами драматургии³. Остановимся на этом подробнее.

Одним из базовых принципов сюжетосложения в документальном кино считается хроникальный. Как подчеркивает исследователь, «хроника – это первая, очень важная ступень экранной документалистики, его платформа, фундамент <...>. Это кино – видеолетопись времени, информация о текущих событиях и явлениях» [5, с. 10–11]. Основой хроникальных фильмов является такой широко распространенный в кинодокументалистике тип драматургии, как «информационно-описательный». Ему свойственно последовательное представление событий, развитие которых происходит «во времени, когда показываются те изменения, тот рост, которые происходят с объектами изображения в определенных временных границах» [5, с. 143]. Областью его реализации являются исторические и историко-биографические фильмы, в основе которых лежит определенное событие или цепь событий, показанных в развитии. Следовательно, наиболее распространенным методом работы с материалом здесь является репортаж.

Все вышеизложенное находит отражение в первом оперном опусе Джона Адамса «Никсон в Китае». Создавая «Никсона» в опоре на документы, буквально воспроизводя на сцене кадры, транслированные средствами массовой информации, каждой сцене оперы композитор придает черты репортажа. Несмотря на то, что ре-

альные репортажи и другие документы не были включены авторами в постановку, благодаря широко применяемому в документальном кино методу реконструкции события исторической встречи в Китае двух президентов были воссозданы с документальной точностью. Данный метод является основой художественно-документального кино, которое, по причине временной дистанции между событием и созданием фильма или невозможности его секундной фиксации в реальном времени, заимствует приемы из игрового кинематографа, использует инсценировки, вводит актеров. Таким образом, оба представленных метода (репортаж и реконструкция) пересекаются на всем протяжении оперного действия.

Как и любое событие подобной значимости, встреча лидеров двух стран сконцентрировала на себе пристальное внимание прессы и стала медийной феерией, каждая деталь которой транслировалась на телеэкраны, через радиоприемники и заголовки газет. Беспokoившийся о своем медийном облике Ричард Никсон заранее позаботился о том, чтобы его самолет приземлился в наиболее живописном месте (в своей первой арии он поет: «Глаза и уши истории ловят каждый наш жест»). Переноса этот хорошо срежиссированный театр политических действий на музыкальную сцену, авторы с фотографической точностью воспроизводят происшедшее. Они демонстрируют пять событий, сосредоточивших наибольшее внимание прессы, детально воссоздавая их внешний антураж по образцу сохранившихся видео- и фоторепортажей. Следуя хронологии визита, это приземление американского самолета и первая встреча двух сторон, переговоры и официальный банкет в первом действии; осмотр достопримечательностей и балет – во втором. Только третье действие – финальный вечер в Пекине – представляет героев в частной интимной обстановке, предающихся воспоминаниям о прошлом.

Критики даже прозвали сочинение CNN-оперой по ассоциации с американским новостным телеканалом. Это обозначение распространилось и на некоторые последующие оперные сочинения композитора. Сам Адамс, однако, не согласен с данным определением. По его словам, используя оперный медиум, он стремился заглянуть за заголовки новостных программ и представить, как все было с точки зрения самих героев событий, а не журналистов. Более того, Никсон трактован им как архетипичный образ современного американского главы государства. Согласно мнению Адамса, это «обыкновенный человек в президентской версии, банальный, напыщенный, сентиментальный, параноидальный» [цит.

³ В описании типов кинодраматургии и методов подачи материала в документалистике автор опирается на работу Т. Я. Масловой «Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма» [5].

по: 4, с. 666]. «Реализм» сценического решения также нарушает стихотворное либретто. Дабы заглянуть за ширму медийного облика персонажей, поэтесса Элис Гудмен провела глубокое исследование массивного корпуса материалов, связанных не только с конкретным событием и его участниками, но более широким контекстом. Но, несмотря на это, влияние новостного телевизионного формата ощутимо проявляет себя в особенностях сочинения⁴.

Драматургия действия – иной драматургический тип, характерный для документального кинематографа, который можно обнаружить во втором оперном опусе Адамса «Смерть Клинхоффера». Ударной силой таких сюжетов, как отмечают кинодокументалисты, является некая кризисная ситуация, переломное событие в жизни человека. Структура такого сюжета складывается из противоборства враждебных, антагонистических сил, столкновения противостоящих характеров или чувств, образующих остро напряжённый конфликт. Образы главных героев раскрываются через действия. Оказавшись в неожиданных обстоятельствах, они утверждают себя в поступках, раскрывающих их сущностные черты.

Подобная кризисная ситуация развернулась и на сцене-палубе круизного лайнера «Акилле Лауро». Опера повествует о событии 1985 года, когда итальянское судно с группой европейских и американских туристов на борту было захвачено у берегов Египта группой палестинских террористов из Организации освобождения Палестины. Спрятав оружие и подделав паспорта, четверо палестинцев проникли на борт вместе с остальными пассажирами. Их план состоял в том, чтобы добраться до израильского порта Ашдод, сойти с лайнера и, захватив заложников, обменять их на свободу своих товарищей, находящихся в израильской тюрьме. По неосторожности они были обнаружены уборщицей за чисткой оружия, что и привело к вынужденному захвату лайнера. Они потребовали, чтобы капитан доставил их к сирийскому порту Тартус, однако Сирия отказалась предоставлять преступникам убежище. Брошенные разочаровавшимися в них спонсорами и без четкого понимания, что делать дальше, они бесцельно кружили по водам Средиземного моря, то и дело угрожая пассажирам расправой. Событие мгновенно привлекло к себе пристальное внимание

⁴ Подробнее с историей создания оперы и особенностями сочинения «из первых рук» можно ознакомиться в автобиографии композитора «Hallelujah junction» [6]. Целостный анализ произведения см. в монографии Тимоти Джонсона «Никсон в Китае» [7].

СМИ, и пока миллионы людей со всех концов света следили за развитием ситуации, на борту разворачивалась драма: напряженная полемика между палестинцами и прикованным к инвалидной коляске американским евреем Леоном Клинхоффером увенчалась его хладнокровным убийством⁵.

Создатели оперы, хотя и изучили все возможные материалы, связанные с происшествием, главным из которых стала книга воспоминаний капитана лайнера, все же не могли знать всех деталей развернувшегося на борту столкновения. В связи с этим конфликт трактован ими как символ сложных арабо-израильских отношений, корни которого апеллируют к библейскому мифу, выступающему поводом для философского размышления. Воссозданная на сцене ситуация захвата через рассказы очевидцев и полемику антагонистов становится не только их характеристикой, но и рупором авторской идеи: через религиозные и исторические параллели вскрыть психологические мотивы вовлеченных в этот глобальный конфликт людей.

Такое вытекающее из особенностей драматургии действия понимание конфликта определяет музыкально-драматургическое решение оперы. Можно утверждать, что ее ключевые особенности воплощаются в опере в рамках схемы драматического конфликта: завязка, нарастание борьбы, перипетии, кульминация и развязка. Однако особенности сюжета и специфика его воплощения в оперном медиуме предопределили некоторые отступления от данной схемы.

Так, первый акт открывает монолог капитана, повествующего о событиях, участником которых он стал. Далее о пережитых событиях попеременно рассказывают и другие его свидетели, и на этом повествовательном фоне вторым

⁵ Явление террора, становясь темой художественного произведения, провоцирует исключительно неоднозначную реакцию. В особенности это касается работ, чьи авторы принимают решение придерживаться нейтралитета и не ставят главной задачей демонстрацию преступников как безусловных злодеев. Еще до премьеры в Брюсселе в марте 1991 г., опера была ангажирована пятью американскими и европейскими театрами и Бруклинской академией музыки. Однако первые же ее постановки вызвали бурю протестов. С одной стороны, авторов обвиняли в антисемитизме и в том, что постановки и трансляции оперы способны спровоцировать антиизраильские настроения. С другой – речь шла о недопустимости романтизации и героизации террористов. Исходя из возражений авторов, в их замысел не входило одобрение действий людей, совершивших преступление, однако воплощение их идеи требовало высказывания обеих сторон арабо-израильского конфликта.

планом разворачиваются сами события. Сценическое решение этого неординарно: по замыслу авторов, вооруженные игрушечными автоматами участники хора сидят в зале среди зрителей, а затем, когда повествовательная линия доходит до захвата лайнера, «штурмуют» сцену. Аналогично документальному фильму, где независимые друг от друга очевидцы рассказывают о каком-либо происшествии, в то время как на экране демонстрируются связанные с ним архивные записи, вербальный ряд оперы сохраняет ощущение временной дистанцированности от событий, в то время как динамичная сценография и музыка «живописуют» их, буквально увлекая в «водоворот» эмоционального сопереживания. Таким образом, динамика музыкального развития оказывается неотделимой от сценического действия и относительно независимой от вербального текста.

Дальнейшее развитие действия приводит к развязке – психологической кульминации всей оперы в момент гибели Клингхоффера, в арии его «падающего тела». Интересно музыкальное решение этой сцены: это тихая кульминация, которая, подобно баховскому *Stucifixus*, звучит в динамике *piano*. Адамс называет эту сцену Гимнопедией. Возможно, этим он проводит параллель между древнегреческим состязанием юношей в силе и ловкости и драматическим диалогом между Клингхоффером и террористами, который можно рассматривать как своего рода словесный поединок, увенчавшийся трагической развязкой. Остинатность мерного баса и повторяющейся нисходящей мелодии в высоком регистре скрипок и деревянных духовых вызывает ассоциации с барочными формами на *basso ostinato*, семантика которых связана с возвышенно-сосредоточенным, траурным характером.

По-иному художественное, исходящее из самой специфики музыкального театра, и документальное взаимодействуют в видео-операх «Пещера» и «Три истории» Райха-Корот. В отличие от «Никсона», в их сочинениях основу сценического действия составляет не художественная реконструкция фактов, а прямая демонстрация архивных документов и видео-интервью.

Материалом «Пещеры», их первого музыкально-театрального опуса, становятся интервью, записанные самими авторами, в которых респонденты отвечают на вопросы, связанные с избранной темой, поднимаемой в сочинении. Такой способ преподнесения материала отсылает нас к типу так называемых «образно-документальных» фильмов. В отличие от хроникального кино, для которого важны одни голые факты, за «образом» стоит определенное обобщение, где просматривается авторская позиция, формиру-

ющая отношение к этим фактам. Среди ведущих жанров, представляющих такой тип фильмов, называют фильмы-размышления, фильмы-исследования. Аналогичное название можно дать и «Пещере», заменив слово «фильм», на «оперу». Размышляя над проблемой арабо-израильских отношений сквозь призму ветхозаветной легенды об Аврааме, авторы исследуют мнения людей различных культур, профессий и конфессий.

Проводя дальнейшие аналогии с документальным кино, можно обнаружить, что структура сочинения подчиняется законам драматургии сопоставлений. Ее строение заключается в сквозном развитии цепи эпизодов, не связанных между собой единым героем, но объединенных общей темой. Как следствие отсутствия единого последовательного сюжета, в опере нет драматического нарастания и действенного конфликта. «Драма» здесь заключается в сопоставлении различных, часто полярных точек зрения. Такое пассивное «столкновение» контрастных эпизодов в теории документального кино также называют драматургией статических конфликтов. Без какого-либо ущерба логике целого эти эпизоды-отрывки интервью поддаются перестановке. Внутри же них, подобно «монтажу аттракционов» Эйзенштейна, в работу идут все возможные выразительные средства, способные воплотить основную идею: «авторская мысль «гуляет по материалу», может приобретать любые формы, пользоваться любыми выразительными средствами» [5, с. 151].

Помимо видеоинтервью композитор задействует в своих сочинениях исторические документы. Именно это мы можем наблюдать в следующем музыкально-театральном сочинении творческого тандема Райха-Корот «Три истории». Очевидная заинтересованность авторов в современных им технологиях, привлеченных в процессе создания и воспроизведения видео-опер, теперь распространяется и на тематику сочинения. Авторы подвергли критической оценке тот путь, по которому движется технологическое развитие цивилизации. Как отмечает Б. Корот, одним из важнейших подтекстов произведения является «тот обоюдоострый меч прибыли и потерь каждой новой технологии, которую мы включаем в нашу жизнь» [8, с. 237]. Желая подчеркнуть разрушительные последствия многих научных открытий XX века, авторы избрали три наиболее показательных в этом аспекте события, которые и были положены в основу трёх актов оперы.

Демонстрация истории через архивные видеоклипы, интервью, фотографии и текстовые документы также является одним из классиче-

ских приемов документального кинематографа. Основная идея данного метода заключается в том, чтобы вскрыть новое содержание в уже известном материале. Работая с архивами и вооружившись современными технологиями обработки видео и аудио, авторы способны «переориентировать материал, поставить новые, подчас противоположные акценты, поменять содержание кадра, его смысл, заставить его подтекст работать против текста, заставить материал служить против тех идей, во имя которых он был снят» [5, с. 98].

Синтезируя документальное с музыкальными, сутобо художественными принципами организации материала, композиторы получают возможность более глубокого и внимательного «всматривания» в документ, его прочувствования. Как отмечает исследователь, «Райх создает нечто большее, чем транслирование однозначного сообщения, заключенное в тексте, он вскрывает его многозначность» [8, с. 135]. Им удается вывести на поверхность зрительского восприятия смыслы, недоступные при простом знакомстве с текстом⁶.

⁶ Подробнее о взаимодействии аудио и

Рассмотрев проблему взаимодействия документального и художественного на примере оперных произведений признанных композиторов современности, можно сделать несколько выводов. Первый связан с возрастающим значением сюжетов из реальной действительности, активно вовлекаемых в контекст музыкально-театральных произведений. Второй – с активным процессом синтезирования принципов драматургии, методов развития и формообразования, присущим как музыкальному и драматическому театрам, так и кинематографу, что происходит в связи с особой спецификой материала. Третий связан с необходимостью углубленного исследования многоуровневого взаимодействия реального и художественного в оперном театре, а главное, тех причин, которые приводят к существенной трансформации классической жанровой модели под воздействием документалистики.

видео рядов в опере «Три истории» см. в статье «О взаимодействии аудио и видео рядов в сочинении "Три истории" Стива Райха – Берил Корот» [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Шорникова А. Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 130–138.
2. Бакуменко М. Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2012. 247 с.
3. Кисеева Е. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 42–46.
4. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-ва Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.

5. Маслова Т. Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма: учеб. пособие. Кемерово: КемГУКИ, 2010. 318 с.
6. Adams J. Hallelujah Junction: composing an American life. 1st ed. Farrar, Straus and Giroux. New York, 2008. 340 p.
7. Johnson T. A. John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives. New York: Ashgate Pub Co, 2011. 278 p.
8. Кром А. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра иск. Нижний Новгород, 2011. 457 с.
9. Шорникова А. О взаимодействии аудио и видео рядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 45–51.

REFERENCES

1. Shornikova A. Dokumentalistika v opernom teatre rubezha 20–21 vekov [Documentary in opera theatre on the turn of the 20th-21st centuries] // Problemy muzykal'noj nauki [Music scholarship]. 2019. № 3. PP. 130–138.

2. Bakumenko M. Dokumental'nyj videomuzikal'nyj teatr Stiva Rajha v kontekste kommunikativnyh poiskov minimalizma [Steve Reich's Documentary Video Music Theatre in the

context of communicative search for minimalism]: dis. ... kand. isk. Novosibirsk, 2012. 247 p.

3. *Kiseeva E.* Problema obnovleniya opernogo zhanra v tvorchestve sovremennyh amerikanskih kompozitorov [The issue of a renewal of the opera genre in the creativity of modern American composers] // *Yuzhno-Rossiyskij Muzykal'nyj Al'manah* [South-Russian Musical Anthology]. 2018. № 4 (33). PP. 42–46.

4. *Manulkina O.* Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka 20 veka. [From Ives to Adams: American music of the 20th century]. St. Petersburg: Izd-va Ivana Limbaha, 2010. 784 p.

5. *Maslova T.* Scenarnoe masterstvo. Dramaturgiya dokumental'nogo fil'ma: ucheb. posobie [Art of Screenwriting. Dramaturgy of a documentary film: study guide]. Kemerovo: KemGUKI, 2010. 318 p.

6. *Adams J.* Hallelujah Junction: composing an American life. 1st ed. Farrar, Straus and Giroux. New York, 2008. 340 p.

7. *Johnson T. A.* John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives. New York: Ashgate Pub Co, 2011. 278 p.

8. *Krom A.* «Klassicheskaja faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma [“Classical phase” of American musical minimalism]: dis. ... d-ra isk. Nizhnij Novgorod, 2011. 457 p.

9. *Shornikova A.* O vzaimodejstvii audio i video ryadov v sochinenii «Tri istorii» Stiva Rajha – Beril Korot [Audio and video interactions in the “Three Tales” by Steve Reich and Beryl Korot] // *Problemy muzykal'noj nauki* [Music scholarship]. 2017. № 3. PP. 45–51.

Шорникова Александра Владимировна

студентка кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

344029, г. Ростов-на-Дону, Россия

dartalexandra@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2000-1735

Alexandra V. Shornikova

Student at the Music History Department

Rachmaninov Rostov State Conservatory

344029, Rostov-on-Don, Russia

dartalexandra@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2000-1735

