

**А. В. ШОРНИКОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

**РАБОТА С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ВРЕМЕНЕМ И ПРОСТРАНСТВОМ  
В ОПЕРЕ «ДОКТОР АТОМНЫЙ» ДЖОНА АДАМСА:  
К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ**

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ  
в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства  
как феномен современной культуры»*

Особенности развития современного музыкального театра во многом связаны с изменением форм представления спектакля публике. Катализатором данного процесса выступает проникновение в театр перформативных элементов, влияющих на многие ключевые характеристики даже столь традиционного, консервативного жанра, как опера. Специфические признаки перформативности, например нелинейность и особые формы работы с пространственно-временными параметрами спектакля, кардинально изменяют как его структуру, траекторию драматургического развития, так и характер зрительского восприятия. Данные процессы рассматриваются в настоящей статье на примере оперы Джона Адамса «Доктор Атомный». Анализ либретто оперы, составленного на основе соединения реальных документов и художественных текстов, выявляет коллажный принцип построения сочинения. Отказываясь от традиционной драматургии, авторы (опера написана композитором Джоном Адамсом в сотрудничестве с режиссером Питером Селларсом) концентрируют свое внимание не на последовательном изложе-

нии хорошо известных событий, а на раскрытии психологических коллизий главных героев, что наравне с некоторой дезориентацией, привнесенной разнородностью источников текста либретто, провоцирует зрителя на индивидуальную трактовку сюжета и продуцирование дополнительных смыслов. Игра с восприятием происходит и на музыкальном уровне – этому способствуют технологии саунд-дизайна, значительно расширяющие палитру выразительных средств композитора и также оказывающие влияние на драматургические процессы сочинения. Например, используемая в опере многоканальная система окружающего звука, балансируя между фронтальным и объемным звучанием, позволяет композитору, режиссеру и саунд-дизайнеру создать иллюзию расширения пространственных границ театрального зала, вовлечь зрителя в переживание событий, связанных с взрывом атомной бомбы, в реальных пространственно-временных ощущениях.

*Ключевые слова:* «Доктор Атомный», Джон Адамс, опера, перформативность, саунд-дизайн, время и пространство.

*Для цитирования:* Шорникова А. В. Работа с художественным временем и пространством в опере «Доктор Атомный» Джона Адамса: к проблеме воплощения перформативности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 45–50.  
DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_45

A. SHORNIKOVA

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

## TIME AND SPACE IN THE OPERA "DOCTOR ATOMIC" BY JOHN ADAMS: TO THE PROBLEM OF PERFORMATIVITY

*The research was funded by RFBR, project number 20-012-00366-A  
"Performative kinds of music as a phenomenon of contemporary culture"*

The process of development of contemporary music theatre is strongly associated with the search of new ways to present an artistic work to the audience. The art of performance and its characteristic features penetrated traditional theatre and acted as a main catalyst for these changes, eventually affecting even such a conservative genre as opera. Non-linearity and special approach to the spatial-temporal dimension of a theatrical work are those characteristics of performativity that radically changed its structure, dramaturgy and patterns of audience perception. These processes are considered in the article on an example of the opera "Doctor Atomic" by John Adams. Analysis of the libretto, compiled from real documents, poetical and religious texts, revealed its collage-like structure. Composer rejected traditional dramaturgy and concentrated not

on the demonstration of linear progression of the famous events but on the psychological side of the story. This approach, together with the disorientation, introduced by heterogeneous libretto sources, aim to provoke personal interpretations and creation of additional meanings. At the same time the play with the audience perception takes place on the musical level. It is supported by the sound-design technologies, which majorly expanded Adams's palette of expressive means and affect the dramaturgy of the opera. Multichannel surround sound system allowed the composer, director and sound-designer to create the feeling of the theatrical walls disappearing, engaging the audience into the realistic experience of the tragic events.

*Keywords:* "Doctor Atomic", John Adams, opera, performativity, sound-design, time and space.

*For citation:* Shornikova A. Time and space in the opera "Doctor Atomic" by John Adams: to the problem of performativity // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 45–50.  
DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_45

---

**И**сследователь современного оперного театра неизбежно сталкивается с проблемой трансформации форм представления музыкального спектакля публике. Хорошо известные традиционные закономерности развертывания музыкальной драмы, в основе которой лежит сюжетная канва с линейной логикой развития и движением драматургического процесса от завязки к кульминации и развязке, сменяются новыми парадигмами. В искусствоведческой литературе, посвященной анализу современных театральных форм, подобные тенденции объясняются проникновением в театр перформативных элементов. Понятие перформативности сегодня разрабатывается исследователями в отношении невероятно широкого круга явлений – от искусства и философии культуры до политики, что порождает множественность трактовок данного феномена и значительно усложняет задачу формулировки его определения. Однозначно можно сказать, что перформативность как дефиниция ретроспек-

тивно обозначившая выходящие за рамки традиции элементы, которые проявились в искусстве с начала XX века и со временем утвердились в роли характерных признаков перформанса, так или иначе заявила о себе во всех областях искусства, ярко реализовав себя прежде всего в авангардном драматическом театре, но не обходя стороной, хоть и с некоторым опозданием, театр музыкальный<sup>1</sup>.

Среди характерных признаков перформанса – нелинейность, особые формы работы с пространственно-временными параметрами спектакля, которые кардинально изменяют как его структуру, траекторию драматургического развития, так и характер зрительского восприятия. Примерами воплощения перформативности в музыкальном театре могут служить оперные сочинения таких композиторов, как Стив Райх, Филип Гласс, Тан Дун, Мередит Монк, чьи оперные опусы не поддаются адекватному аналитическо-

---

<sup>1</sup> Подробнее об истории феномена см.: [1; 2].

му осмыслению с позиции традиционной музыковедческой методологии и требуют выработки новых критериев исследования. Как и иные образцы произведений, связанных с искусством перформанса, такие сочинения невозможно рассматривать в отрыве от их социокультурного и политического контекста.

Переход от концепции «искусства ради искусства» к трансляции определенной идеи, зашифрованной авторами в художественном тексте произведения, ведет к тотальному переосмотру роли зрителя и его отношений с актерами / авторами произведения. Из пассивно воспринимающей стороны публика превращается в прямого или косвенного соучастника действия, вынужденного расшифровывать заложенное в сочинении «послание» или самостоятельно конструировать смысл происходящего. В реализации данных принципов авторы могут обращаться к различным стратегиям, подробно описанным в исследовании Э. Фишер-Лихте [3], как бы играя со зрительским восприятием, экспериментируя с теми или иными параметрами спектакля. То, как эти принципы воплощаются в рамках такого консервативного и не предрасположенного к резким и кардинальным изменениям жанра, как опера, остается малоизученной проблемой, сути которой в рамках данной статьи мы коснемся на основе анализа оперы, написанной творческим тандемом композитора Джона Адамса и режиссера Питера Селларса «Доктор Атомный» и повествующей о первом испытании атомной бомбы в Лос-Аламосе, штат Нью-Мексико, в 1945 году.

Описанный принцип работы со зрительским восприятием реализуется авторами оперы на различных уровнях. В первую очередь исследуемые процессы заметны в либретто, лежащем в основе оперной драматургии. Авторы берут за основу сюжета всемирно известную историю, но позволяют себе оставить за кадром ее событийную составляющую, которая выступает движущей силой классического музыкального спектакля. Статичные сцены не способствуют развитию действия. Единственный след традиционной драматургии – последовательное движение к кульминации, атомному взрыву в конце оперы. Однако такой исход предопределен с самого начала, и предшествующие сценические события на него не влияют.

Отсутствие фабулы объясняется тем, что в отличие от либретто большинства опер на исторические сюжеты либретто «Доктора Атомного» представляет собой не поэтический текст, написанный на основе документов, а подлинные документальные тексты, сложенные в своего

рода коллаж. Подобно опыту документального драматического театра, заменяющему поэтический текст на «найденные объекты», либретто данной оперы также сконструировано авторами из существующих источников – фрагментов из мемуаров, записей интервью, писем. Впервые в основе оперного либретто лежат научная литература, технические руководства по ядерной физике и рассекреченные правительственные документы. Так, например, хоровое вступление, которым открывается оперное действие, построено на тексте официального отчета о разработке атомной бомбы американского физика Генри Девульфа Смита «The Atomic Energy for Military Purposes». Далее основу вербальной части первого акта представляют тексты Роберта Оппенгеймера и Уильяма Парсонса, рассекреченной деловой переписки между Эдвардом Теллером и Лео Силлардом, петиция Л. Силларда президенту США и другие документы, многие из которых можно обнаружить в открытом доступе на сайте архива проекта.

Яркий контраст документальному текстовому ряду составляют художественные и религиозные тексты – отрывки из 9 главы «Бхагавадгиты», стихотворений «Tree Sides of a Coin» (Кити, 2 сцена 2 акта), «The Motive of All of It» (Кити, 2 сцена 2 акта), «Easter Eve 1945» (Кити, 2 сцена 2 акта), «Seventh Elegy. Dream-Singing Elegy» (Кити и Паскуалита, 3 сцена 2 акта) Мюриель Рукейсер, «A Hemisphere in Tresses» (Оппенгеймер, 2 сцена 2 акта), «Double Chamber» (Оппенгеймер, 4 сцена 2 акта) Шарля Бодлера, сонет «Batter my heart, three person'd God...» Джона Донна, вдохновивший Оппенгеймера назвать место испытания «Тринити» (Оппенгеймер, 3 сцена 2 акта), и «Te Cloud-fower» – колыбельная индейцев Тева, народа, проживавшего на месте испытаний в Нью-Мексико (в опере «представителем» Тева выступает выдуманный персонаж – горничная Паскуалита).

Такая множественность источников – соединение в тексте либретто мифологического и исторического хронотопов, совмещение прошлого и настоящего – в известной степени дезориентирует зрителя. Фиксация разрозненных образов и историй, которые не складываются в единую линию и не подчинены логике причинно-следственных связей, создает некую напряженность при восприятии сценических событий. И документальные, и поэтические источники призваны раскрывать отношение героев к происходящему. Если посредством документальных текстов это происходит напрямую, то роль других источников, выступающих неожиданным контрастом общему контексту, на первый взгляд,

кажется непонятной. Однако именно благодаря отсутствию явно выраженных смыслов в тексте либретто происходит активизация зрительского сознания, что и способствует построению смыслового поля.

Одним из примеров обозначенного выше может служить третья сцена второго акта, где во время обсуждения метеорологических прогнозов на время испытания бомбы Оппенгеймер произносит цитату из 9 главы «Бхагавадгиты»: «О Арджуна, это Я дарую тепло, посылаю и оставлю дожди. Я – бессмертие, и Я – олицетворенная смерть. И материя, и дух покоятся во Мне» [4, с. 437]. С одной стороны, указанная цитата вписывается в контекст обсуждения погоды, так как Оппенгеймер таким образом отвечает на требование генерала Гровса дать четкий прогноз. С другой стороны, приведенная героем цитата насыщена многими ассоциативными смыслами, которые раскрывают воспринимающему разные версии ее трактовки. Например, поскольку известно, что философский диалог бога Кришны и царевича Арджуны в «Бхагавадгите» происходит непосредственно перед началом великой Битвы на Курукшетре, он овеян сомнениями царевича в целесообразности предстоящего сражения, которое унесет много жизней. Бесспорно, психологический мотив сомнений Оппенгеймера находит в данной цитате свое подтверждение. Кроме того, Кришна раскрывает перед царевичем свою божественную сущность, что укрепляет решение Арджуны начать битву. При сопоставлении событий мифа и недавнего прошлого невольно возникает мысль о том, что для создателя атомной бомбы апелляция к поучениям Кришны о том, что есть высшее благо, и выполнение своего долга ради него вне зависимости от последствий – единственно верный путь к познанию истины, принципиально важный аргумент, который позволяет снять проблему моральной ответственности за последствия взрыва.

Если документальные материалы, использованные в опере, сами по себе лишены эмоциональной окраски и приобретают ее лишь в контексте известных зрителю событий, то художественные тексты обладают своими первичными смыслами, но в сопоставлении с документами приобретают новые. Подобная смысловая полифония невольно побуждает публику к рефлексии. Избавляя от необходимости следить за перипетиями сюжета, авторы, тем не менее, провоцируют зрителя на создание собственных, индивидуальных для каждого трактовок.

Помимо вербального уровня, играсозрительским восприятием происходит также на уровне музыкальном. Технологии саунд-дизайна зна-

чительно расширили палитру выразительных средств, используемых композитором, и тем самым оказали влияние на драматургические процессы сочинения. «Доктор Атомный» завершает документальную оперную «трилогию», но не является первым опытом использования аудиотехнологий в творчестве Дж. Адамса. Смещение «живого» звучания с электронным стало основой оперного письма композитора уже в «Никсоне в Китае», но именно в исследуемой опере интерес автора к акустическим экспериментам нашел наиболее масштабное воплощение.

Вместо того, чтобы создавать произведение с учетом акустики традиционного пространства оперного зала, Дж. Адамс стремится такое модифицировать. Для реализации идей композитора потребовалась особая работа с театральной акустикой и, следственно, вовлечение в творческий процесс саунд-дизайнера, которым выступил Марк Грей. Роль последнего была значима не только на этапе создания произведения, но также в процессе каждой постановки в связи с необходимостью подстраивать оборудование под акустические особенности конкретного зала и управлять звуковыми эффектами. До тех пор, пока данная часть работы не была до определенной степени автоматизирована, М. Грей активно участвовал в выступлениях, контролируя общую звуковую панораму оперы, микшируя в реальном времени голоса, оркестр и цифровые семплы. Наконец, была сформирована библиотека архивных записей выступлений с модификациями, сделанными для театров, в которых звучала опера, что значительно упростило постановочный процесс и требовало теперь от звукорежиссера лишь выстраивания динамического баланса.

Звукоусиление в оперной постановке не только позволило уравновесить сдержанную вокальную эстетику, предпочитаемую Дж. Адамсом, и мощь большого состава оркестра, но и дало режиссеру большую свободу. П. Селларс предпочитает использовать микрофоны во всех постановках, над которыми он работает, так как усиление позволяет полностью пересмотреть пространственные отношения между артистами и зрителями. Хотя наличие авансены не меняет физического расположения аудитории, использование амплификации подрывает визуальные и драматургические условности, навязанные акустикой оперного театра. Избавившись от ограничений, исполнители получают как возможность более не ориентироваться на зрителей, так и подобную кинематографу свободу передвижения. Тем не менее, авторы оперы не хотели, чтобы



публика осознала, что голоса певцов усилены. В связи с этим М. Грей адаптировал для оперы бродвейский механизм использования саунд-дизайна: расположив по периметру оркестровой ямы ряд колонок, он «привязал» звуковой образ к вокалистам и активировал различные зоны поочередно по мере передвижения героев по сцене.

В «Докторе Атомном» саунд-дизайн тесно связан также с музыкально-драматургическим процессом, поскольку используется с разной степенью интенсивности на различных этапах развертывания действия. Дж. Адамс и М. Грей применяют многоканальную систему окружающего звука и делают это стратегически. Вместо того, чтобы использовать данную систему на всем протяжении оперы, авторы играют на разнице между фронтальным и объемным звучанием. Так, применение особых звуковых эффектов характерно для начала актов, что связано с необходимостью вовлечения зрителя в новую сюжетную ситуацию. Опера начинается с заранее записанного звукового трека, длящегося две минуты и десять секунд и совмещающего шум электроприборов, реактивного двигателя и искаженного, будто звучащего из сломанного радиоприемника отрывка песни «The Things We Did Last Summer» в исполнении Джо Стаффорда. «Окружая» зрителей, эта музыка погружает их в атмосферу пустынного постапокалиптического пейзажа.

Все чаще возвращаясь и постепенно смещая фокус внимания со сцены, «окружающий» публику звук постепенно обретает все более важную роль в партитуре. М. Грей комментирует это следующим образом: «Из-за того, что фронтальное звучание так долго доминировало, как только мы начинаем вводить объемный звук, у зрителей возникает ощущение исчезновения стен» (цит. по: [5, p. 105]). Таким образом, звуковые эффекты позволяют авторам манипулировать ощущением пространства у зрителей, выводя их на новый уровень восприятия.

Наиболее активное наращивание интенсивности применения электронного звучания происходит во втором, финальном акте оперы. Публику постепенно «окружают» так называемые диететические звуки – шум дождя, гром, гудение далеко летящего самолета и т. д. Помимо них, авторы используют инфразвуковые частоты, в большей степени для провокации общего физиологического беспокойства, нежели с целью вызвать ассоциации с конкретными физическими объектами или природными явлениями. Таким образом, Дж. Адамс не только управляет эмоциональным состоянием зрителей, но и расширяет

игровое пространство сцены, «уводя» его за пределы театрального зала, откуда будто бы доносятся звуки реактивных двигателей самолетов.

Кроме того, в произведении создается эффект разрушения границы между художественным и нехудожественным пространствами, что становится возможным во многом благодаря тонкой работе со звуком, в результате которой усиление и использование электронных семплов оказываются прозрачными и неочевидными. Во-первых, при работе над «окружающим» звуком М. Грей смешивает и распределяет среди колонок звучание певческих голосов, оркестра и семплов, «утапливая» электронные звуки в общей сбалансированной фактуре. Во-вторых, как уже было отмечено, реалистичность при звукоусилении голоса подчеркивается буквальным следованием звука по сцене за артистами.

Технологии саунд-дизайна предоставили Дж. Адамсу также особые возможности для проживания художественного времени. Оперное действие начинается за несколько недель до детонации, и с этого момента разница между художественным временем спектакля и временем реальным неуклонно сокращается. Финальная сцена первого акта происходит уже вечером накануне испытаний, а второй акт демонстрирует оставшиеся до взрыва в пустыне Хорнададель-Муэрто в Нью-Мексико часы, минуты и секунды. Художественное время, постепенно замедляющееся на протяжении оперы, обозначается рядом ритмических мотивов и оркестровыми остинато, напоминающими тиканье часов. В финальной сцене «Доктора Атомного» Оппенгеймер, цитируя «Двойную комнату» Бодлера, решительно заявляет: «Нет! Нет больше минут, нет секунд! Время исчезло; воцарилась Вечность» [6, с. 76]. Наконец, в финале четвертой сцены второго акта темп постепенно нарастает в течение 150 тактов (тт. 334–504). Композитор призывает к *rallentando* от  $\text{♩} = 100$  до  $\text{♩} = 60$ , что синхронизирует «тиканье» оркестра с работой часового механизма и приводит к полному совпадению художественного и реального времени. И все же последние звуки «Доктора Атомного», когда на переднем плане звучит акустический голос женщины, повторяющей фразу на японском языке: 'O mizu o kudasai. Kodomotachi' («Воды, пожалуйста. Дети»), – подразумевают, что художественное время оперы перескочило на бомбардировку г. Хиросимы, Япония, 6 августа 1945 года. Такое расширение временных рамок оперы, по мнению авторов, должно было стать финальным акцентом, оставляющим зрителю пространство для размышления.

Итак, авторы произведения погружают аудиторию в смоделированный особым образом художественный хронотоп и подобно тому, как это происходит в перформансе, заставляют зрителей пережить в рамках спектакля исторические события (подготовку и запуск атомной бомбы в конце Второй мировой войны), буквально прочувствовать на собственном опыте напряженность ситуации в последние минуты до запуска бомбы и ужас от последствий взрыва. При этом в опере отсутствует рассказ о самих событиях –

на смену рациональному осмыслению таковых приходит чувственное восприятие. Благодаря соединению документальных и поэтических текстов разрозненные события из новейшей истории и мифологии происходят в едином времени и пространстве. Композитор и режиссер сворачивают данные события в «одномоментность» для того, чтобы зрители, исходя из своего социокультурного опыта, получили возможность самостоятельно конструировать смысловое поле сочинения.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В. Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 52–62.

2. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.

3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 376 с.

4. Бхактиведанта Свами Прабхупада А. Ч. «Бхагавадгита» как она есть. URL: <https://vedabase.io/ru/library/bg/> (дата обращения: 25.10.2021).

5. Ebright R. Doctor Atomic, or How John Adams learned to stop worrying and love sound design // Cambridge Opera Journal. 2019. № 1. Pp. 85–117.

6. Бодлер Ш. Парижский сплин. М.: Азбука, 2014. 320 с.

### REFERENCES

1. Kiseyev V., Kiseeva E. Osobennosti osmysleniya ponyatiy «performativnost'», «performans» v sovremennoy otechestvennoy i zarubezhnoy nauke [The Particularities of Comprehending the Concepts of "Performativity" and "Performance" in Contemporary Music Scholarship of Russia and Other Countries]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 3. Pp. 52–62.

2. Krylova A. K voprosu o prirode art-performansa [On the Art-Performance Nature]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1. Pp. 27–35.

3. Fisher-Likhte E. Estetika performativnosti [The Aesthetics of Performativity]. Moscow: Kanon+, 2015. 376 p.

4. Bkhaktivedanta Swami Prabhupada A. C. «Bhagavadgita» kak ona est' ["Bhagavad-Gītā" As It Is]. URL: <https://vedabase.io/ru/library/bg/> (date of application: 25.10.2021).

5. Ebright R. Doctor Atomic, or How John Adams learned to stop worrying and love sound design. In: Cambridge Opera Journal. 2019. No. 1. Pp. 85–117.

6. Boder Sh. Parizhskiy splin [Paris Spleen]. Moscow: Azbuka, 2014. 320 p.

#### Шорникова Александра Владимировна

аспирант кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
344002, Ростов-на-Дону, Россия  
[dartalexandra@gmail.com](mailto:dartalexandra@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-2000-1735

#### Alexandra V. Shornikova

Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
344002, Rostov-on-Don, Russia  
[dartalexandra@gmail.com](mailto:dartalexandra@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-2000-1735