



УДК 792.01:7.067

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ЗАПАДА В ПОСТОПЕРНУЮ ЭПОХУ

Г.А. ЕРЁМЕНКО

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Цель статьи – представить поиски западными композиторами новых театрально-сценических форм во второй половине XX в. Привлечён и обобщен опыт музыковедческих и театроведческих публикаций российских авторов для показа картины изменений природы сценического синтеза, преобразования контактов «постоперного театра» с публикой. Освещаются главные тенденции «неоперного» взаимодействия «слова-действия-музыки» с учётом влияний на современный театр медиа-технологий. В центре внимания – антиопера (Дж. Кейдж, М.Кагель, Д.Лигети), мистериальный театр в творчестве К.Штокхаузена и американских композиторов (Ф. Гласс, С. Райх, Тан Дун), перформативный музыкальный театр (Ж. Апергис, Д.Шнабель, Х.Гёббельс, М.Монк). Рассмотрены общие признаки новых театральных моделей, дан ряд примеров их сценического воплощения. Для создания контекстного подхода предложены отсылки к специализированным изданиям по проблемам новых музыкально-сценических форм.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: плюралистический театр, режиссерский музыкальный театр, мистериальный музыкальный театр, антиопера, перформанс.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

MUSICAL THEATRE OF THE WEST IN THE POST-OPERA ERA

G. A. EREMENKO

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

ABSTRACT. The purpose of this article is to present the exploration of new theatrical and scenic forms in the second half of the 20th century created by Western composers. The article draws upon and synthesizes the experiences from musicological and theatrical publications by Russian authors to depict the changes in the nature of scenic synthesis and the transformations in the “post-opera theatre’s” engagement with the audience. It discusses the main trends in the “neo-opera” interaction of “word-action-music”, considering the influences of media technologies on contemporary theatre. Particularly, it is focused on anti-opera (D. Cage, M.Kagel, D.Ligeti), the mystery theatre in the works of K.Stockhausen and American composers (F. Glass, S.Reich, Tan Dun), and performative musical theatre (G. Aperghis, Schnabel, H.Goebbels, M.Monk). The article provides common characteristics of new theatrical models are examined, and examples of their scenic realization. It suggests references to specialized publications on the issues of new musical-scenic forms aimed at creating a contextual approach.

KEYWORDS: pluralistic theater, director’s musical theater, mystery musical theater, antiopera, performance.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



«Инновация – ... это средство, при помощи которого мы держимся за настоящее, ухватываем современность. Мы должны постоянно переизобретать наши формы и наш вокабуляр (лексикон, словарный запас – Г.Е.), чтобы не потерять связь с самим собой и тем миром, в котором мы живем»

Чарльз Бернштейн, американский писатель, эссеист, поэт

Приставка «пост» появилась в искусствоведческом лексиконе на подходе к XX столетию. Атмосфера *fin de siecle* достаточно быстро сменилась ощущением наступившего «времени перемен» – смены глубинных установок европейской культуры. Модус «пост» стал ориентиром для целого ряда разнонаправленных тенденций в поиске «новизны»: постромантизм в первой половине XX века, постмодернизм – во второй половине минувшего столетия, поставангард – на рубеже нового тысячелетия. Ситуация последнего десятилетия стала определяться философами и эстетиками как время посткультуры.

Общий смысл таких определений указывал на переходный характер развития всех сфер творческого мышления, но, как заметил французский философ Ж.Ф. Лиотар в эссе «Заметка о смысле «пост» [10, с. 57] подразумевая не простую приемственность, а «процесс преодоления» прежней нормы, жизнеспособность которой утрачена в ситуации происходящих радикальных изменений. Инновации предполагали либо предельное усиление в предшествующем опыте новаторских ресурсов как «зёрен будущего», либо отрицание прошлого подхода и возвращение к «нулевой» позиции для выбора другого вектора пути. В обоих случаях были необходимы смена угла зрения, новые методы изучения и соответствующий аналитический аппарат, способствующие открытию принципиально иных ориентиров развития.

Пересмотр устоев привёл к «мутациям» даже сложные жанрообразующие системы европейского искусства. В процесс тотальной неустойчивости попал к началу XX века музыкальный театр, ещё со времени реформы Вагнера подвергнув критике жанр оперы. Обозначение «опера» к музыкально-сценическим проектам в XX столетии сохраняло скорее свой первоначальный смысл – «опус»,

«труд», сложный вид творчества, основанный на взаимодействии разных искусств с важной ролью пения и оркестрового плана композиции. Происходящие глубинные изменения природы жанра потребовали коррекции его названия. По аналогии с предложенным немецким театроведом Х.-Т. Леманом обозначением «постдраматический театр»¹ новые музыкально-сценические композиции стали обозначаться в музыковедческих исследованиях нового тысячелетия словом «постопера»². Это обозначение не обрело терминологического осознания, как и процесс перерождения театра в целом, но возвращение к старой модели (считают ведущие специалисты – теоретики и практики) маловероятно. Переходный этап к новой эпохе в истории театра активно идёт и осмысливается в западном театроведении (см. подробнее: В.Вилисов, [2, с. 53–64]).

Эксперименты по созданию разного рода гибридов и микст-жанров велись с начала XX столетия и были направлены к обновлению с помощью интеграции разнородных систем. Поиски шли в двух направлениях – музыкальный театр новой режиссуры и тотального синтеза с устремлением к авангардным формам, технологиям, медиасредствам.

Режиссёрский театр со второй половины XX века стал мейнстримом в репертуарной жизни сцениче-

¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / перевод с немецкого и вступительная статья Н.Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

² См.: Novak J. Postopera: Reinventing the Voice-Body. Routledge, 2015. 186 p. (Новак Е. Постопера: заново изобретая голос-тело, 2015); Шорникова А.В. Постопера и проблемы ее осмысления в современной музыкальной науке // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 4. С. 92–95; Яськевич И.Г. Пост-опера: оперное произведение в современном российском художественном контексте // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. Сб. статей и материалов / сост. А.С. Макурина. Челябинск, 2021. С. 70–74.



ского искусства. Его первоначальной целью было преодоление «музейного» существования театра, актуализация накопленного оперного наследия с помощью выявления новейшими средствами заложенных в авторских партитурах глубинных планов замысла. Задача реализации «сценического потенциала текста» (пользуясь выражением французского теоретика театра Патриса Пави) в отношении оперного искусства была поставлена и решена немецким режиссёром Вальтером Фельзенштейном и школой его учеников (Гарри Купфер, Йоахим Херц, Гетц Фридрих, Рут Бергхауз).

Следующее поколение – режиссёры так называемого «авторского театра» видели главную цель обновления оперных постановок в привнесении концептуальных и визуальных новаций. Их трактовки отражены в многочисленных критических обзорах репертуарной жизни зарубежных театров, теоретически осмыслены и обобщены исследователями [1; 2; 9; 12].

Определяющими при разнообразии режиссёрских решений оперных спектаклей стали, с нашей точки зрения, *актуализирующий* и *интерпретирующий* подходы.

В первом случае режиссёры стремятся вскрыть глубинный план замысла музыкально-сценического произведения. Заложенный в партитуре композиторский «код» выступает (по использованному в статье Е.Кривоноговой выражению М.Мугинштейна) в качестве «ДНК первоисточника», режиссёр даёт его оригинальное сценическое прочтение, акцентируя современные резонансы в замысле автора [см.: 9]. Подобный актуализирующий подход главенствует в постановках классических и современных музыкально-сценических опусов, ценность подобных прочтений заключается в признании режиссёром авторитета композитора, значимости его позиции.

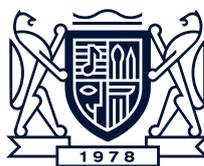
Примером актуализирующего подхода может служить постановка «Волшебной флейты» В.А. Моцарта австралийским режиссёром Барри Коски (Komische Oper, Берлин, 2012), который использует в оформлении оперного спектакля эстетику немого кино и театра кабаре, театральную машинерию для перестройки сценического пространства с помощью разноуровневых движущихся платформ. В сценографию включён анимационный фильм (художник

Пол Бэррит), с фантастическими героями которого певцы-актёры находятся в постоянном контакте. В результате режиссёру удалось раскрыть многомерный замысел шедевра В.А. Моцарта – для детей в виртуальных образах волшебных сказок Кристофа Виланда (из сборника «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов»), для юношества и многих взрослых, благодаря изменению дистанции между сценой и зрительным залом, акцентировать внимание на моцартовском прочтении вечного сюжета о любви и испытаниях на пути к счастью. Привлечение в спектакль современных зрелищных форм усилило в восприятии «размышляющих зрителей» мотивы масонской утопии о борьбе с силами тьмы за идеальный порядок в мире.

Медиасредства позволяют театру создать пространство гиперреальности: виртуально расширить показом внесценических событий представление о происходящем, обогатить действие конкретностью деталей, необычной сценографией, зрелищными эффектами и тем самым углубить восприятие зрителями замысла. Следствием становится уменьшение зависимости театра от литературных текстов и логики сюжетного повествования, главенство сценического жеста, траектории и рисунка движения актёра, возможность его контакта с рисованными или светоцветовыми инсталляциями, видео-анимацией.

В таком визуальном контексте музыкальная партитура приобретает обновлённый вид даже в постановках классических опер. Таково прочтение китайской сказки Х.К. Андерсена в киноверсии оперы И.Стравинского «Соловей» (2004). Режиссёр Кристиан Шаде создаёт монтаж живой актёрской игры и эпизодов оперного пения, и с помощью анимации вводит в созданный виртуальный мир образы новейшей техники, связывая с ними мотивы бездушной информационной среды, стандартизации и коммерциализации искусства, прагматизма общества потребления, попутно изобретательно обнажая механизмы условности в показе сказочного зрелища. Вечные идеи в новом контексте перестают быть «иллюзией выдумки» и с обострённой актуальностью проникают в восприятие (см. анализ спектакля: [7]).

Другой метод интерпретирующего подхода делает режиссёра-постановщика своего рода соавтором либреттиста и композитора оперного



произведения, так как он «пересочиняет» литературную основу синтетического целого: видоизменяет мотивы поступков, вводит в сценический план внесюжетных персонажей, неожиданные мизансцены, контрастные музыкально-сценические решения. Эти, называемые Б.А. Покровским, «перпендикуляры» обязательно акцентируются, например, приёмами театрализованного поведения оркестровых музыкантов на сцене, дополнением авторского звучания музыки электронно-шумовыми эффектами, введением микроцитат из других сочинений композитора, изобретательным визуальным решением сценического пространства с использованием средств театральной технологии. Такие приёмы способствуют не только расширению смыслового пространства спектакля, переключению зрительского внимания с главной линии сюжета на внесценический контекст, но вызывают вспышки дополнительных личностных ассоциаций, с помощью которых режиссёр предлагает новую интерпретацию обсуждаемой темы.

Позиция режиссёра как соавтора – важный шаг к разъединению привычных связей синтетической музыкально-театральной структуры, наделению самостоятельностью её компонентов – сюжетно-текстового, музыкального, сценического. Необходимость такого понимания природы сценических жанров манифестировал в своих работах о театре Б.Брехт. В XXI веке тексту, музыке и действию предстоит вступить в оппозиционные отношения, создать (по выражению П.Пави) «неумолимый герменевтический разрыв» между замыслом оперной партитуры и смещением смыслов в концепции режиссёрской постановки.

Образцом такого подхода может служить постановка южноафриканским художником и режиссёром Уильямом Кентриджем «Лулу» А.Берга (Метрополитен-опера, 2015). Сценическое решение спектакля (художник-оформитель Сабина Тойниссен), костюмы (Грета Гойрис) и проецируемые на движущиеся панели рисунки Кентриджа в духе графики немецкого экспрессионизма раскрывают психологическую драму берговской героини – *femme fatale*, губящей судьбы и жизни встречающихся на её пути мужчин. Параллельно режиссёр вводит свою трактовку замысла с помощью настойчивого внедрения кубистской (нарисо-

ванный портрет Лулу, многие проекции карандашных рисунков) и сюрреалистической живописи, элементы которой использованы также во внешнем облике героини (детали костюма Лулу – огромные клоунские перчатки, бумажный цилиндр на голове с нарисованными глазами и носом, условные рисунки с обозначением женского обнажённого тела на платье): всё это придает живой героине черты «объекта эротических желаний». Усилению «второго плана» в показе жизненной истории способствуют два введённых режиссёром персонажа: женщины – двойника Лулу, то пластически дублирующей её движения в мизансценах, то надолго застывающей в качестве манекена. Другой персонаж – мужчина-слуга или ассистент оперных героев, внезапно возникающий с ними рядом и снабжающий их нужным реквизитом. Критики отмечают, что эти условные приёмы нонперсонификации и насыщенность сценического пространства авторскими арт-проекциями смещают смыслы оперы А.Берга. Не Лулу (как считает автор дилогии пьес Ф.Ведекинд, ставших текстом берговского либретто) – первопричина происходящих бед. Героиней манипулирует мужской мир спектакля, в финале загоняя её в ловушку кровавой гибели от руки Джека-потрошителя. В опере с особой остротой проступил мотив крушения искренних чувств, неверия в очистительную силу красоты и любви.

Феномен музыкально-сценического искусства тотального синтеза был манифестирован в эссе Б.А. Циммермана «Будущее оперы» [16] и творчески воплощён им в музыкальной драме «Солдаты» (1960, по пьесе Я. Ленца). Суть обновления виделась немецкому композитору и музыковеду в необходимости сфокусировать внимание на проблеме кризисного мироощущения современного человека с помощью всех новейших средств театра, музыки, киноискусства, научно-технических открытий. Полисюжетное решение психодрамы современного типа направлено к обогащению реального плана действия и поведенческих реакций персонажей передачей сложно-неоднозначных переживаний, остроконфликтных взаимоотношений, обострённых вторжением импульсов подсознания. Интертекстуальность в организации литературного текста и музыкального плана драматургии, многофункциональное использование актёра как рассказчика-певца-мима



постепенно приучали зрителя к преодолению конкретности сюжетно-повествовательного раскрытия замысла как частной истории. Экзистенциальный масштаб показу давало привлечение медиасредств и технических инноваций сценографии – мобильной трансформации сценического пространства (и даже зрительного зала), раздвигая событийные рамки происходящего в спектакле, вводя эффекты пространственно-периферического восприятия происходящего. Плюралистичный музыкальный язык использовал богатство всех возможностей интонирования, приёмы заимствования или стилизации классики, фольклора, джаза, технику авангардных композиций, сонорно-шумовые эффекты для создания непривычных звукообразов, – данный арсенал приучал слушателей к разнообразным, в том числе, *неклассическим средствам высказывания* и воспитывал толерантное отношение к ним.

Получив развитие в музыкально-сценических произведениях многих западноевропейских (особенно немецких) композиторов последней трети XX века – Х.В. Хенце («Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер» на ультрасовременный текст чилийского поэта Г.Сальватора, 1971), В.Рима («Якоб Ленц» по пьесе Г.Бюхнера, с введением писем и стихов поэта времени «Бури и натиска», его современников, 1977–1978), Х. Лахенмана («Девочка со спичками» на тексты Х.К. Андерсена, Леонардо да Винчи, Ф.Ницше, 1990–1996), так называемый *плюралистический музыкальный театр* обозначил тенденцию к многопланово-иносказательной передаче содержания, обогащённого экзистенциальными и метафизическими контекстами.

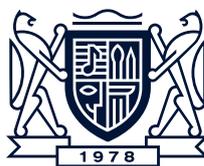
В противовес изобретательным (иногда провокационным) экспериментам по осовремениванию музыкального театра в композиторской практике XX века возникает тенденция к возвращению сценических форм к сакрально-ритуальным основам. Под влиянием реформаторских идей Р.Вагнера они получили развитие в начале столетия в русле стилевых течений искусства модерна («Мученичество св. Себастьяна» К. Дебюсси, «Легенда о св. Христофоре» д'Энди), затем в ретроспективном движении французского театра («Орестея» Д.Мийо, «Амфион» А.Онеггера, «Персефона» И.Стравинского, «Св. Франциск Ассизский» О.Мессиаана), обретая особый облик в цикле «Свет: семь дней

недели» К.Штокхаузена (1997–2003) – уникальном образце мультикультурного синтеза. Контаминации разных ритуально-мифологических и философско-религиозных источников были ориентированы в этом глобальном проекте на создание современной модели мистериально-литургического театра – идею воссоздания космо-планетарного мироздания. Для воплощения потребовался гиперсинтез всех видов искусств и средств выразительности, включая авангардные формы творчества, научно-технические инновации в организации сценического и зрительского пространства, обработки звукового материала, медиатехнологии, создание для музыкального плана действия авторского композиционного метода – суперформулы (см.: А.Преодоляк [15]).

Последняя треть XX столетия принесла внушительный список сочинений мистериального театра, созданных на американском континенте (О. Манулкина, [11, с. 683–685]). В числе наиболее известных: «Сатьяграха» (1980) и «Эхнатон» (1984) Ф.Гласса (см. подробнее: [4]), «Пещера» С.Райха (1993, см.: [11, с. 690–694]), «Чай: зеркало души» Тан Дуна (2002, см.: [11, с. 707–709]), «Цветущее дерево» Дж.Адамса (2006). Их моделью стали архаические сакральные действия древнейших культурных цивилизаций – Индии, Египта, Иудеи, Китая.

Целью создателей было «... полное погружение зрителя в пространство, наделённое необычными для восприятия пространственно-временными свойствами» (Е. Кисеева, [3, с. 43]). Имеется ввиду создание сценографическими и цветоцветовыми средствами мистической атмосферы, вводящей зрителей в трансово-гипнотическое состояние, чему (помимо масштабов многочасового действия) способствовали также предельно медленный темпоритм спектакля, многократный повтор ритуальных движений и статических поз персонажей, медитативное звучание музыки, организованной техникой репетитивного минимализма.

Текст (часто двуязычный) подвергся десемантизации из-за деконструкции словосочетаний, многократных повторов фонематических оборотов, введения фрагментов древних ритуальных трактатов на оригинальном архаическом языке. Сюжетное изложение событий уступило место монтажу самостоятельных мизансцен, визуально (с помощью костюмирования, световой графики



и медиа-технологий, пространственного решения сцены) стилизующих символику обряда.

Синкретизм пратеатральных форм должен был способствовать суггестивному воздействию на зрителей, вызывать катарсические реакции, возвращая «в общественное сознание социально значимые ценности» [13, с. 7].

Эта сверхцель стала главенствующей в музыкальном театре перформативных практик. Именно такой термин “Musiktheater” (введение которого приписывают К. Штокхаузену) стал использоваться, как замечает Н. Эккерт в работе “Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure” (1998) для обозначения принципиально «нового подхода к оперной музыке», вернее жанровому канону оперы (см. подробнее: Э. Махрова, [12])³. Другое обозначение постдраматического и постоперного театра – «театр перформансов» акцентировало, как замечают авторы коллективного труда «Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков», фундаментальные изменения в способах функционирования искусства [13, с. 8]. «Искусственно смоделированное пространство» должно было погружать зрителей в особое пограничное состояние психики, способствуя формированию в сознании нового взгляда на обсуждаемые темы [там же, с. 25].

Определяющими на рубеже тысячелетий становятся две модели – «антиопера» и авангардный «театр перформансов».

Эталонными образцами «антиоперы» признаны проекты пяти «Европер» Дж. Кейджа (1987–1991, [11, 694–696]), “Staatstheater” («Государственная опера», 1967–1970) М. Кагеля, две «воображае-

мых» оперы “Aventures” и “Nouvelles Aventures” и «анти-антиопера» “Le Grand Macabre” («Великий Мертвиарх», 1974–1977) Д. Лигети.

Поиски авангардных композиторов объединяет идея, высказанная А. Арто (1896–1948) в книге «Театр и его двойник», о необходимости отхода от литературоцентристского театра. Дж. Кейдж неоднократно подчёркивал в интервью, что театр может существовать без текста. Если же «есть текст, нет необходимости иллюстрировать его действиями, ... звуки и прочие проявления (поэзия, танец, живопись. – Г.Е.) должны быть свободны друг от друга, а не связаны воедино» [8, с. 144]. Дж. Кейдж (по его словам) избрал путь создания «коллажа из всех европейских опер», деконструировал оперный репертуар и «соединил ... в другом порядке», сделав подобное с костюмами, декорациями, чтобы «вместо одной оперы за один вечер получить все» [там же, с. 178]. Перекомпоновка позволяла отойти от понимания искусства как «процесса передачи информации от художника к слушателю», выдвигала (под влиянием восточной философии) другие цели: «открыть сознание людей», «расширить границы опыта, отучить от оценочных суждений» [там же, с. 64] и воспринимать все звучания (а также шум и тишину) для осуществления синергетических связей с природно-космическим миром.

М. Кагель решал задачи эстетического преобразования музыкального театра, стремился к «преодолению мифа оперы» как искусства развлеченья и «красивого пения». Его вдохновляли идеи предшественника «театра абсурда» Альфреда Жарри (1873–1907) – ирония, эпатаж, гротеск в сценическом действии как способы разрушения иллюзий и стереотипов сознания. В мозаике свободно переставляемых эпизодов (кроме первого и последнего) его «сценической композиции» (определение М. Кагеля) “Staatstheater” отдалённо улавливаются микросюжеты об абсурдности человеческого существования и консервативности оторванного от жизни театра. Композитор (как и Дж. Кейдж) создаёт коллаж оперных цитат в сочетании с эксцентричной клоунадой и абстрактной пантомимой открытого им «инструментального театра» для активизации сценически-игровым решением авангардных звучаний, непривычных способов звукоизвлечения (см.: Н. Карпун [5]).

³ «Размытость» термина современный «музыкальный театр» в западной практике обсуждается в статье Э.В. Махровой. В Германии он применяется к режиссёрскому театру школы В. Фельзенштейна, как особой модели театрального существования музыки, и к области «провокативных» поисков новых связей музыки и сцены [12, с. 27–28]. В монографии В. Вилисова отмечается, что термином “musikalisches Theater” К. Штокхаузен характеризует музыку, «напитанную перформативностью», обладающую «спектаклярностью» – электронную и исполняемую на «неконвенциональных инструментах» [2, с. 222–223]. Однако мнения авторов приведённых работ в главном сходны: они настойчиво отстаивают необходимость понимания сути понятия в связи с экспериментальными поисками современным театром новых форм существования.



Репертуарную жизнь обрели «анти-антиоперы», подвергнув трагифарсовой условно-абсурдистской трактовке, гротескно-шаржированному «осмеянию» традиционные модели новоевропейского искусства: антологию австро-немецких Lied – «Из Германии» М.Кагеля (по определению автора, «опера – песенный цикл», 1977–1980; см.: В.Петров, [14]) и оперу-фарс в духе пастиччо – «Великий Мертвиарх» Д. Лигети (по абсурдистской пьесе М.Гельдерода, 1977; см.: Ю.Крейнина, [6], Ю.Чечикова, [17]). Традиционный вокально-оперный «словарь», поданный в жанре «театра-гиньоль», предполагал узнаваемыми средствами в новой «оправе» – сочетанием страха, ужаса, шока, гиперреализма и «черного юмора», с отстранением физиологии арсеналом гротескно-сатирических средств, «встряхнуть» инертное сознание зрителей.

В авангардных проектах «театра перформансов» сложные технологии не привнесены режиссёром-постановщиком, а встроены в синтетическую композицию спектакля его создателем в сочетании с использованием перформативных приемов. Их главное назначение, замечает В.Вилисов (ссылаясь на книгу Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности», 2008), – разрушение «четвёртой стены» между происходящим на сцене и зрителями, создание «эффекта соучастия» в процессе организованных театром событий. Последнее подразумевает, в первую очередь, «активизацию любознательной и заинтересованной позиции зрителя», «смену рационального восприятия происходящего на чувственное» [2, с. 48]. Способы достижения этой цели могут быть различными, но главное в них – уход от привычных моделей оперного синтеза и господства вокала.

Среди лидеров экспериментального «театра перформансов» на Западе – Жорж Апергис, Дитрих Шнабель, Хайнер Гёббельс, Мередит Монк, описание некоторых спектаклей которых дано в монографии В.Вилисова [2, с. 220–260] и коллективном проекте «Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков» [13, с. 179–263], позволяя читателю представить целостную картину поисков современного театра, осознать своевременность причин и суть происходящих в нём перемен.

Обобщим мнения авторов. Новый «музыкальный театр» в гипертрофированном виде трактует

брехтовский принцип «разъединения элементов спектакля»: с преобразованием звукоаппаратурой актёрской речи, множественными повторами (иногда на разных языках) блоков текста, игрой во время действия на разных инструментах и пением разножанрового (академического и масскульта) музыкального материала, в сочетании с изобретательной пластикой движений на фоне смены декораций и видеопроекций разных ландшафтов, кинопоказа внесценических перемещений актёров, виртуальных иллюзий, проводимых перформерами лабораторных экспериментов и т.п.

Несмотря на сходство с приёмами театра тотального синтеза, «театр перформансов» ставит своей задачей непредсказуемо изменять формы сценического поведения участников – манеру музицирования, вокального и речевого высказывания, пластику движения, широко используя современную хореографию в качестве «сценических метафор» и театральную технику для эффектов внезапной трансформации сценического пространства. Подобный «контрапункт» Л.Бакши, автор целого ряда статей о «новом театре», оценивает не как нарушение определяющего ранее театр синтетического взаимодействия искусств, а как «установление нового» типа конвенции – *современного синкретизма* [1, с. 77]. Его природа предполагает отказ от дублирования разными планами действия одной смысловой задачи, способствует созданию многовекторного игрового пространства, с невозможностью вербализации замысла целого, избегания какого-либо рода авторского обобщения, что «призывает публику (самостоятельно) осознать свои впечатления» (В. Вилисов, [2, с. 238]), принять действенное соучастие в процессе интерпретации происходящего (Л. Бакши, [1, с. 78]).

Эти высказывания транслируют мнение крупнейшего теоретика перформанса Ричарда Шехнера. Он отмечает, что «перформанс – это нечто большее, чем понятие, сосредоточенное вокруг европоцентричной драмы <...> Перформанс включает “искусство”, но выходит за его пределы», вбирая в себя «интеллектуальные, социальные, культурные, исторические и художественные составляющие», «объединяя теорию и практику» (цит. по: [13, с. 314]).

Вагнеровский тип синтеза Gesamtkunstwerk с господством музыки сменяет в «театре перфор-

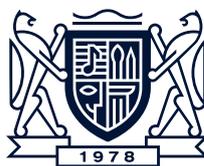


мансов» монтаж визуально-музыкальных эпизодов, «имманентно перегруженных смыслами, так что зрителю ... приходится выуживать попадающиеся на глаза или слух элементы семантики и самостоятельно скраивать из них свои собственные истории» [2, с. 241]. «Сборка сюжетной модели» спектакля не является обязательной установкой зрительского восприятия. Скорее это дань многовековой традиции общения публики с событиями игрового пространства. Театр будущего прежде всего стремится освободить от регламентированных действий как участников, так и наблюдателей, разрушить жёсткую иерархию связей компонентов для создания непривычного синкретизиса автономных по своим задачам «слова–музыки–действия», предметной, звуковой и виртуальной реальности. Освобождение от привычного, как «сдерживающих уз», во имя формирования нового опыта восприятия – такова главная цель поисков театра времени трангрессии – прорыва в пространство будущего.

Учитывая многоаспектный характер происходя-

щих в современном музыкальном театре перемен, сложнейшей сверхзадачей которых является воспитание интерактивной зрительской аудитории, нельзя не осознавать масштаб временных границ для осуществления, начавшихся в последней трети XX в. преобразований. Фактически «театр перформансов» берет на себя колоссальную задачу: изменить мышление человека-наблюдателя, предложить зрителю «инструменты коммуникации и поведения, /которые/ могут быть применены в его повседневной практике», «быть не зрителем, быть участником и созидателем» [2, с. 19].

О путях преодоления трудностей в достижении такой цели размышляют западные философы, культурологи и театроведы, чьи мнения в последнее десятилетие стали активно проецироваться на сферу постоперного театра и влиять на творческий процесс. Столь грандиозный переворот предполагает (по мнению автора статьи) впечатляющий эпихальный размах, суть исканий которого сопоставим с важнейшими инновациями в эволюции театра.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакши Л.С. К проблеме синкретизма и универсализма в современном искусстве // Теория и история искусства. 2021. Вып. 3/4. С. 72–82.
- 2/ Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: изд-во АСТ, 2020. 320 с.
- 3/ Кисеева Е.В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 42–46.
- 4/ Кисеева Е. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф.Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64.
- 5/ Карпун Н. Антиопера как объект музыковедческого анализа: (на примере «Staatstheater» М.Кагеля) // Вестник Санкт-Петербургской гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2018. № 4. С. 53–55.
- 6/ Крейнина Ю.В. Горький смех: (об опере Le Grand Macabre) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей / Рос. ин-т искусствознания / сост. Ю.Крейнина. М.: РИИ, 1993. С. 76–90.
- 7/ Коляденко Н.П., Мизюркина О.В. Синестетичность постановочных интерпретаций оперы И.Стравинского «Соловей» // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteticheskaya-interpretatsiya-opery-i-stravinskogo-olovey> (дата обращения 15.02.2024).
- 8/ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем: пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс., 2015. 400 с.
- 9/ Кривоногова Е.В. Типология оперной режиссуры в современной отечественной и критической мысли: К постановке проблемы // Opera musicologica. 2017. № 2 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-opernoy-rezhissury-v-sovremennoy-otechestvennoy-nauchnoy-i-kriticheskoy-mysli-k-postanovke-problemy> (дата обращения 15.02.2024).
- 10/ Лиотар Ж.Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 54–66.
- 11/ Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
- 12/ Махрова Э.В. Музыкальный театр: терминологический экскурс // Opera musicologica, 2019. № 3. С. 20–31.
- 13/ Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков: Монография / Отв. ред. В.Н. Демина, Е.В. Кисеева, А.В. Крылова. Ростов н/Д: изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2022. 500 с.
- 14/ Петров В. Романтизм в постмодернистских тонах: об опере Маурисио Кагеля «Из Германии» // Музыкальная академия. 2017. № 3. С. 90–96.
- 15/ Предоляк А.А. В поисках парадоксов Бытия (еще раз о «Свете» Карлхайнца Штокхаузена) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 4. С. 114–117.
- 16/ Циммерман Б.А. Будущее оперы: (размышления о необходимости нового подхода к опере как театру будущего, 1965) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 85–93.
- 17/ Чечикова Ю. Макабр и эротика у Лигети: Эрос в опере Дьёрдя Лигети «Великий мертвиарх» // Музыкальная жизнь. 2019. № 3. С. 96–99.

REFERENCES

- 1/ Bakshi, L.S. (2021), "On the problem of syncretism and universalism in contemporary art", *Teoriya i istoriya iskusstva* [Theory and history of art], Issue 3/4, pp. 72–82. (In Russ.)
- 2/ Vilisov, B. (2020), *Nas vsekh toshnit: Kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili* [We all feel sick: How did the theater become modern, and we didn't notice it]. Moscow, izdatel'stvo AST, 320 p. (In Russ.)
- 3/ Kiseeva, E.V. (2018), "The problem of updating the opera genre in the works of modern American composers", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], No. 4, pp. 42–46. (In Russ.)
- 4/ Kiseeva, E. (2018), "Some dramatic and compositional features of early operas by F.Glass", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], No. 3, pp. 58–64. (In Russ.)
- 5/ Karpun, N. (2018), "Antiopera as an object of musicological analysis: (using the example of "Staatstheater" by M.Kagel)", *Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova* [Bulletin of the N.A. Rimsky-Korsakov St.Petersburg State Conservatory], No. 4, pp. 53–55. (In Russ.)
- 6/ Kreinina, Yu.V. (1993), "Bitterlaughter: (about the opera LeGrand Macabre)", *D'erd' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo* [Gyorgy Ligeti. Personality and creativity]. Moscow, RII, pp. 76–90. (In Russ.)
- 7/ Kolyadenko, N.P., Mizyurkina, O.V. (2017), "The synesthetic nature of staged interpretations of Stravinsky's opera *The Nightingale*", *Journal of Musical Science*,



No. 4. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteticheskaya-interpretatsiya-opery-i-stravinskogo-solovey> (accessed 15.02.2024). (In Russ.)

8/ Koseluants, P. (2015), *Razgovory s Keidzhem* [Conversations with Cage], Moscow, Ad Marginem Press, 400 p. (In Russ.)

9/ Krivonogova, E.V. (2017), "Typology of Opera Directing in Modern Russian and Critical Thought: To the problem statement", *Opera musicological*, No. 4, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-opernoy-rezhissury-v-sovremennoy-otechestvennoy-nauchnoy-i-kriticheskoy-mysli-k-postanovke-problemy> (Accessed 15 February 2024). (In Russ.)

10/ Liotar, Zh.F. (1994), "A note on the meanings of "post"", *Inostrannayaliterature* [Foreignliterature], No. 1, pp. 54–66. (In Russ.)

11/ Manulkina, O. (2010), *Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American Music of the twentieth century], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 784 p. (in Russ.)

12/ Makhrova, E.V. (2019), "Musical Theater: a terminological digression", *Opera musicological*, No. 3, pp. 20–31. (In Russ.)

13/ *Performans i performativnye praktiki v muzyke rubezha XX–XXI vekov* [Performance and performative practices in music at the turn of the XX–XXI centuries], comp. by V.N. Demina, E.V. Kiseeva, A.V. Krylova, Rostov-on-Don, Izdatel'stvo RGK im. S.V. Rakhmaninova, 500 p. (in Russ.)

14/ Petrov, V. (2017), "Romanticism in postmodern tones: about Mauricio Kagel's opera "From Germany"", *Muzykal'naya akademiya* [Music Akademy], No. 3, pp. 90–96. (In Russ.)

15/ Predolyak, A.A. (2007), "In Search of the Paradoxes of Being (once again about Karlheinz Stockhausen's "Light"", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], No. 4, pp. 114–117. (In Russ.)

16/ Tsimmerman, B.A. (1995), *Budushchee opery: (Razmyshleniya o neobkhodimosti novogo podkhoda k opere kak teatru budushchego, 1965)* [The Future of Opera: (Reflections on the need for a new approach to opera as a theater of the future, 1965)], *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki i dokumenty* [The twentieth century. Foreign music: Essays and documents], Issue 1, Moscow, Muzyka, pp. 85–93. (in Russ.)

17/ Thethikova, Yu. (2019), "Macabre and Eroticism in Ligeti: Eros in Gyorgy Ligeti's opera The Great Deadarch", *Muzykal'naya akademiya* [Music Akademy], No. 3, pp. 96–99. (In Russ.)

Сведения об авторе

Ерёменко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: erema49@mail.ru

Author information

Galina A. Eremanko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of History of Music, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: erema49@mail.ru