

А. В. ШОРНИКОВА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова**г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com***Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков:
к проблеме становления¹**

Статья посвящена осмыслению проблемы влияния документалистики на музыкальный театр второй половины XX века. В рамках художественных экспериментов 1960–1970-х годов особое место в искусстве заняли поиски разнообразных способов работы с реальностью. Стремительные перемены в обществе, связанные с массовыми протестами против войны, капитализма, полового и расового неравенства, активировали интерес художников Западной Европы и Америки к проблемам социального, политического и экономического характера. Для понимания природы музыкальной документалистики в статье исследуется опыт документального кино и документального драматического театра, обсуждаются вопросы терминологии и сути понятия «документ» применительно к искусству. Прослеживается эволюция направленности исследований феномена от установки на максимальную аутентичность к более свободным, художественным способам работы с документальным материалом. Рассматривается проблема критериев, позволяющих отнести то или иное музыкально-театральное произведение к области музыкального документального театра. На примерах оперных сочинений Джона Адамса, Эрика Сальзмана и Стива Райха затрагивается вопрос о драматургических и композиционных особенностях музыкально-театральной документалистики.

Ключевые слова: музыкальный театр, документальный театр, Стив Райх, Джон Адамс, Эрик Сальзман, искусство и социум.

Для цитирования: Шорникова А. В. Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков: к проблеме становления // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 130–138. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.130-138.

ALEXANDRA V. SHORNIKOVA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com***Documentation Activities in the Opera Theater of the Turn
of the 20th and 21st Centuries: Concerning the Issue of Formation**

The article is devoted to comprehension of the issue of influence of documentation activities on musical theater in the second half of the 20th century. Within the framework of the artistic experiments of the 1960s and 1970s a special place has been taken by search of diverse means

¹ Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН.



of work with reality. The swift changes in society connected with the mass protests against war, capitalism, sexual and racial inequality, activated the interest of the artists of Western Europe and America to the issues of social, political and economic character. With the aim in mind of understanding the nature of musical documentation activities, the article researches the endeavors of documentary film and documentary dramatic theater and discusses the questions of terminology and the essence of the concept of a “document” in relation to art. The author of the article traces the evolution of the directedness of the research of the phenomenon from the inclination towards a maximal authenticity to freer artistic means of work with documented materials. Examination is made of the issue of criteria, which make it possible to relate some musical theatrical composition to the domain of musical documentary theater. By the examples of the operatic compositions of John Adams, Eric Salzman and Steve Reich the question is raised about the dramaturgical and compositional peculiarities of the musical-theatrical documentation activities.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 17-04-00198-OGN supported by the RFFI.

Keywords: musical theater, documentary theater, Steve Reich, John Adams, Eric Salzman, art and society.

For citation: Shornikova Alexandra V. Documentation Activities in the Opera Theater of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Concerning the Issue of Formation. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 130–138. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.130-138.

Вопросы социальной и политической жизни общества всегда находили отражение в работах композиторов, художников, театральных деятелей США и Западной Европы. Искусство 60–70-х годов XX века служит наиболее ярким примером неоспоримости этого тезиса. Оно фиксировало и придавало очертания стремительным переменам в обществе, связанным с массовыми протестами против войны, капитализма, полового и расового неравенства. Крушение социальных утопий, как логичный исход множества потрясений шестидесятых, встряхнуло культурную среду, поставило искусство в оппозиционное положение. Атмосфера этого периода ярко и разнообразно проявилась в творчестве художников, размышляющих о том, что происходит в мире.

Если искусство XX века в целом характеризуется недоверием к традиционной

картине мира и стремлением расширить границы устоявшихся художественных форм, то в 1960–1970-е история художественного эксперимента достигает своего апогея. Вновь и вновь преодолевая границы воображаемого и вызывая чувства замешательства, раздражения и даже разочарования у обыкновенного зрителя, художники пребывали в непрерывном поиске новых форм выражения, новых возможностей работы с реальностью и переживания искусства. Очагом контрдвижения стали изобразительные искусства, однако вскоре волна инакомыслия охватила и другие области творчества. Демонстративное освобождение от постулатов модернистских концепций привело к возобновлению интереса к авангардным стратегиям начала XX века, ставшим основой для становления новой эстетики и языка. Восприятие произведения как объекта манипуляции

рынка привело к дематериализации художественного объекта. Место холста и кисти занял концепт, и перформативные практики органично вписались в эту новую парадигму. Свободные от материала в традиционном понимании, они дали понять, что «искусству нет более нужды выражать себя в долговечном предмете потребления, почтительно созерцаемом в загромождённом пространстве какого-нибудь антикварного салона» [5, р. 22].

Отказ от постулатов модернизма нашёл органичное выражение и в видеоарте, влияние которого впоследствии отразится на интересующей нас проблеме обновления оперного театра. Как известно, первые опыты в области видео носили сугубо социальный характер и были вызваны остро критическим настроением художников по отношению к общественным, экономическим и политическим реалиям. С появлением первой портативной видеокамеры видеозапись становится инструментом выражения протеста против стремительного распространения влияния средств массовой информации, против «гегемонии корпоративных медиа, закрытости и иллюзионизма телевидения» [3, с. 30]. Протестная природа явления породила целое направление, названное «видеоактивизмом». Желая перехватить в свои руки тотальный государственный контроль над медиа, видеоактивисты стали создавать коллективы и организации, занимающиеся распространением так называемых «альтернативных медиа». Стремясь оказать воздействие на широкие массы, они прибегали к способам выражения одновременно доступным и эффективным, и обращение к документальным видеоматериалам стало идеальным путём достижения этой цели. Документальный видеоарт постепенно

выделился в самостоятельный жанр видеоискусства.

Таким образом, пока деятели культуры Европы и США напряжённо осмысливали беспокойную политическую и общественную жизнь, реальность в той или иной форме стала объектом их художественного мира. Мощным потоком она ворвалась и в жизнь музыкального театра. Избирая сюжетную основу для своих сочинений, композиторы обращаются к темам социально значимым, поднимая вопросы глобальных, общечеловеческих масштабов. Подобно опыту видеоарта, документальные материалы – тексты, фотографии и видеозапись становятся для композиторов как опорой при создании либретто, так и основным (а порой и единственным) источником, обуславливающим все стороны художественного целого.

Следует отметить, что в качестве самостоятельной жанровой разновидности документальный музыкальный театр на данный момент ещё не оформился. Но известны несколько случаев, когда композиторы сами указывали на документальную природу своих сценических опусов: к примеру, документальный музыкальный видеотеатр Стива Райха и Берилл Корот. Однако во второй половине XX века появляется множество оперных сочинений, несомненно, попавших под влияние этой тенденции. Каждый композитор нашёл свой собственный путь её претворения, что во многом повлияло на проблему атрибуции этих сочинений как «документальных».

Музыкальный театр как синтетическая форма искусства содержит в себе большой потенциал для трансляции социально значимых вопросов современности посредством такого сильного инструмента, как реальность. В большой степени процессы её проникновения



в художественную ткань произведений оказались закономерными, так как интерес к документалистике в рамках театра драматического – тенденция, уходящая корнями в начало XX века. Хотя драматический и музыкальный театры говорят разным языком, при попытке осмысления роли документалистики в опере нельзя игнорировать опыт, аккумулированный теоретиками документального театра. Их дискуссии ведутся много десятилетий, и накопленный за это время аналитический материал в определённой мере может быть транспонирован и на область музыкальную.

Со времён Эрвина Пискатора¹ документальный театр принимал разнообразные формы, что влекло за собой изменение в терминологии. Его называли театром реальности, театром нон-фикшен, театром репортажа, театром свидетеля, докудрамой, вербатимом и др. Независимо от этого, неизменной чертой, предопределившей его текстовые и сценические особенности, всегда оставалось одно – связь с реальностью. Сам же термин «документальный» был популяризован британским режиссёром Джоном Грирсоном в 1926 году по отношению к кинематографу. Под псевдонимом «Кинозритель» он впервые употребил этот термин в печати в рецензии на фильм Роберта Флаэрти «Моана южных морей»: «...являясь взглядом на события ежедневной жизни Полинезийской молодёжи и её семей, [картина] имеет документальную ценность» [1, с. 25–26]².

Интересно наблюдение Бэтси А. Маклейн: отталкиваясь от работ Грирсона, она рассуждает об этимологии слова «документ» и отмечает, что его корни лежат в латинском *docere* (учить). Позднее, в 1800 году в Оксфордском словаре английского языка оно также трак-

товалось, как «урок, предостережение, предупреждение». Хотя вполне очевидно, что и Грирсон, и его последователи обращались к термину в его современном значении, идущем уже от немецкого *dokument* (образец, свидетельство, доказательство) как первоисточника информации. Но возможна его трактовка и в связи с более ранней коннотацией, ведь вдыхая в документы жизнь, режиссёры, а затем и композиторы часто предусматривают некий поучительный посыл. Связывая театр с миром вне театра, они не стремятся погрузить зрителя в альтернативную реальность сцены, а вторгаются в их собственную. Они сталкивают людей с чем-то, знакомым им по их собственному опыту и оказывается, что она содержит не меньше драматического потенциала, чем художественное произведение. Давая зрителям понять, что всё то, что они видят – правда, они превратили театр в инструмент передачи политического, социального или какого-либо другого послания. Таким образом, ярлык «документальный» так или иначе, предполагал некую негласную договорённость между творцом и зрителем о том, что всё, показанное на сцене или экране, – правдивое отражение реальности. В связи с этим, наиболее актуальным вопросом, сконцентрировавшим основной интерес исследователей такого театра, стал вопрос аутентичности.

Развиваясь параллельными магистралями, теории документального театра и кино изначально отталкивались от идеи о том, что произведение должно быть максимально близко первоисточнику. Когда элементы документалистики впервые стали внедряться в театральное пространство, такие постановки носили сильный отпечаток субъективного видения режиссёра и были далеки от

права претендовать на аутентичность, в дальнейшем же недостаточная правдивость и чрезмерная художественность стали главным поводом для критики. Создателей документальных произведений уличали в попытках одурачить зрителя, заставив поверить в вымысел. Первый крупный теоретик документального кино Билл Николс, например, рассматривает явление с точки зрения этической ответственности перед зрителем, а режиссёра – как потенциального нарушителя права зрителя на правду. Он считает, что обозначение «документальный» – привилегия, достойная не просто чего-то с большой социально-политической и моральной значимостью, но произведения, чьи создатели подходят к проблеме «правды» максимально ответственно и осознают силу вредоносного воздействия «неэтичного» документального кино.

Впоследствии эта достаточно радикальная точка зрения подвергается критике со стороны многих исследователей и, как показывает практика, документальные произведения со временем далеко отходят от буквального отображения реальности. Художники всё чаще прибегают к своему законному праву на творчество, постепенно размывая границы правды. Преследование аутентичности перестаёт быть их первостепенной задачей, так как ценность документального произведения больше не измеряется уровнем точности в отражении действительности. Направленность исследований феномена также постепенно сдвигается от установки на максимальную аутентичность к более свободным, «художественным» способам работы с документальным материалом. Во многом это связано с пониманием художниками того, что универсальной правды просто не существует. Она, в отличие от

объективной реальности, осознанно конструируется и отстаивается людьми на основе их опыта, что одновременно и не аннулирует право художника на воспроизведение реальности. Хотя её восприятие может сильно варьироваться в зависимости от реципиента, обстоятельств и многих других факторов, это не значит, что все возможные взгляды заслуживают равного уважения. Авторитетное мнение, как и общепризнанная точка зрения, представленная под нестандартным углом, способны расширить наше понимание истории, включая события, с которыми мы знакомы по собственному опыту.

В соответствии с обозначенной этимологией слова, главным признаком театральной 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 режиссёр, 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 определённый исторический факт; это удостоверенное, объективированное и независимое историографическое описание» [там же].

Если речь идёт о драматическом театре, документальной принято считать пьесу, в которой весь или большая часть текстового материала заимствованы из неких документов. Наиболее распространённой разновидностью такого рода



представлений является верbatim, полностью состоящий из реальных монологов или диалогов обыкновенных людей, часто записанных специально для спектакля и воспроизводимых на сцене актёрами. Критерии документалистики в музыкальном театре, как и особенности и закономерности музыкально-документальных сочинений, которые были бы общими для всех образцов, на данном этапе выделить невозможно. Каждый автор находит свой подход к работе с документальным материалом и свои пути его воплощения в контексте оперной композиции. Но возможным, и даже необходимым, представляется обозначить признаки, по которым мы причисляем к этой области произведения, не обозначенные самими авторами как документальные.

В рамках художественного целого документальный текст может существовать в различных ипостасях. В наиболее широком плане он призван выполнять функцию импульса, стимулирующего автора на создание произведения. Любая опера на исторический сюжет, таким образом, содержит в себе элемент документалистики. Как доказательство реальности событий, о которых ведётся повествование, автор в некоторых случаях может обозначить присутствие некоего документа. Так, летописец в опере М. Мусоргского «Борис Годунов» фиксирует происходящее, и рождаемый под его пером текст выступает неким подтверждением правдивости повествования. В опере композитора XX века Роберта Уилсона «Исповедь оправданного грешника» все события представлены воспроизведением мемуаров главного героя, обнаруженных при эксгумации его могилы. Однако основное внимание данного типа оперы сосредоточено вокруг её главных героев. Реальная история часто

служит лишь фоном для повествования об их судьбах, развёртывания их личных конфликтов и драматических коллизий. В опере Дж. Верди «Аида» война Египта с Эфиопией и связанные с ней события являются контекстом, в который вписана драма Амнерис, Аиды и Радамеса. Автор интерпретирует исторические события в связи с перипетиями судеб главных героев. В документальном же театре, как уже было отмечено, интерес представляет незаинтересованное объективное представление событий.

Именно такой взгляд на реальность находим в опере Джона Адамса «Никсон в Китае». Документалистика в ней не выступает основой текста либретто, но действие, разворачивающееся на сцене, является едва ли не фотографически точным воспроизведением событий, к которым он обращается. Опера демонстрирует переломный момент в развитии отношений между США и КНР – встречу президента Ричарда Никсона с коммунистическим лидером Мао Цзэдуном в 1972 году. Как и любое событие подобной значимости, она стала медийной феерией, каждая деталь которой транслировалась на телеэкраны, через радиоприёмники и заголовки газет. Авторы (композитор в сотрудничестве с режиссёром Питером Селларсом и либреттисткой Элис Гудмен) перенесли этот хорошо срежиссированный театр политических действий на музыкальную сцену. Критики даже прозвали сочинение CNN-оперой – по ассоциации с американским новостным каналом. Действительно, влияние новостного телевизионного формата ощутимо проявляет себя в некоторых особенностях сочинения. Авторы демонстрируют ряд событий, сосредоточивших наибольшее внимание прессы, детально воссоздавая их внешний антураж. Документально зафиксированная

реальность реконструирована в музыкально-сценическом пространстве, при этом авторы не прибегают к оценочной интерпретации и максимально избегают субъективного взгляда. Интересно, что структура оперы напрямую отсылает нас к жанру так называемой «Grand opera»: сквозная логика развёртывания сочинения содержит арии, ансамбли, хоры, а также обязательную для жанра балетную сцену. Сохраняя традиционный внешний каркас, композитор переосмысляет и обновляет его наполнение.

Хотя известно множество опер, сюжеты которых связаны с политическими перипетиями, но и характер событий, и способ их отображения оказывается новым для жанра и не имеет аналогов. 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. 67]). Впоследствии Адамс ещё не раз обращался к подобным «горячим» сюжетам, сошедшим с экранов новостных передач. Так, были созданы «Смерть Клинхоффера», повествующая о реальной истории убийства палестинскими террористами прикованного к инвалидной коляске престарелого инвалида-еврея на круизном лайнере «Акилле Лауро», и «Доктор Атомный» – о создателе атомной бомбы Р. Оппенгеймере. Для каждой из них композитор находит индивидуальные пути работы с документальным материалом.

Наследуя традицию драматического документального театра, а именно, такой его разновидности, как театр-трибунал, Эрик Сальцман кладёт в основу либретто оперы «Последние слова Голландца Шульца» стенографический текст допроса известного нью-йоркского гангстера, главаря криминального мира Нью-Йорка эпохи «сухого закона». Его «бредовые»

ответы, данные им в последние часы жизни после вооруженной атаки со стороны его соперника, были положены в основу либретто Валерией Василевски, образуя сюрреалистическую гангстерскую поэму в стиле потока сознания. Текст оригинального документа как бы от лица самого Датча зачитывается голосом писателя, в каком-то смысле гангстера от литературы, Уильяма Берроуза. Частью звукового ландшафта также являются голоса допрашивающих, диктора радио и шумовые эффекты (звуки пулемётов, визг тормозов, столкновение машин, бьющееся стекло, капающая вода и др.).

Наиболее ярко в области музыкального театра документалистика проявила себя в творчестве Стива Райха. Его документальный музыкальный видеотеатр представлен двумя сочинениями – «Пещера» и «Три истории», которые являются показательным образцом обновления музыкально-театрального спектакля и демонстрируют инновационные процессы, происходящие в художественной культуре второй половины XX века. Все элементы художественного целого обоих произведений основаны на документальном материале. Действие на сцене ограничено проекциями видеохудожницы Берил Корот, демонстрирующими отрывки исторических видеозаписей, интервью и текстовых документов. Аудиоматериал также основан на звуковом сопровождении видеозаписей и представлен двумя линиями. Первая – непосредственно документальна, это вычлененные из видеохроник звуковые сэмплы, подвергнутые обработке. Вторая представлена живыми исполнителями, чьи партии, однако, также вытекают из нотированных документальных записей.

Документальное произведение как «вторичный продукт» всегда будет ба-



лансировать на грани между реальностью и искусством, реальностью и интерпретацией, и зритель не нуждается в особых указателях или кавычках, чтобы понимать это. Реальность в искусстве становится тягучей и ковкой материей, а выбирая новые пути её преподнесения и сценической адаптации, художники порой могут достигать большего уровня реалистичности, чем содержит сам документ. Обозначив некоторые сущност-

ные характеристики музыкальной документалистики, ответ на вопрос, какова эстетика и каков перечень стабильных признаков, характеризующих документальный музыкальный театр, пока оставим открытым. Очевидно, что в настоящий момент теоретическое обоснование этого явления только начинается и фиксируется как научная проблема, разработка которой представляет актуальную область исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эрвина Пискатора с его постановкой «Несмотря ни на что!» (1925) принято считать первопроходцем в области документального театра, однако существуют и другие мнения: теоретик документального театра Гарри Фишер Даусон считает первой документальной постановкой пьесу Георга Бюхнера «Смерть Дантона» 1835 года, повествующую о судьбе Жоржа Дантона – одного из лидеров Французской революции (она содержит множество цитат из записанных

политических выступлений и других документов), а также сатирическую драму Карла Крауса «Последние дни человечества» 1918 года, основанную на материалах европейских газет.

² Традиция же документального кино берёт своё начало ранее, и звание его пионеров принято приписывать как Роберту Флаэрти с его более ранней картиной «Нанук с Севера» (1922), так и Дзиги Вертову («Годовщина революции», 1919).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакуменко М. Н. Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2012. 247 с.
2. Деникин А. А. Американское и европейское видеоискусство 1960–2005: дис. ... канд. культурологи. М., 2008. 216 с.
3. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
4. Тейлор Б. Актуальное искусство. 1970–2005 / пер. с англ. Э. Д. Меленевской. М.: Слово, 2006. 256 с. (Art Today).
5. Grierson J. Flaherty's Poetic Moana // The New York Sun. February 8, 1926. Reprinted in The Documentary Tradition, ed. Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1979, pp. 25–26.

Об авторе:

Шорникова Александра Владимировна, студентка кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344029, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com

REFERENCES

1. Bakumenko M. N. *Dokumental'nyy videomuzikal'nyy teatr Stiva Raykha v kontekste kommunikativnykh poiskov minimalizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Documentary Video Music Theater of Steve Reich in the Context of the Communicative Search for Minimalism: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2012. 247 p.
2. Denikin A. A. *Amerikanskoe i evropeyskoe videoiskusstvo 1960–2005: dis. ... kand. kul'turologi* [American and European Video Art from 1960 to 2005: Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Moscow, 2008. 216 p.
3. Manulkina O. B. *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: 20th Century American Music]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2010. 784 p.
4. Teylor B. *Aktual'noe iskusstvo. 1970–2005* [Taylor B. Actual Art. 1970–2005]. Translation from the English by E. D. Melenevskaya. Moscow: Slovo, 2006. 256 p.
5. Grierson J. Flaherty's Poetic Moana. *The New York Sun*. February 8, 1926. Reprinted in *The Documentary Tradition*, ed. Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1979, pp. 25–26.

About the author:

Alexandra V. Shornikova, Student at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344029, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com

