



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180

Специфика работы с поэтическим текстом в пост- опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна¹)

Елена Васильевна Кисеева^{1,2}

¹*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
г. Ростов-на-Дону, Россия,*

e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²*Академия архитектуры и искусств Южного Федерального университета*

Аннотация. В оперном творчестве Джона Адамса, Филиппа Гласса, Тан Дуна, Мередит Монк, Стивена Райха представлены произведения, которые сложно отнести к какой-либо разновидности академической оперы. Нелинейные способы драматургического развития, принципы развёртывания поэтического текста, направленные на разрушение нарратива, наряду с новыми композиционными закономерностями являются яркими отличительными особенностями данных произведений и позволяют взглянуть на оперный жанр под новым ракурсом. Проблема взаимодействия музыки и драмы, ставшая краеугольным камнем для многочисленных оперных реформ, в сочинениях названных композиторов потеряла свою актуальность.

Отечественным музыкознанием обозначенная проблематика практически не изучена. Теоретической платформой, необходимой для понимания новой оперной эстетики, выступают концепции Ханса Тисса Леманна, Эрики Фишер-Лихте, Елены Новак. Объясняя театральные и музыкально-театральные постановки с точки зрения воплощения в них эстетики перформативности и принципов постдраматического театра, они дают возможность обозначить новаторские произведения как пост- оперы. На примере либретто одноактной оперы «Марко Поло» Тан Дуна автор статьи детально рассматривает специфику работы с поэтическим текстом и особенности прочтения литературного первоисточника. В центре внимания находятся принцип создания смысловых разрывов и методы коллажа, сегментирования, нивелирования коммуникативной функции слова. В результате проведённых исследований автор приходит к выводам о том, что нарушение в либретто способа развёртывания поэтического текста и изменение его функции в создании синтетического целого необходимо для создания новой формы оперного спектакля – спектакля-перформанса. Его отличительной особенностью является усиление роли зрителя в формировании смыслового поля сочинения.



Ключевые слова: пост- опера, формы представления, современная опера, функция поэтического текста

Для цитирования: Кисеева Е. В. Специфика работы с поэтическим текстом в пост- опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 170–180. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180.

Благодарности: Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366–А («Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»).

Musical Theater

Original article

Specific Features of Work with the Poetic Text in the Post-Opera (by the Example of Tan Dun's Opera *Marco Polo*)

Elena V. Kiseyeva^{1,2}

¹*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory,
Rostov-on-Don, Russia,*

e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²*Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University*

Abstract. The opera repertoire by John Adams, Philip Glass, Tan Dun, Meredith Monk and Steve Reich is comprised of works that are difficult to attribute to any known variety of academic opera. Non-linear methods of dramatic development, the principles of unfolding a poetic text aimed at destroying the narrative, along with new compositional patterns – these are all striking distinctive features of such compositions, and they present the possibility of perceiving the genre of opera from a new perspective. After all, the issue of interaction between music and drama, which has become the cornerstone for numerous opera reformations, has lost its relevance in the works of the aforementioned composers.

In Russian musicology, these issues have remained practically entirely unstudied. A theoretical platform necessary for understanding the new aesthetics of opera may be found in the concepts of Hans Thiess Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Elena Novak. By explaining the theatrical and musical theater performances from the angle of manifesting in them the principles of post-dramatic theater, they present the possibility of labeling the examined innovative works as post-operas. Post-opera demonstrates the specific features of the genre's functioning in the conditions of a postmodern culture, in which opera acquires particular aesthetic properties that are not characteristic of it. The author of the article examines in detail the specificity of working with the poetic texts and the peculiarities of reading the literary source, as shown by the example of the libretto of Tan Dun's one-act opera *Marco Polo*. The focus is on the principle of creating semantic breaks and methods of collage, segmentation and leveling of the communicative function of words. As a result of this research, the author comes to the conclusion that a disruption of the means of unfolding the poetic text in the libretto and an alteration of its function of creating a synthetic whole become necessary in order to create a new form of opera performance – the show-performance. The distinctive feature

of the latter is the strengthening of the role of the audience member in creating the semantic field of the composition.

Keywords: post-opera, a new form of performance in modern opera, the function of the poetic text

For citation: Kiseyeva E. V. Specific Features of Work with the Poetic Text in the Post-Opera (by the Example of Tan Dun's Opera *Marco Polo*). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 170–180. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180.

Acknowledgments: The work was received financial support by the Russian Foundation for Basic Research, project No. 20-012-00366–A (“Performative Forms of Musical Art as a Phenomenon of Modern Culture”).

На рубеже XX–XXI веков оперный жанр включился в одну из ведущих тенденций развития искусств, получившую в работах современных исследователей название «перформативный поворот» [1; 2]. Его характерным качеством стала театрализация творческого процесса, в результате чего в различных видах искусства рождается новая форма художественного высказывания – спектакль-перформанс. В творчестве композиторов, режиссёров, драматургов, художников на смену артефакта приходит художественное событие, в создании которого принимают непосредственное участие зрители. Согласно мнению авторитетного исследователя в области современного театра Эрики Фишер-Лихте, такой спектакль возникает «как результат интеракции между исполнителями и зрителями», а «специфика художественной природы спектакля состоит скорее в его событийности». Соответственно, в современном театре происходит своего рода смена художественной парадигмы – «переход от концепции театра как произведения искусства к концепции театра как события» [1, с. 64–65].

Для объяснения всего широчайшего спектра художественных практик (в том числе и перформативных), возникших в театральном и музыкально-театраль-

ном искусстве конца XX века, Ханс-Тисс Леман предлагает концепцию постдраматического театра. Согласно мнению учёного, определение «постдраматический театр» (буквально: театр после драмы) относимо к таким произведениям, в которых отсутствует традиционный для академического театра примат поэтического текста. Леман отмечает: «Драматический театр подчиняется главенству текста. В театре Нового времени представление обычно было всего лишь декламацией и иллюстрацией написанной драмы. Даже когда сюда добавлялись (и даже начинали доминировать) музыка и танец, “текст” в смысле некоей легко схватываемой нарративной и мыслительной тотальности всегда оставался определяющим» [3, с. 8]. И далее: «Определение “постдраматический” прилагается к театру, который считает себя вправе оперировать за пределами драмы в наше время... “После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие...» [там же, с. 41].

Концепцию постдраматического театра для характеристики новаций, произошедших в современном оперном театре, впервые применила Елена Новак, предложив вслед за Леманом определе-



ние «пост-опера» [4]. Исследователь справедливо отметила, что «традиционная опера структурирована драматическим текстом» и, главное, обратила внимание на тот факт, что в пост-опере «не отводится первостепенное значение драме, представленной в тексте либретто». Разница между драматическим и пост-драматическим театром заключается в «другой эстетической логике, лежащей в основе совокупности элементов, которые вместе составляют театральное событие» [4, р. 22].

С нашей точки зрения, для адекватного понимания оперных произведений, созданных на рубеже XX–XXI веков и нарушающих структуру академического оперного спектакля, необходимо объединение двух вышеназванных концепций (перформативного поворота и пост-драматического театра). Ведь именно спектакль-перформанс с его опорой на идею соучастия зрителя требует нарушения сложившихся принципов изложения поэтического текста в либретто. Если в традиционной опере, основанной на законах драмы, поэтический текст и сюжетная фабула определяют ход оперного действия, то в пост-опере трансформируется способ его развёртывания и изменяется роль в создании синтетического целого.

Следует отметить, что далеко не все современные оперные произведения, ассоциирующиеся с новизной, связаны с эстетикой перформативности и могут быть обозначены как пост-оперы. За последние десятилетия ярко заявили о себе в театральной практике и завоевали внимание российских исследователей сочинения Джона Адамса («Никсон в Китае», «Смерть Клинхоффера»), Кайи Саариахо («Любовь издалека», «Мать Адриана», «Эмили»), Фридриха Хааса («Меланхолия», «Утро и вечер») и многие другие

работы, в которых представлены новые для жанра языковые закономерности – использование расширенных вокальных техник, соединяющих традиционное *bell canto*, *Sprechstimme*, электронной обработки голоса (оперы Саариахо); включение элементов джаза и рок-музыки (Адамс); применение микротоновых структур и наработок пространственной композиции (Хаас). Однако во всех перечисленных произведениях сохранена структура большой, либо камерной оперы, и текст либретто определяет драматургическую и композиционную логику (подробнее о названных операх Адамса, Саариахо, Хааса см.: [5; 6; 7]).

Что касается специфики работы с поэтическими текстами в пост-опере, то общий посыл здесь таков: либреттисты и композиторы всячески стремятся отказать от слова как источника коммуникации и таким образом уйти от линейной логики повествования. При работе с поэтическими текстами авторы используют принцип создания смысловых разрывов, приёмы сегментирования, коллажа, которые способствуют нарушению традиционного хода действия и направлены на разрушение смысла, передаваемого ранее через слово.

Так, для создания смысловых разрывов авторы включают в сочинения фрагменты текстов на неизвестных широкой публике языках: в ранних операх Филиппа Гласса используются выдержки на санскрите («Сатьяграха»), древнеегипетские тексты («Эхнатон»); сегментирование текста путём свободного чередования поэтических строк, словосочетаний, отдельных слов из поэмы Цюй Юаня на языке пиньинь и в английской транслитерации представлено в опере «Девять песен» Тан Дуна; в опере «Слепые» Беат Фуррер соединил не связанные единой

тематикой и звучащие на разных языках тексты Мориса Метерлинка, Платона, Фридриха Гёльдерлина, Артюра Рембо.

Текст либретто в пост- опере может основываться на вырванных из контекста, либо лишённых семантической нагрузки фразах. Такие примеры можно обнаружить в операх Стивена Райха «Три истории» и «Пещера», Гласса «Эйнштейн», Адамса «Доктор Атомный». Так, Райхом и его соавтором Берил Корот в качестве основы для либретто были избраны выдержки из интервью, газетные заголовки, отдельные фразы и фрагменты диалогов учёных, политических деятелей и духовных лидеров (подробнее см.: [8, с. 99–100]). Гласс и Роберт Уилсон при создании «Эйнштейна» использовали лишённые смысла фразы из монологов мальчика-аутиста, отдельные слоги и фонемы. Композитор акцентировал музыкальную природу слова, избегая передачи через слова определённых смыслов (подробнее см.: [9, с. 60–63]). Питер Селларс в либретто оперы «Доктор Атомный» создал коллаж из фрагментов рассекреченных правительственных документов, сообщений учёных и военнослужащих, участвовавших в проекте по изготовлению и запуску атомной бомбы в конце Второй мировой войны. Кроме того, в либретто входят выдержки из поэзии Чарльза Бодлера, Мюриэл Рукейзер, сонетов Джона Донна, текстов из ведического эпоса «Бхагават-Гита».

Наиболее радикальный подход к либретто представлен в операх Мередит Монк. Например, в либретто оперы «Атлас», посвящённой метафизически трактуемой истории жизни знаменитой путешественницы Александры Давид-Неель, большая часть вербальных текстов организована по принципу случайной компиляции слогов. При их выборе композитор

опиралась на два принципа: при произношении слогов подчёркивалась их музыкальная природа, либо слоги являлись аббревиатурами слов на различных романских языках, что совместно с текстом музыкальным образовывало своего рода многоязыковую конструкцию и вызывало ассоциации с произнесением заклинания во время воображаемого ритуала.

В качестве яркого примера воплощения принципа смысловых разрывов с применением всех вышеназванных приёмов рассмотрим особенности работы с поэтическим текстом в одноактной опере «Марко Поло» Тан Дуна. Либретто произведения создано американским филологом, режиссёром и сценаристом Полом Гриффитом на основе романа итальянского писателя XIII века Рустикелло да Пиза. В либретто также привлечены фрагменты стихотворений Ли Бо – представителя классической китайской поэзии периода династии Тан (VIII век). В основе первоисточника лежит повествование о приключениях знаменитого итальянского купца и путешественника Марко Поло, отправившегося из Венеции в Китай и проведшего в дальних странствиях более двадцати лет. После возвращения на родину он участвовал в войне между Венецией и Генуей, был пленён и, находясь в заточении, познакомился с писателем Рустикелло, которому и продиктовал повесть о своих удивительных путешествиях. Литературное сочинение «Путешествия Марко Поло» разделено на четыре части и включает: описание путешествия от Малой Армении до Китая; рассказ о жизни при дворе Хубилай-хана; историю посещения Японии, Индии, Шри-Ланки, восточного побережья Африки, а также отображение военных конфликтов между монголами и соседними народами.



В либретто не сохранена сюжетная фабула, его текст абстрактен, содержит выхваченные из контекста фразы и скорее приближен к литературе потока сознания с характерным для неё отсутствием событийности и акцентированием мыслительного процесса и психологических особенностей восприятия окружающего мира. В каждой сцене либретто лишь отдельные фразы являются цитатами из оригинального литературного текста: «Я не рассказал и половины того, что видел» (начало сцены 1), «Я (Марко Поло), мой отец, мой дядя и два монаха готовы к началу нашего путешествия на рассвете» (сцена 2) и т. д. Большинство событий оперы не связаны с содержанием «Путешествий», а включают отсылки к некоему вымышленному путешествию. О структуре первоисточника напоминает деление либретто на четыре сцены («Зима», «Весна», «Лето», «Осень»)². Шесть картин оперы («Площадь» – сцена 1; «Океан», «Рынок» – сцена 2; «Пустыня», «Гималаи», «Стена» – сцена 3; «Великая китайская стена» – сцена 4) содержат знаки, намекающие на путь, пройденный Марко Поло с Запада на Восток.

Для данного исследования важно и то, что в либретто отсутствует традиционная для оперной драматургии логика повествования. Вербальный и сценический тексты каждой картины выстраиваются на основе разрозненных философско-поэтических изречений. Так, в картинах «Рынок», «Пустыня», «Великая китайская стена» содержатся следующие утверждения: «Каждое лицо – это маска»; «Развитие твоей истории – это вышивание ковра, по которому ты ведёшь рассказ узорами и шёлком» и «Прежде чем перейти в настоящее, прошлое вплетается в память»; «Путешествие являет-

ся частью тебя, или ты – часть путешествия?». В качестве основных приёмов автор либретто использует сегментацию текста, выделение и повторение отдельных его слов: на протяжении всей оперы повторяется на десяти разных языках слово «путешествие», в первой сцене обращает на себя внимание многократное варьирование слов «идти», «приходить», «уходить», во второй сцене – «золото», «шёлк», «вода», в третьей – «ветер», «тишина», в четвёртой – «Гималаи», «воздух». Большинство текстовых фраз не произносятся слитно, а звучит в разорванном виде с повторением отдельных слов, предлогов, слогов, фонем, которые рождают звуковые эффекты.

Созданию смысловых разрывов способствуют и специфическая трактовка главных персонажей, и особенности их взаимодействия. В отличие от литературного первоисточника, в опере присутствуют четыре типа персонажей: реалистичные герои (Марко, Кублай-хан), персонажи, существующие в опере как плод воображения героев (Поло, Рустикелло, Шехеразада), природное явление (Вода), тени исторических личностей (Королева, Данте, Шекспир, Ли Бо, Малер)³. Необычен для академической оперы образ главного героя, который представлен двумя персонажами – Марко (реалистичный образ) и Поло (воплощение внутреннего мира и памяти). Память главного героя не только существует в качестве его духовного двойника, но и взаимодействует с другими персонажами. Марко Поло является символом перехода из прошлого в будущее, из внешнего мира во внутренний, из одной реальности в другую. Не менее оригинален образ Воды, которая не вступает в какие-либо отношения с другими персонажами, просачивается в группу путешественников в качестве

незнакомки и реагирует лишь на слова, связанные с её природной стихией.

Особый интерес представляет факт отсутствия между действующими лицами непосредственного общения. Драматургическим стержнем оперы стало создание эффекта видимости коммуникации. Этот приём лёг в основу драматургии. В опере герои взаимодействуют друг с другом и окружающим миром, однако эти взаимодействия не вносят ясности, а всё более запутывают сценические ситуации. Сложившаяся в опере ситуация, связанная с сохранением видимости логического повествования, при явном нарушении причинно-следственных связей, с «зацикленностью» героев на себе, их неспособностью взаимодействовать друг с другом, даёт простор зрительскому воображению, позволяет додумывать происходящее, искать с помощью ассоциаций разгадки алогичных ситуаций и тем самым включаться в процесс конструирования смыслового поля сочинения.

Один из многих примеров сценической ситуации, в которой отсутствует логика и создаётся лишь видимость коммуникации между героями, можно обнаружить в четвёртой сцене («Осень»), где диалоги больше похожи на высказывания мыслей вслух каждым персонажем. В начале сцены принимают участие Марко, Поло, Кублай-хан, Королева. Каждый произносит отдельные, не связанные логической линией фразы. Марко и Поло, переполненные чувствами, говорят эмоционально, повернувшись лицом к Великой китайской стене и ни к кому конкретно не обращаясь. Реплики Кублай-хана намекают на его амбициозную цель господствовать над миром и вызывают ассоциации с завоевательной политикой его исторического прототипа. Слова Королевы намекают на сомнение

в реальности путешествия Марко Поло в Китай, описанного в знаменитой книге Рустикелло, так как известно, что современники великого путешественника и многие исследователи считали рассказ о путешествиях Марко Поло вымышленным. Диалоги, устроенные по такому же принципу, то есть создающие лишь внешний эффект коммуникации, можно обнаружить в каждой сцене оперы.

Пример № 1 Тан Дун. «Марко Поло», Сцена 4.
Фрагмент текста

Example No. 1 Tan Dun. "Marco Polo," Scene 4.
Fragment of text

Марко и Поло: «Ради Великой Китайской стены все мы пришли сюда из пасмурной дали».

Кублай-хан: «Я в центре земли, или как они говорят, я как шар, который катается по центру блюда и останавливается».

Королева (обращаясь к Поло): «Ты действительно был здесь?»

Поло (пиньинь): «Китай, ветер дует сквозь Великую стену, издавая странное жужжание, напоминающее песню, и поднимается вверх, всё дальше и дальше, как будто кончики моих пальцев касаются дальнего края неба».

Что же даёт оперному произведению отказ от текста как источника смыслов? Приведём некоторые рассуждения о концепции «Марко Поло». Согласно замыслу Тан Дуна, в опере «символично представлены три путешествия – духовное, физическое и музыкальное» [10, p. 7]. В приведённой схеме видно, что названия картин, так или иначе связанные с некими географическими локациями, ассоциируются с физическим путешествием, которое происходит параллельно с музыкальным, так как вместе со сменой локаций происходит изменение языковых лексем, отсылающих к стилю той или иной



музыкальной традиции⁴ (см. схему, отображающую замысел композитора, в примере № 2). Духовное путешествие связано с отражением трёх временных состояний, в которых пребывают герои – прошлого, настоящего и будущего.

Обращает на себя внимание связь духовного путешествия со сменой времён года, что находит отражение в структуре оперы и ассоциируется с традиционной для сюжетов китайского театра идеей смены сезонов и жизненных циклов. Об этом же напоминают и отдельные краткие выдержки из поэтических текстов Ли Бо «Пьяный весной» и «Чжуан Чжоу снилась бабочка»⁵. В обоих стихотворениях затрагиваются темы сна и размышлений о жизни в связи с явлениями природы.

Особый интерес для понимания концепции оперы, учитывая абстрактность либретто, представляет цитата из стихотворения о бабочке: «Чжуан Чжоу снилось, что он бабочка, или же бабочке снилось, что она – Чжоу?», в которой выражена характерная для даосизма идея растворения личностного «Я» в природе, единения личности и окружающего мира. В опере отсутствуют сюжетные перипетии, двигающие ход действия, их заменяют пребывания героев в различных эмоциональных состояниях, которые зачастую связаны с реакцией на те

или иные явления природы и сообщают драматургии статичный характер.

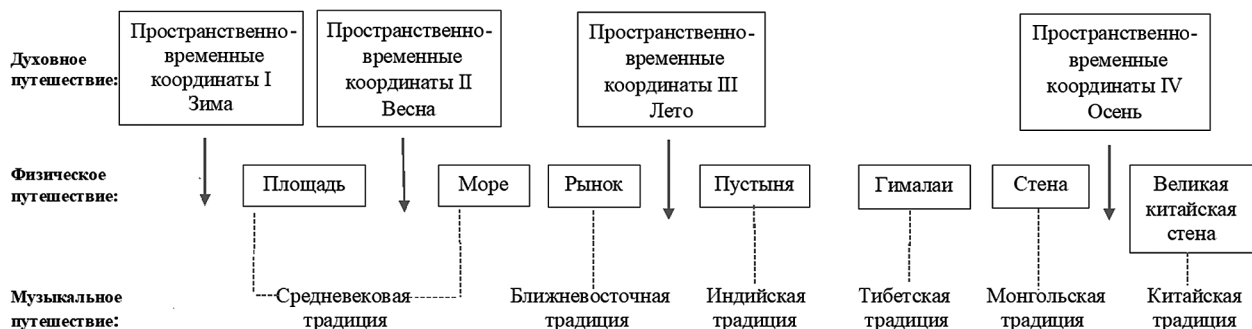
С точки зрения автора статьи, краеугольным камнем в концепции оперы как раз и является названная даосская идея. Подобно тому, как это происходит в концептуальном перформансе, погружение зрителя не в конкретные коллизии драматического действия, а в абстрактную идею, определяет характерные свойства «Марко Поло» – отсутствие ясной структурированности и привычной логики развития, разрушение границ между автором и зрителем и, в целом, отказ от общепринятых норм функционирования произведения. Собственно, об этом и говорит Тан Дун, объясняя иносказательно в художественной форме замысел своей работы: «Ты сочинишь музыку, или музыка сочиняет тебя? Я не смог ответить на этот вопрос, представ перед монахом Южного Китая двадцать лет назад, пока пятнадцать лет назад не начал сочинять Марко Поло. <...> В действительности ли Марко Поло совершал путешествие? Или всё это кто-то выдумал? Или путешествие нам лишь представляется? Является ли Чжуан Чжоу бабочкой, или бабочка является Чжуан Чжоу? <...> Марко Поло является каждым из нас и одновременно всем: тобою, мною, этим предметом» [Ibid., p. 7].

Пример № 2

Example No. 2

Схема замысла композитора

Diagram of the composer's intention



Таким образом, специфика работы с поэтическими текстами, лёгшими в основу либретто в опере «Марко Поло», как и в перечисленных в начале статьи других оперных произведениях, которые можно отнести к пост-опере, связана с изменением способа их развёртывания, с опорой на принцип создания смысловых разрывов и выработкой таких приёмов, как случайная компиляция слов и словосочетаний, сегментирование текста, акцентирование звуковой, музыкальной природы слова. Другой особенностью работы с текстом является изменение (по сравнению с традиционной оперой, опирающейся на законы драмы) его функции в драматургической организации произведения. Текст либретто не содержит событийности и не является определяющим в синтетическом целом.

Драматургия этих сочинений выстраивается из событий, не связанных логически; вербальный, музыкальный и сценический тексты не направлены на передачу какого-либо определённого смысла. Зрители не имеют возможности получить представление о происходящих на сцене событиях и потому дезориентированы. Кроме того, каждый зритель оказывается в такой ситуации, когда он должен самостоятельно, опираясь на собственные переживания и культурный опыт, решить, каким образом возможно преодоление

состояния дезориентации. Именно понимание роли зрителя как соучастника действия, а не только пассивного наблюдателя, зрителя, обладающего способностью самостоятельно складывать из разрозненных событий смысловое поле сочинения и таким образом выступать в роли соавтора, отличает спектакль-перформанс от академического спектакля.

В заключение отметим, что в перформансе важно создать эффект иммерсивности (присутствия), погрузить зрителя в смоделированную реальность и спровоцировать ситуацию, пережив которую на собственном опыте, зритель по-новому воспримет события художественные. Для спектакля-перформанса оказывается важным, чтобы авторский замысел был понят на уровне эмоциональном, но не рациональном. В пост-операх этому способствуют различные приёмы. Один из них – суггестия, когда с помощью музыкально-композиционных приёмов создаётся эффект внушения. Другой приём – введение элементов ритуала в контекст оперного действия. Третий – создание свободных ассоциаций с помощью соединения сценического, музыкального, поэтического рядов. Ассоциаций, которые бы не давали точного толкования событий, но заставляли зрителя самого создавать логические цепочки и связи между событиями оперного действия.

Примечания

¹ В публикациях о творчестве композитора используются разные варианты транскрипции имени: Тан Дун и Тань Дунь.

² В опере история путешествий начинается зимой, что основано на исторических фактах, – Марко Поло и его команда получили официальный приказ короля Георга X отплыть на Восток зимой 1271 года. Заканчиваются путешествия осенью, что соответствует восприятию осени как символа заката жизни в китайской культуре. Отметим также, что четыре смены времён года присутствуют в традиционном китайском театре и, в частности, в Пекинской опере. Однако идея бесконечного круговорота природного цикла отражена лишь в названиях сцен.



Ни повествование, ни музыка не имеют прямого описания времён года. Скорее всего, авторы стремились таким образом спровоцировать зрительское сознание к рождению определённого ассоциативного ряда, связанного, с одной стороны, с традициями китайской культуры, с другой – с проведением параллелей между природным и жизненным циклами.

³ Рустикелло и Шехеразада не принимают участия в путешествии, являясь рассказчиками о нём. Тени Королевы, Данте, Шекспира, Ли Бо, Малера преимущественно комментируют события, чаще присутствуют на сцене в качестве участников хора.

⁴ Оригинальную схему Тан Дуна, отображающую авторский замысел, см.: [10, p. 7].

⁵ Попутно отметим, что стихотворение Ли Бо «Пьяный весной» получило широкую известность в Европе благодаря «Песням о Земле» Густава Малера. Возможно, этим и объясняется включение в оперу персонажа с именем Малер, который олицетворяет европейскую традицию, но практически не принимает участия в действии.

Список источников

1. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
2. Lipp W. Feste heute: Animation, Partizipation und Happening. Drama Kultur. Berlin, 1994, S. 523–547.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
4. Novak Je. Defining Postopera: Opera after Drama // Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera. Amsterdam University, 2019, pp. 22–29.
5. Шорникова А. В. Музыкально-театральная документалистика в свете вопросов жанровой стилистики // Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров / ред. А. В. Крылова, Е. В. Кисеева. РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2019. С. 152–160.
6. Саамишвили Н. Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 26 с.
7. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19 / ред. И. Л. Мурин. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.
8. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102.
9. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.
10. Tan Dun. On the Creation of Marco Polo // Tan Dun. Marco Polo. Score. NY: G. Schirmer Inc., 1997, p. 7.

Информация об авторе:

Е. В. Кисеева – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова; профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета.

References

1. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. Aesthetics of Performativity]. Translated from the German by N. Kandinskaya, Edited by D. Trubochkin. Moscow: Play & Play: Kanon+, 2015. 375 p. (In Russ.).
2. Lipp W. *Feste heute: Animation, Partizipation und Happening. Drama Kultur*. Berlin, 1994, S. 523–547.
3. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater]. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p. (In Russ.).
4. Novak Je. Defining Postopera: Opera after Drama. *Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*. Amsterdam University, 2019, pp. 22–29.
5. Shornikova A. V. Muzykal'no-teatral'naya dokumentalistika v svete voprosov zhanrovoy stilistiki [Musical and Theatrical Documentaries in Light of Questions of Genre-Related Stylistics]. *Muzykal'nyy teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovleniya zhanrov* [Musical Theater at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: The Issue of Genre Renewal]. Edited by A.V. Krylova, E. V. Kiseeva. Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2019, pp. 152–160. (In Russ.).
6. Saamishvili N. N. *Opery Kayi Saariakho 2000-kh gg.: khudozhestvennye idei, muzykal'naya dramaturgiya, kompozitsionnaya tekhnika: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Operas by Kaija Saariaho in the 2000s: Artistic Ideas, Musical Dramaturgy, Compositional Technique: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2021. 25 p. (In Russ.).
7. Lavrova S. V. *Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shveytsarii ot epokhi tsifrovogo postkapitalizma do COVID 19* [After Walter Benjamin: New Music in Germany, Austria and Switzerland from Digital Post-Capitalism to COVID 19]. Ed. by I. L. Murin. St. Petersburg: Vaganova Ballet Academy Press, 2020. 330 p. (In Russ.).
8. Kiseeva E. V. *Ekrannye izobrazheniya v sovremennoy opere: k probleme obnovleniya zhanra na rubezhe XX–XXI vekov* [Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of Genre Renewal at the Turn of the 20th and the 21st Centuries]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102. (In Russ.).
9. Kiseeva E. V. *Nekotorye dramaturgicheskie i kompozitsionnye osobennosti rannikh oper F. Glassa* [Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064. (In Russ.).
10. Tan Dun. On the Creation of Marco Polo. Tan Dun. *Marco Polo. Score*. NY: G. Schirmer Inc., 1997, p. 7.

Information about the author:

Elena V. Kiseyeva – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory; Professor at the Art and Craft Department, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University.

Поступила в редакцию / Received: 02.10.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 20.10.2021

Принята к публикации / Accepted: 22.10.2021

