



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

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.181-188

Некоторые особенности драматургического и композиционного строения оперы Джона Адамса «Доктор Атомный»

Александра Владимировна Шорникова

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

dartalexandra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2000-1735>

Аннотация. Статья посвящена изучению оперы Джона Адамса, наделённой чертами документалистики. Это обусловлено не только обращением к реальным событиям американской истории, но и введением в текст оперы документальных текстов – вербальных и аудиальных. Композитору Адамсу и режиссёру Питеру Селларсу удалось найти особый безоценочный модус воплощения реально-исторического сюжета, оставив расстановку основных смысловых акцентов за зрителем. В основу эксперимента – музыкального и режиссёрского, с точки зрения автора статьи, положены наработки театрального авангарда и перформативных практик. Для раскрытия новизны драматургических и композиционных принципов экспериментального оперного спектакля избраны два параметра анализа – временной и пространственный. Отталкиваясь от особой роли саунд-дизайна и его изобретательного использования Марком Греем, композитору и режиссёру удалось посредством особого звукового баланса, необычных электронных красок и трансляции записей звуковых реалий создать, с одной стороны, эффект присутствия зрителя, помещённого в «эпицентр» происходящего, а с другой – вызвать иллюзию пространственных перемещений. Для достижения этих целей авторами задействован окружающий звук, ранее свойственный кинематографу. Это позволило создать иммерсивное акустическое пространство, разрушающее границу между реальностью и искусством. Игра же с временными параметрами, как показано в статье, развёртывается в противопоставлении психологического и реального времени. И если первое решено на основе музыкальных аллюзий музыки И. Стравинского, Р. Вагнера, К. Орфа и К. Дебюсси и выявляет внутреннее психологическое переживание хода времени героями, то реальное время материализуется в звучании ритмо-остинатных образований. Выводы акцентируют влияние перформативности на оперную драматургию и композицию оперы «Доктор Атомный».



Ключевые слова: Джон Адамс, Питер Селларс, документальный музыкальный театр, опера «Доктор Атомный», перформативные музыкальные практики

Для цитирования: Шорникова А. В. Некоторые особенности драматургического и композиционного строения оперы Джона Адамса «Доктор Атомный» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 181–188.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.181-188.

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

Certain Peculiarities of the Dramaturgical and Compositional Structure of John Adams' Opera *Doctor Atomic*

Alexandra V. Shornikova

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia,
dartalexandra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2000-1735>*

Abstract. The article is devoted to the study of John Adams' opera which possesses documentary features. This is stipulated not only to the composer turning to real events from American history, but also by his inclusion of documentary texts, both verbal and audial, into the text of the opera. The composer Adams and the theater producer Peter Sellars were able to find a special non-judgmental mode of manifestation of a real historical plotline, leaving the arrangement of the basic semantic accents to the audience. From the perspective of the author of the article, the groundwork of avant-garde theater and performative practices have been placed at the basis of both the musical and the directorial experiment. Two parameters of analysis – namely, the temporal and the spatial – have been chosen for disclosing the novelty of dramaturgical and compositional principles of experimental opera performance. Stemming from the special role of sound design and of its imaginative use by Mark Gray, the composer and the producer were able by means of a special sound balance, unusual electronic colors and transmission of nations of sound realities to create, on the one hand, an effect of the presence of the audience, which is placed at the “epicenter,” and on the other hand, an illusion of spatial displacement. To achieve these goals, the authors made use of the surrounding sound, which previously was inherent exclusively to the cinematograph. This made it possible to create an immersive acoustic space which destroys the boundary between reality and art. At the same time, the play with the temporal parameters, as is shown in the article, is unfolded by means of juxtaposing psychological and real time. And while the former is solved on the basis of musical allusions to the music of Stravinsky, Wagner, Orff and Debussy and demonstrates the inner psychological experience of the motion of time by the protagonists, real time is materialized in the sound of rhythmic-ostinato formations. The conclusions stress the influence of performativity on the operatic dramaturgy and compositional design of the opera *Doctor Atomic*.



Keywords: John Adams, Peter Sellars, documentary musical theater, opera *Doctor Atomic*, performative musical practices

For citation: Shornikova A. V. Certain Peculiarities of the Dramaturgical and Compositional Structure of John Adams' Opera *Doctor Atomic*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 181–188. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.181-188.

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”).

Искусство XX–XXI века характеризуется стремлением «разорвать рамки элитарности и вобрать в свою орбиту мощную струю остро-социальных жизненных проблем, впитать и отразить повседневность в неприкрытых и неприукрашенных формах жёсткой действительности» [1, с. 28]. В русле этой тенденции развёртывается творчество американского композитора Джона Адамса, который выделяется среди своих современников глубокой вовлечённостью в новейшую историю США. В основу многих его музыкально-театральных сочинений легли идеи, созвучные американскому обществу. Они вкрапливаются в традиционный нарратив в таких сочинениях, как «El Nino» и «The Gospel According to the Other Mary», или же оказываются напрямую заимствованными из истории Америки XX века, что мы наблюдаем в его оперном творчестве.

В ряд последних вошёл и «Доктор Атомный» («Doctor Atomic») – опера, написанная творческим тандемом Адамса и театрального режиссёра Питера Селларса. Работа над ней была не первым опытом их сотрудничества, однако, если в предыдущих сочинениях авторы исследовали американский архетип в интернациональном контексте – Китай в «Никсоне в Китае» [2] и Средний Восток в «Смерти Клинхоффера» [3], то здесь они впервые обращают взгляд

на историю своей страны, рассказывая о первом испытании атомной бомбы в Лос-Аламосе, штате Нью-Мексико в 1945 году. Премьера оперы состоялась в 2005 году и стала интернациональным культурным событием. Она оказалась приурочена одновременно к двум важным датам – столетию открытия Эйнштейна и шестидесятилетней годовщине испытания бомбы.

Хотя сюжетная линия оперы сконцентрирована, в первую очередь, вокруг личности Роберта Оппенгеймера, глобальный масштаб затрагиваемой проблемы заставил прибегнуть к более широкому взгляду. Так, центральным архетипом оперы становится сама бомба, которая, по мнению композитора, выражает «новую реальность» человеческой цивилизации – как символ вездесущей угрозы, она нависает над сценой, начиная с конца I акта.

У Адамса сложилась своя тактика в раскрытии подобных амбивалентных документальных сюжетов. Избирая позицию нейтралитета по отношению к теме произведения и избегая осуждения, авторы акцентируют внимание не на взрыве, а на моральной неоднозначности проблемы, на внутреннем психологическом конфликте физиков, в равной степени боявшихся успешного и неуспешного исхода испытаний¹.

Сценическая реализация подобно-го нетрадиционного для оперного медиума сюжета потребовала от Адамса

экспериментального подхода. Несмотря на то, что начало творческой деятельности композитора пришлось на 1970-е годы, когда пик активности американского авангарда прошёл, он несомненно испытал его сильное влияние. Подходы к драматургии спектакля, сложившиеся в авангардном театре и связанные в том числе с отказом от повествовательной логики, заняли значительное место в его оперном творчестве. Важную роль здесь сыграл и профессиональный опыт режиссёра, который ещё до сотрудничества с композитором приобрёл известность именно благодаря своим авангардным театральным постановкам. Немаловажно и то, что в своей деятельности с самого начала карьеры Селларс был нацелен исключительно на актуальные для социума темы и сюжеты: «Наша задача как художников заключается в том, чтобы воспроизвести на сцене то, что отражает общество» (цит. по: [4, р. 1]). Он неоднократно подчёркивал, что воспроизводит на сцене то, что непосредственно связано с актуальной исторической и политической реальностью, через которую театр может утвердиться в роли «силы, несущей ответственность за понимание политических и социальных процессов и способной возвыситься над литературной драмой» [Ibid.]. Многие режиссёрские наработки были транспонированы им на музыкально-театральную почву. Документальный триптих, созданный Адамсом в сотрудничестве с режиссёром – оперы «Никсон в Китае», «Смерть Клингоффера» и «Доктор Атомный» – связывает социально-политическая значимость сюжетов, их актуализированная тематика, что всецело отражает эстетику авангардного театра Селларса.

Одной из характерных особенностей сценических опытов Селларса явилась

особая манипуляция с текстом. Либретто «Доктора Атомного» оказалось полностью сконструированным из документально-исторических и литературных источников, что изначально исключило возможность создания последовательного нарратива. Взамен целью авторов стало, с одной стороны, непосредственное воздействие на чувства и эмоции, с другой – поиск зрителями понимания происходящего на сцене в копилке их личных знаний и жизненного опыта.

Подобное переосмысление отношений зрителя и исполнителя, как и некоторые другие стратегии театрального авангарда, были чрезвычайно важны и для перформативных практик [5]. Можно сказать, что именно в их рамках во второй половине XX века они получили беспрецедентное развитие. Беря во внимание опыт работы с данным видом художественной практики обоих авторов, не случайно, что эти стратегии нашли непосредственное отражение в особенностях драматургического и композиционного строения оперы. Представляется важным остановиться на двух ключевых для перформативных форм представления параметрах – времени и пространстве, которые во многом стали определяющими для художественной концепции оперы. Через особую их трактовку авторы попытались преодолеть рамки, разделяющие искусство и жизнь.

Стремление стереть границу между актёром и зрителем, казалось бы, должно было столкнуться с сопротивлением в виде самой конструкции традиционного театрального зала, в котором она чётко определена и зонирована. Однако аудиотехнологии, достигшие к концу 1990-х годов достаточно высокого уровня развития, позволили Адамсу создать особую звуковую среду, не только



объединяющую пространство сцены и зрительного зала, но порой выходящую за пределы самого театра. Во многом авторы перенимают опыт художественной практики перформанса, в которой сложились особые методы воздействия на публику через организацию пространственно-временных параметров представления. Начиная уже с первых минут оперы, авторы создают партиципаторную ситуацию, перенося зрителя внутрь представленного на сцене исторического события.

Манипуляция пространством с помощью звука – известный приём, имеющий прецеденты и в истории западной музыкальной традиции. Его реализация для Адамса связана со смесью живого и электронного звучаний. Она опробована композитором уже в его первой опере «Никсон в Китае» (1987), и с тех пор все его театральные работы в той или иной степени задействуют электронные инструменты и звукоусиление. Однако в «Докторе Атомном» Адамс ставит перед собой новую цель – контроль всего звукового пространства. Реализация этой идеи потребовала тщательной подготовки театрального помещения, что привело к проблеме, связанной с различием акустических характеристик каждого конкретного зала. Её решение композитор нашёл в лице Марка Грея – саунд-дизайнера. По мнению Селларса, саунд-дизайн играет важнейшую роль в современном театре, так как именно с ним связан опыт восприятия звука современным человеком, для которого музыка – это в первую очередь то, что звучит из наушников или колонок. Хорошо известно, что многие оперные площадки сегодня организуют трансляции своих постановок в кинотеатры, что тоже трансформирует паттерны восприятия, всё выше поднимая планку наших ожиданий.

С музыкальной точки зрения использование звукоусиления позволило Адамсу прийти к балансу между мощью большого оркестрового состава и сдержанной лирикой вокальных партий. Драматургически это дало большую свободу режиссёру, так как вокалисты получили возможность не стоять лицом к публике во время исполнения. В итоге Селларс смог манипулировать происходящим на сцене подобно кинорежиссёру, а чтобы у вокалистов не возникало даже соблазна повернуться в сторону публики, он подвесил над сценой экран, транслирующий дирижёра.

В отличие от видеоопер Стива Райха, усиление звука у Адамса неочевидно. Одной из важнейших задач Марка Грея было сохранение его прозрачности и незаметности, создание иллюзии естественного звучания. Добивается он это не только тонким звуковым балансом, но и свободным «следованием» звука за артистами на сцене. Грей устанавливает ряд колонок вдоль периметра оркестровой ямы, активируя те или иные зоны вслед за движением героев. После нескольких постановок, где Грей в течение каждого спектакля управлял звуком самостоятельно, он решил автоматизировать процесс, облегчая работу будущим звукорежиссёрам.

Продолжая психологическую игру с пространством, авторы задействуют окружающий звук – опера присваивает себе опыт кинематографа. Термин «саунд-дизайн» в киносфере появляется в 1970-е годы в среде таких режиссёров, как Франсис Коппола, Джон Лукас, Мартин Скорсезе и других, активно использовавших достижения аудиотехнологий. Сегодня подобная мультимедийность применяется повсеместно в кино и отчасти в драматическом театре, для оперы же этот опыт стал одним из первых.

Адамс уже использовал окружающий звук в «On the Transmigration of Souls» – сочинении, написанном на заказ в связи с событиями 11 сентября, где также содержится ряд записанных шумов. По словам композитора, данный приём позволяет ему создать иммерсивное акустическое пространство, разрушающее границу между реальностью и искусством. Панорамный восьмиканальный звук впервые возникает во вступлении к I акту. Опера начинается с двух минут и десяти секунд заранее записанного звукового трека, совмещающего шумы электроприборов, реактивного двигателя и искажённого, будто звучащего из сломанного радиоприёмника, отрывка песни «The Things We Did Last Summer» в исполнении Джо Стаффорд. Эта «музыка» окружает зрителей, погружая их в атмосферу пустынного постапокалиптического пейзажа.

Далее окружающий звук вновь появляется в начале II акта и постепенно обретает важную роль в партитуре, всё чаще возвращаясь, постепенно смещая фокус внимания со сцены и вызывая ощущение исчезновения стен. Звуки дождя, грома, отдалённого рычания самолётного двигателя доносятся будто извне. Голоса и оркестр при этом также звучат в смеси с электронными семплами, что придаёт ещё большую реалистичность аудиальной атмосфере.

Изначально решение внедрить окружающий звук в оперу было продиктовано задачей найти выразительные средства для изображения ядерного взрыва в финале. Авторы чувствовали, что чисто оркестровых средств здесь будет недостаточно. С начала II акта и до самого момента испытания в музыкально-драматургическом развитии происходит непрерывное нарастание напряжения, ко-

торое ведёт к яркой кульминации в сцене детонации. Помимо множества электронных семплов, обозначенных в партитуре следующими ремарками – *тихий говор, длинные волны, крик младенца, тихое бормотание толпы* и др. («Quite Talking», «Long Waves», «Mondo Bass», «Infant Scream», «Timpani Spread», «Low Crowd Muttering»), – в сцене участвует оркестр. Его звучание достигает максимального фортиссимо, которое складывается из двенадцати хроматических звуков – мелодичная лирика предыдущих сцен уступает место какофонии, отсылающей нас к опыту музыкального авангарда XX века. Звук в этой сцене вытесняет визуальную составляющую – герои на сцене молча и неподвижно смотрят в зрительный зал.

Для авторов работа над оперой не закончилась и после премьеры. Готовясь к постановке в Метрополитен-опере в 2008 году, Адамс и Грей решили потрясти взрывом здание оперного театра в буквальном смысле. Шесть сабвуферов были прикреплены ими к опорным балкам авансцены – границе, разделяющей реальность и художественное пространство. Они издавали низкочастотный звук, заставляющий зал вибрировать. Общая динамика звучности достигала 95 децибел. После первой репетиции, напугавшей неосведомленных о подобных нововведениях оркестрантов, Адамсу пришлось пригласить инженера, который заверил всех в безопасности эксперимента.

Одной из ключевых идей авторов становится игра с временным параметром оперы. Если I акт представляет собой относительно последовательно развивающийся нарратив, то II не только репрезентирует одновременно два пространства на сцене – дом Оппенгеймера и место



испытаний, но также два типа времени: психологическое, переживаемое героями оперы, и реальное.

Композитор внедряет ряд ритмических мотивов и остинато, обозначающих течение времени и своей регулярностью напоминающих тиканье часов. Для Адамса и его слушателей, которые жили во времена холодной войны, это остинато может навеять воспоминания о Часах судного дня, созданных в 1947 году для визуального выражения близости человечества к глобальной катастрофе.

Психологическое время выражено лирической, ритмически сложной и гармонически богатой музыкой, использованием аллюзий на И. Стравинского, Р. Вагнера, К. Орфа и К. Дебюсси. Оно направлено на раскрытие психологической стороны персонажей, их внутреннего мира.

Оркестровый отсчёт времени до взрыва в конце оперы постепенно нивелирует различие между временем психологическим и реальным. В последней сцене присутствуют вербальные маркеры, отмечающие, сколько осталось до детона-

ции. В конце концов в кульминации эти два времени сталкиваются. Последние звуки оперы в ещё большей степени погружают в события 1945 года – искажённый плач младенца, низкочастотный гул и запись речи женщины, которая на японском просит воды для своего ребёнка. Всё это «катапультирует» зрителя из того «настоящего», в котором они пребывали на протяжении оперы – июля 1945 года, из момента «безобидного» ядерного испытания во время бомбёжки Хиросимы и Нагасаки, оказывая непосредственное эмоциональное воздействие и раздвигая временные рамки спектакля.

Таким образом, можно сделать вывод, что авторы по-новому выстраивают оперную драматургию, и в том, как они это делают, несомненно проявляется влияние перформативных форм. В особенности это касается приёма иммерсии и стремления сделать зрителей соучастниками происходящего, отсутствия привычного линейного нарратива, соединения художественного и повседневного, а также особой работы со временем и пространством.

Примечания

¹ Во многом данная тактика для композитора была вынужденной – Адамс опасался прямого осуждения позиции США в войне, учитывая социально-политический климат в стране, враждебной к любой критике.

Список источников

1. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.
2. Шорникова А. В. «Никсон в Китае» Дж. Адамса: опера на пересечении стилей // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы и тенденции развития: сб. ст. / ред.-сост. А. В. Крылова; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2018. С. 97–104.

3. Шорникова А. В. Влияние документальных форм искусства на оперный театр США рубежа XX–XXI веков // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: материалы Междунар. науч. конф. 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко; Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2020. С. 531–539.

4. Marios K. *The (not so) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles*. University of British Columbia, 2018. 109 p.

5. Кисеева Е. В., Дёмина В. Н. Ритуал и музыкально-театральный перформанс: точки соприкосновения // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире / ред.-сост. С. И. Хватова; Адыгейский гос. университет. Майкоп, 2020. С. 542–556.

Информация об авторе:

А. В. Шорникова – аспирантка кафедры истории музыки.

References

1. Krylova A. V. K voprosu o prirode art-performansa [Concerning the Question of the Nature of Art-Performance]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1, pp. 27–35. (In Russ.).

2. Shornikova A. V. «Nikson v Kitae» Dzh. Adamsa: opera na peresechenii stiley» [“Nixon in China” by John Adams: An Opera at the Intersection of Styles]. *Muzykoznanie v sovremennom mire: temy, problemy i tendentsii razvitiya: sb. st.* [Musicology in the Modern World: Topics, Issues and Development Tendencies]. Ed. by A. V. Krylova; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2018, pp. 97–104. (In Russ.).

3. Shornikova A. V. Vliyanie dokumental'nykh form iskusstva na opernyy teatr SShA rubezha XX–XXI vekov [Influence of Documentary Art Forms on the Opera Theatre in the USA at the Turn of the 20th and the 21st Centuries]. *Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinykh: materialy Mezhdunar. nauch. konf. 24–27 noyabrya 2020 goda* [Academic Schools in 21st Century Musicology: Towards the 125th Anniversary of the Gnesins' Educational Institutions: Materials of the International Academic Conference on 24–27 November 2020]. Ed. by T. I. Naumenko. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2020, pp. 531–539. (In Russ.).

4. Marios K. *The (not so) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles*. University of British Columbia, 2018. 109 p.

5. Kiseeva E. V., Demina V. N. Ritual i muzykal'no-teatral'nyy performans: tochki soprikosnoveniya [Ritual and Musical Theatre Performance: Common Grounds]. *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire* [Liturgical Practices and Religious Arts in the Modern World]. Ed. by S. I. Khvatova; Adyghe State University. Maykop, 2020, pp. 542–556. (In Russ.).

Information about the author:

Alexandra V. Shornikova – Post-graduate Student at the Music History Department.

Поступила в редакцию / Received: 02.10.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.10.2021

Принята к публикации / Accepted: 22.10.2021

