



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

Теория и история культуры

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.186-194

О влиянии перформативных черт авангардного театра на документальную оперу

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. Документальность в музыкальном искусстве – одно из ярких, интересных и малоисследованных явлений современности. Зародившись в области кино и драматического театра, данная тенденция распространилась и на область музыкального театра. Введение документальных неавторских материалов – вербальных и аудиальных – в художественный контекст произведений оперного жанра существенно трансформировало традиционную структуру музыкального спектакля. В статье устанавливается, что источником такого рода экспериментальных опытов явились наработки авангардного драматического театра, режиссёры которого широко использовали приёмы перформативного искусства. Для документального музыкального театра это стало художественным ориентиром.

Анализ сценического опыта режиссёров Эрвина Пискатора, Джорджо Стрелера, Андрея Щербана, Питера Селларса позволил выявить векторы воздействия на музыкальный документальный театр авангардного театра, широко применявшего принципы перформативности. Акцентируется роль современных компьютерных технологий, давших возможность режиссёрам и композиторам получить расширенный по художественным ресурсам и предрасположенности к синтезу инструментарий, реализовать перформативные формы представления музыкального спектакля. В ряду новых черт – минималистичная сценография, политические подтексты, расширение времени и пространства, особые формы взаимодействия со зрителями. Их заимствование музыкальным документальным театром доказывает силу воздействия авангардных художественных практик, существенно трансформировавших оперные традиции.

Ключевые слова: документальность, документальная опера, авангардный театр, перформативные практики

Для цитирования: Шорникова А. В. О влиянии перформативных черт авангардного театра на документальную оперу // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 186–194. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.186-194



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

Theory and History of Culture

Original article

About the Influence of the Performative Features of the Avant-garde Theater on Documentary Opera

Alexandra V. Shornikova

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

Abstract. Documentary qualities in the art of music are among of the bright, interesting and little researched phenomena of modernity. Having been generated in the sphere of cinema and drama theater, the present tendency also became circulated in the sphere of musical theater. The introduction of documentary innovative materials – verbal and audio – into the artistic context of works written in the opera genre substantially transformed the traditional structure of musical performance. The article ascertains that the source of such types of experimental attempts was the elaboration of the avant-garde dramatic theater, whose producers made broad use of the techniques of performative art. This became the artistic orientation for documentary musical theater.

Analysis of the stage endeavors of theatrical producers Erwin Piscator, Giorgio Strehler, Andrei Serban and Peter Sellars has made it possible to bring to light the vectors of impact of avant-garde theater on the musical documentary theater, which broadly applied the principles of performativity. Accentuation is made of the role of contemporary computer technologies, which gave the opportunities to producers and composers to obtain an instrumentarium that is broad in its artistic resources and inclination towards synthesis, to realize the performative forms of presentation of musical theater. The new features include minimalistic scenography, political allusions, the extension of time and space, and special forms of interaction with the audience. Their appropriation by musical documentary theater proves the force of impact of avant-garde artistic practices, which have greatly transformed opera traditions.

Keywords: documentary features, documentary opera, avant-garde theater, performative practices

For citation: Shornikova A. V. About the Influence of the Performative Features of the Avant-garde Theater on Documentary Opera. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 186–194. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.186-194

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

В обширном конгломерате стилевых разновидностей и тенденций развития современного музыкального театра интереснейшим феноменом является документальная опера – весьма малоизученная разновидность современного музыкально-театрального искусства, но при этом набирающая всё большую популярность [1]. Исследуя истоки данного явления, нельзя не отметить, что многие черты документальной оперы сложились под влиянием авангардного театра. Именно в лоне авангардных течений работали художники, творчество которых во многом «подпитывалось» актуальными для своего времени социальными и политическими идеями. Они стремились сломать традиционные рамки театрального спектакля, и для документального музыкального театра это стало в определённой мере художественным ориентиром.

Однако прежде чем проследить эти влияния, отметим некоторые важнейшие принципы документального театра. Так, исследуя проблему его истоков, К. Мамадназарбекова формулирует методологически важную мысль, предлагая «чётко провести границу между интересом к “правде жизни” (исторической или обыденной) и интересом к документу, который возникает в театре к середине 1920-х гг.»¹. Отмечая, что предвестниками документального театра являются натурализм и веризм, автор утверждает: история документальности начинается не с них, поскольку «документальный театр – это представленный на сцене текст, не предназначенный изначально для сцены и не сочинённый драматургом»². Данное определение весьма важно, поскольку позволяет провести чёткую грань между, например, исторической оперной драмой, всегда имеющей в основе исто-

рическую фактологию, и документальной оперой, вбирающей в свой контекст, подобно театральной документалистике, текст, не предназначенный для сцены и не сочинённый либреттистом или композитором.

Известно, что одним из идеологов документального театра выступил Эрвин Пискатор. Его программный спектакль «Несмотря ни на что» стал отправной точкой театральной документалистики. Представляется интересным обратиться к его творчеству и очертить новации, позволившие говорить о рождении особой разновидности театра, поскольку именно на этом фундаменте впоследствии возникает явление музыкально-театральной документалистики. Режиссёрские находки Э. Пискатора – первопроходца в сфере документального драматического театра, с нашей точки зрения, отразились на опытах композиторов, экспериментирующих в сфере музыкального документального театра. В связи с этим в основу логики дальнейшего изложения будет положен способ параллельного сравнения.

Важным исходным постулатом для Пискатора явился перенос акцента с вымышленного на реальное: «Если я до сих пор видел жизнь только сквозь призму литературы, то война сделала так, что я стал рассматривать литературу и искусство сквозь призму жизни. <...> Я воспринимал с тех пор не искусство, не то, чему учит искусство, а то, чему учит жизнь»³. Данная установка и предопределила роль документа, который Пискатор считал одним из мощнейших средств выразительности. Включение документа в сценарий повлекло изменение в традиционной структуре спектакля. «Сценарий» создавался по принципу коллажа и включал фрагменты



речей, газетных вырезок, фотографий и видео. Эти находки впитывались и претворялись в творчестве его последователей – авангардных режиссёров, а также художников, работающих в сфере искусства перформанса (см.: [2; 3]).

Подобные принципы находим и в строении документальных опер. Их материальной основой становится сама жизнь в её остропроблемных, социально значимых коллизиях. Это могут быть политически значимые встречи, как в сочинении Джона Адамса «Никсон в Китае» или в опере Себастьяна Риваса «Союзники», повествующей о переговорах Маргарет Тэтчер с чилийским диктатором Аугусто Пиночетом; трагические факты убийства бастующих шахтёров, как в опере Филиппа Миллера «Анатомия горной катастрофы»; арабо-израильский конфликт в «Пещере» Стива Райха, неоднозначность современного технологического прогресса в его же «Трёх историях» и т. п. Напомним, что две последние из названных опер построены именно по типу коллажа из фотографий, видеозаписей, текстовых документальных материалов. Как и в спектаклях Пискатора, такое единовременное сопряжение разнородного материала создаёт художественно-информационное «поле» высокого напряжения, близкое эффекту озвученной новостной газетной страницы.

В противовес экспрессионистской драме, апелляция к реальной жизни в спектаклях Пискатора также активировала идею «антиэстетизма» с опорой на простоту выражения и постановки. Оперы композиторов-документалистов в плане сценографии можно также назвать «аскетичными», они сосредоточены на показе реальной жизненной обстановки, сценография же опер С. Райха

вообще ограничена экранами, демонстрирующими документальные материалы.

Важным новшеством драматургии авангардного театра Э. Пискатора явилось стремление изменить зрительскую установку. А. Пиотровский пишет: «...если эффект привычного драматического спектакля может быть охарактеризован как сочувствие зрительного зала развивающейся на сцене психологической судьбе героев», то в документальном театре это «волевая реакция зрителя на эмоционально раскрываемую перед ним интеллектуальную диалектическую тему»⁴. В достижении эффекта «волевой реакции» зрителя большую роль сыграл процесс кинофикации спектакля. С точки зрения Пискатора, именно введение экрана на сцену театра должно произвести переворот в сознании зрителя, поскольку, по его мнению, кино – это «формальное средство, взрывающее привычную театральную среду и производящее на зрителя сильнейший эффект»⁵. На это был нацелен ряд приёмов, представляющих для нас интерес с точки зрения осмысления композиторского опыта работы с экранами.

Режиссура Пискатора отталкивается от чёткого понимания функциональной роли кинокадра. Одна из них может быть названа *комментирующей*. Так, отмечается, что экран в его театральных постановках выполнял роль «рупора» истории и современности⁶. Комментарий, выведенный на экран, мог быть словесным или визуально-образным. И в том, и в другом случае он представлял монтаж документов, освещающих остроту социально-политической ситуации. Пискатор считал комментирующий фильм аналогией хора, который обращается напрямую к зрителю, без посредников говорит с ним о самом важном.

Другую функцию обозначим как *контрастирующую*: кинокадр совместно с действием образует параллельные смысловые ряды – полифонию визуальных текстов и смыслов: «...фильм... был оптическим словом. <...> документом, но одновременно он говорил собственным языком. Он составлял контраст со словами в пьесе»⁷. И третью функцию укажем как *дополняющую*, выступающую в роли своеобразного кино-дайджеста. Например, чтобы показать восемь лет жизни своего героя в тюремном заключении, до начала истории пьесы «Гоп-ля-ля, мы живем» Э. Толлера, Э. Пискатор снял документальный фильм, состоявший из политической, хозяйственной и культурной хроники последних десяти лет. В связи с названными режиссёрскими находками С. Блогова подчёркивает, что «привлечение Э. Пискатором киноматериала позволило расширить пространственно-временные рамки театрального представления»⁸.

Проводя параллель, отметим, что особое понимание пространственно-временных координат оперного спектакля – неотъемлемая часть структуры и драматургии в оперных опытах композиторов-документалистов. Например, в камерной опере Ф. Миллера «Анатомия горной катастрофы» экран становится носителем подлинных текстовых документов, зафиксировавших реальность произошедшей трагедии – убийства в 2012 году тридцати восьми бастовавших шахтёров на южноафриканской шахте Марикана. С. Райх, отталкиваясь от идей Э. Пискатора и используя новые технологии, обновляет и расширяет их реестр. Для композитора экран – обязательный элемент оперных экспериментов, и он не просто реализует их потенциал. В операх Райха экран становится и носите-

лем ключевой информации, и ведущим выразительным средством. Фактически инструментальный ансамбль, вокал и визуальный ряд образуют единый организм полноправно взаимодействующих творческих составляющих представления. Так, в «Пещере» тексты из Книги Бытия, пропеваемые вокалистами, параллельно визуализируются на экранах, а записанные голоса интервьюеров интонационно дублируются инструментальными средствами. Очевидно, что ролевой баланс участников «действия» равнозначен.

Таким образом, режиссура Э. Пискатора, представившая безусловно новаторские для своего времени черты, сформировавшиеся под воздействием документа, фундировала не только авангардную театральную драматургию, но и существенно трансформировала идущую по её стопам драматургию музыкально-театральную.

В творчестве целой плеяды режиссёров-экспериментаторов, последователей Пискатора, нередко возникает встречный интерес к оперному театру. Ярким примером служит творчество Дж. Стреллера, существенно обновившего режиссуру в Ла Скала; румынского режиссёра А. Щербана, работавшего с оперными театрами Парижа, Женевы, Нью-Йорка, Сизэтла, Лос-Анджелеса, Амстердама, Лиссабона, Вены, Хьюстона. Особый интерес представляет работа Питера Селларса: накопив определённый опыт с документальной направленностью в сфере авангардного театра, он вступил в долговременное сотрудничество с композитором Дж. Адамсом, чьи произведения, несомненно, впитали его режиссёрские идеи. Рассматривая проблему особенностей адаптации к оперному жанру драматургических приёмов авангардного театра, остановимся



на продуктивном взаимодействии тандема Селларс – Адамс более подробно.

В своей режиссёрской деятельности П. Селларс с самого начала карьеры 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, p. 1]). Говоря это, он имел в виду не просто общезначимые идеи и ценности, а именно трансляцию человеку реальности текущего дня. Селларс подчёркивает, 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.].

Отталкиваясь от модели древнегреческого политического театра как эталонной, Селларс считает, что и сегодня зритель должен находить в театре нечто, отражающее его общество и наводящее на размышления. Театр для режиссёра – это место политических дебатов, и обращаясь к древнегреческим сюжетам, он помещает героев в контекст современной культуры. Так, в постановке «Персов» Селларс полностью перерабатывает текст Эсхила. Сохранив лишь ядро пьесы, он реконструирует текстовую основу, превратив её в современную адаптацию, наполненную военизированной лексикой и отсылками к поп-культуре (например, образу Рэмбо), иллюстрируя последствия войны в Ираке, не освещённые в западных СМИ.

Документальный триптих, созданный Дж. 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. Многие режиссёрские работы были транспонированы им на музыкально-театральную почву.

Одной из характерных особенностей сценических «опытов» Селларса явилась особая манипуляция с текстом. Работая с литературной основой постановок, он часто лишал произведения их канонической узнаваемости, использовал иностранные или мёртвые языки, например, греческий и латынь, что отнимало у них возможность быть понятыми зрителями. Однако таким образом он вынуждал их искать понимание происходящего на сцене в копилке личных знаний и жизненного опыта.

Работая над либретто «Доктора Атомного», П. Селларс с той же целью соединяет в нём совершенно разнонаправленные источники – документальные материалы, представленные интервью, письмами, рассекреченными политическими документами, которые совмещаются с поэтическими, художественными и духовными текстами.

Отсюда вытекает другая важная черта авангардной режиссуры Селларса – поиск новых путей взаимодействия с аудиторией. Для него принципиально важным являлось создание публичного пространства, где люди могли бы напрямую вовлекаться в постановку и её смыслы. Эта линия поисков связывает режиссёра с творческой установкой Мейерхольда, рассматривающего театр как «духовный опыт». Понимание спектакля не как готового ответа на проблемные вопросы бытия, а скорее как импульса к размышлению через переживание, привело к вовлечению публики в процесс

конструирования смыслов. Провоцируя зрителя к осознанию разных уровней реальности и более глубокому пониманию самого себя, Селларс подходит к тексту критически, избирая только самое необходимое.

В режиссуре опер Дж. Адамса данный аспект явился не менее важным. Так, разнообразие религиозные и исторические параллели в «Смерти Клигхоффера» нацелены на то, чтобы натолкнуть зрителя на размышление об арабо-израильском конфликте, а цитаты из Бхагавадгиты, внезапными вставками вкрапленные в документальный текст «Доктора Атомного», призваны раскрыть внутренний конфликт, охвативший Р. Оппенгеймера в процессе работы над Манхэттенским проектом.

Авангардная режиссура не могла не оказать влияния на оперный театр в аспектах особого подхода к категориям пространства и времени. Например, экспериментируя с пространством, в том числе и в своих оперных постановках, румынский режиссёр, повлиявший на П. Селларса, – А. Щербан отказывался от каких бы то ни было пространственных маркеров и создавал общее открытое пространство, приглашая зрителей присоединиться к игре актёров, что вело к переосмыслению их отношений. Вслед за ним Селларс использовал аналогичные техники, усиливая тесные отношения в пространстве между зрителем и представлением. В операх Адамса стремление к преодолению «четвёртой стены» связано с созданием иммерсионного акустического пространства, разрушающего границу между искусством и реальностью, что в кульминации «Доктора Атомного», например, приведёт к полному погружению зрительного зала в «зону катастрофы».

Игра с временными категориями столь же значима для авангардной режиссуры, как и игра с пространством. Временные миксты провоцировали режиссёров на смешение различных культурных пластов. Для Селларса транспозиция древнегреческих сюжетов в современную плоскость была своего рода апелляцией к вневременному уровню, что достигалось нарушением линейного течения времени смешением прошлого, настоящего и будущего.

В операх Адамса временные пласты, выраженные музыкальными и текстовыми цитатами и отсылками, также переплетаются. В «Смерти Клигхоффера» «знаком времени» являются пассионы. В их жанровой оболочке раскрывается сюжет, за развёртыванием которого в новостных программах 1985 года следил весь мир. Обращение к литературным цитатам разных исторических пластов в «Докторе Атомном» выводит обсуждаемую проблему из временных рамок текущего момента на вневременной уровень.

И, наконец, завершая тему адаптации в оперном жанре драматургических приёмов авангардного театра, нельзя не сказать об особом уровне технологичности последнего. Современные компьютерные технологии дали возможность режиссёрам и композиторам получить новый, расширенный по художественным ресурсам и предрасположенности к синтезу инструментарий, позволивший зрителям «Доктора Атомного» испытать реальный ужас от атомного взрыва, который в буквальном смысле слова сотрясал зрительный зал [5].

Изложенные по поводу влияния авангардного театра на музыкально-документальный рассуждения не могут быть исчерпывающими. Тем не менее очевидно, что развёрнутое использование

современных технологий, минималистичная сценография, мультикультурные тенденции, политические подтексты, расширение времени и пространства, новые формы взаимодействия со зрителями – черты, свидетельствующие о том, что под воздействием авангардных театральных практик музыкальный документальный театр существенно трансформирует традиции.

Примечания

- ¹ Мамадназарбекова К. История факта.
URL: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/> (дата обращения: 23.01.2022).
- ² Там же.
- ³ Пискатор Э. Политический театр. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1934. С. 33.
- ⁴ Пиотровский А. «Клэш задумчивый» и проблемы комсомольского театра // Театр. Кино. Жизнь: сб. статей / сост. А. А. Акимова. Л., 1969. С. 97.
- ⁵ Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. С. 37.
- ⁶ Там же, с. 35.
- ⁷ Там же, с. 40.
- ⁸ Болгова С. М. Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2018. С. 35.

Список источников

1. Крылова А. В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10, № 2. С. 230–247. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.203>
2. Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В. Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 52–62. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.052-062
3. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11004>
4. Marios K. The (not so) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles. University of British Columbia, 2018. 109 p. <https://dx.doi.org/10.14288/1.0371209>
5. Ebright, R. Doctor Atomic or: How John Adams Learned to Stop Worrying and Love Sound Design // Cambridge Opera Journal. 2019. No. 1 (31), pp. 85–117. <https://doi.org/10.1017/S0954586719000119>

Информация об авторе:

А. В. Шорникова – аспирантка кафедры истории музыки.

References

1. Krylova A. V. New Forms of Artistic Synthesis in Modern Musical Theatre. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2020. Vol. 10, No. 2, pp. 230–247. (In Russ.)
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.203>
2. Kiseyev V. Yu., Kiseyeva, E. V. The Particularities of Comprehending the Concepts of “Performativity” and “Performance” in Contemporary Music Scholarship in Russia and Other Countries. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 52–62. (In Russ.)
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.052-062
3. Krylova A. V. On the Art-Performance Nature. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1, pp. 27–35. (In Russ.)
<https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11004>
4. Marios K. *The (not so) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles*. University of British Columbia, 2018. 109 p. <https://dx.doi.org/10.14288/1.0371209>
5. Ebright R. Doctor Atomic or: How John Adams Learned to Stop Worrying and Love Sound design. *Cambridge Opera Journal*. 2019. No. 1 (31), pp. 85–117.
<https://doi.org/10.1017/S0954586719000119>

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 15.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 28.02.2022

