

А. Е. КРОМ

Нижегородская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки

ФИЛИП ГЛАСС И РОБЕРТ УИЛСОН: ИЗ ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА

УДК 78.037(4/9)

Середина прошлого столетия прошла в американском искусстве под знаком интенсивных художественных экспериментов, в процессе которых рождались новые направления и стили. Совместные поиски необычных форм выражения объединяли богемную молодёжь и побуждали её реализовывать свои идеи на общей территории авангарда. В недрах насыщенного экспериментального пространства они кристаллизовали новые формы и жанры, смело синтезируя выразительные средства драматического театра, музыки и хореографии. Именно в такой атмосфере абсолютной творческой свободы 1960-х годов сформировался *минимализм* – первый оригинальный и абсолютно самостоятельный стиль в американском искусстве XX века. Его основоположники – художники, композиторы, хореографы, режиссёры активно участвовали в формировании экспериментальной творческой среды, питавшей их жанровые эксперименты, вдохновлявшей на исследование новых возможностей синтеза различных видов искусств. Весьма показательным в этом отношении оказалось плодотворное содружество двух смелых экспериментаторов-минималистов – композитора Филипа Гласса и режиссёра Роберта Уилсона.

В становлении минималистской эстетики нью-йоркский экспериментальный театр 1950-х – 1960-х годов сыграл немалую роль. Множество молодёжных студий (к началу 1970-х более сотни), обосновавшихся в нижней части нью-йоркского Манхэттена и развивавших преимущественно принципы нелинейной драматургии и методы актёрской импровизации, образовали самостоятельное «внебродвейское» движение (*off-off-Broadway*), противостоявшее откровенно развлекательной направленности бродвейских и внебродвейских шоу. Это был период расцвета сценического авангарда, выразившего себя в проектах Живого Театра (*Living Theater*) Джулиана Бека и Джудит Малины, Открытого Театра (*Open Theater*) Питера Фельдмана и Джозефа Чайкина, Театра Ла Мама (*La Mama*) Эллен Стюарт. Интенсивные поиски новизны приводили к разрушению привычных границ между искусством и не искусством (художественным и нехудожественным), к свободно-импровизационному смешению выразительных средств театра, живописи, скульптуры, музыки, кино, хореографии, архитектуры, поэзии, литературы, провоцировавшему возникновение новых

жанров «пластического авангарда» – хэппенингов, перформансов, инсталляций, инвайронментов.

Филип Гласс, обучаясь композиции в Джульярдской школе в 1960-х, специально «спускался» в нью-йоркский даун-таун, чтобы увидеть спектакли популярного в те годы Живого Театра (*Living Theater*): «Они являлись частью определяющей авангардной смеси того времени ... состоящей из битников, Дж. Колтрейна и К. Ольденберга», – отмечал музыкант [3, с. 6]. Летом 1964 года на фестивале в пригороде Марселя он вновь посетил Живой Театр, представлявший премьеру пьесы «Франкенштейн». Этот спектакль, длившийся свыше семи часов, кардинально изменил отношение Гласса к категории времени в художественном произведении: «Сила этой работы заключалась в образах и движении. Я впервые наблюдал столь радикальное расширение привычного ощущения театрального времени: исполнение началось около восьми вечера и продолжалось до трёх утра. Я не знаю, насколько временная шкала Франкенштейна была обусловлена влиянием Востока, но с подобными масштабами мне пришлось столкнуться несколько позднее в южноиндийском театре Катикали. Встретился он мне и в Нью-Йорке в ранних работах Роберта Уилсона» [3, с. 6-7]. Спустя десятилетие, озвучив множество драматических спектаклей американской экспериментальной театральной труппы Мабоу Майнс и впервые обратившись к жанру оперы, Гласс ориентировался как раз на этот круг истоков, избрав в соавторы именно режиссёра-эксперименталиста Р. Уилсона.

Уилсоновский «театр художника»¹, сформировавшийся в атмосфере нового синтеза искусств, оказал определяющее влияние на становление оперных принципов Ф. Гласса. Эстетика его спектаклей, каждый раз вырастающих из «визуальных книг» (серии рисунков-набросков) формировалась в течение 1960-х, но окончательно сложилась к 1970-м годам. К этому времени Уилсон приходит к «минимализму как к главному качеству своих сценических композиций» [1, с. 13].

Впечатления юности, экспериментальная театрально-художественно-музыкальная среда нижнего Нью-Йорка (в особенности Каннингем и Кейдж), современный танец, изучаемый в хореографических студиях Марты Грэхем и Алвина Николаяса, интерес к традиционному японскому театру Но и Кабуки, к некоммерческому кинематографу легли в основу его минималистско-

го стиля. Влияние Востока предопределило отношение режиссёра к проблеме театрального времени, которое должно было соответствовать естественному онтологическому временному процессу и позволять зрителю погружаться в медитативное многочасовое сосредоточенное созерцание происходящего на сцене. Этому способствовало многократное замедленное повторение одних и тех же жестов и поз, статичные скульптурные композиции, виртуозно выстраиваемые актёрами в контексте уилсоновского «театра художника».

Приоритет визуальных образов предопределил его отношение к звуковому материалу – вербальному и музыкальному тексту, который часто существует вполне независимо и самостоятельно, порождая ощущение несовпадения видимого и слышимого. Вместе с тем уилсоновский театр очень музыкален, поскольку художник старается «услышать» мелодию не только в музыкальных звуках, но и в литературной речи. Поиск ритмоинтонационной «музыки слова» органично вписывается в контекст авангардных экспериментов США и Европы, отражая в то же время важный творческий вектор работы композиторов-минималистов (прежде всего, Стива Райха и Гласса). Уилсон рассматривал текст как чисто акустический материал, контрапунктирующий визуальным образом. Это объясняет его настойчивое обращение к необычным верлибрам, к омузыкаленной поэзии, освобождённой от семантической нагрузки, которую он находил не только в творчестве профессиональных поэтов Гертруды Стайн² или Хайнера Мюллера, но и в стихотворениях психически больных детей.

Постепенная кристаллизация минималистского стиля привела Уилсона к сотрудничеству с яркими представителями этого направления в музыке. В круг композиторов-соавторов Уилсона вошли Мередит Монк («Аллея кошек», 1968), Луис Андриссен («Материя», 1989) и Гэвин Брайарс («Медея», 1984). Однако наиболее ощутимое влияние на формирование художественных методов режиссёра оказало его общение с Глассом, совместно с которым они создали несколько интересных мультимедийных проектов – «Гражданские войны» («CIVIL warS», 1984), а также оперы «Белый ворон» («The White Raven», 1998) и «Монстры привлекательности» («Monsters of Grace», 1998).

Первым и самым значительным из них стала опера «Эйнштейн на берегу» («Einstein on the beach», 1975). Написанная по заказу Авиньонского фестиваля, она имела огромный успех в Европе, а спустя год была поставлена на малой сцене нью-йоркского театра Метрополитен. С этого грандиозного проекта началась всемирная слава Гласса прежде всего в качестве оперного композитора. Несмотря на десятилетнее сотрудничество с экспериментальной театральной труппой Мабоу Майнс, он никогда прежде не обращался к столь масштабным замыслам. Вместе с тем именно опыт, накопленный за годы тесного творческого общения с художниками, актёрами и хореогра-

фами даун-тауна, вдохновил музыканта на создание этого необычного произведения.

Полуночные спектакли Уилсона, которые он сам предпочитал называть «операми», продолжавшимися с семи часов вечера до семи часов утра, произвели на Гласса неизгладимое впечатление. Двенадцатичасовое действо с колоссальным исполнительским составом в полторы сотни человек были посвящены крупным историческим фигурам XX века – З. Фрейду («Жизнь и времена Зигмунда Фрейда», 1969), И. В. Сталину («Жизнь и времена Иосифа Сталина», 1972).

Смысловым стержнем драматургии, как правило, становились визуальные образы-символы, трансформировавшиеся в процессе чрезвычайно замедленного развития действия, в то время как текст, если предварительно и фиксировался, был подчеркнута абсурдистским. К созданию либретто Уилсон активно привлекал необычайно талантливого подростка Кристофера Ноулза, больного аутизмом, монологи которого, лишённые смысла, больше напоминали сюрреалистический нерасчлнённый «поток сознания», наполненный собственными неологизмами, обрывками услышанных разговоров, теле- и радиопередач. В результате нелинейной драматургии на место традиционных средств выражения (сюжет, причинно-следственные связи, устремлённость к кульминации и развязке и т. д.) пришел авторский «театр образов», построенный на оригинальном «параллельном» взаимодействии вполне самостоятельных, дополняющих друг друга сфер – визуального ряда, слова, музыки и хореографии.

Таким образом, сотрудничество Уилсона и Гласса не было случайным, оно оказалось подготовлено обоюдным интересом к проблемам организации времени, к работе с крупномасштабными формами, вкусом как к современному экспериментальному, так и древневосточному театру, к актуальным в то время в Америке жанрам хэппенинга и перформанса.

Процесс создания будущей оперы начался весной 1974 года, когда в результате еженедельных встреч в одном из бродвейских кафе намечались контуры будущего произведения. Необходимость соответствовать традиционным временным стандартам заставила авторов установить чёткие границы, однако первоначально запланированный четырёхчасовой спектакль постепенно разросся почти до пяти часов. Поскольку антракты не были предусмотрены, слушатели могли свободно покидать зал по мере необходимости и возвращаться назад, не рискуя упустить какое-либо важное сюжетное звено.

Оба художника видели свою будущую пьесу в жанре «портрета», «написанного» с известной личности XX столетия. В качестве главного героя Уилсон предложил А. Эйнштейна. Многомерность личности гениального учёного-физика привлекла и режиссёра, и композитора, породив в их воображении целый ряд образов-символов, многие из которых оказались обусловлены его научными открытиями, эпохой, ув-

лечением скрипичной игрой. Главный персонаж и его многочисленные двойники, мгновенно узнаваемые зрителем по характерному облику, постоянно присутствуют на сцене – с любимой трубкой, одетые в мешковатые брюки с подтяжками и летнюю рубашку с короткими рукавами. Важнейшую музыкальную роль играет фигура Эйнштейна-скрипача, неизменно появляющегося с инструментом в руках и наигрывающего сольные мелодии. Он не принимает непосредственного участия в сценическом действии, являясь своего рода наблюдателем, свидетелем происходящего (особая роль подчёркивается и его внесценическим местоположением – на возвышающемся помосте в оркестровой яме – между музыкантами и актёрами).

Все предметы, так или иначе попадающие в сценическое пространство по принципу свободных ассоциаций: довоенные поезда, ракеты, гироскопы, часы, лифт, компасы, космический корабль и даже водопроводные трубы помогают создать необходимую атмосферу. Визуальный ряд в спектакле оказывается особенно важен, поскольку первоначальным толчком к созданию пьесы послужила серия рисунков на заданную тему, сделанных Уилсоном в соответствии с его эстетикой «театра образов».

Таким образом, ошеломляющая воображение зрителей мультимедийная постановка явилась результатом длительных исканий драматурга-режиссёра и композитора, привнесшего собственные представления о музыкальном театре.

Минималистский спектр выразительных средств, присущий стилю композитора, органично проникает в структуру спектакля, проявляя себя на уровне драматургии и порождая принципиально новый тип синтеза видеоряда, слова, музыки и сценического движения. Репетитивность, вытеснившую традиционно-сюжетный принцип развития, легко можно усмотреть в композиции оперы. Четыре действия пьесы³ построены на чередовании трёх главных визуальных образов-символов: поезда, зала суда и поля с космическим кораблём. Первый акт связан со сценами движущегося поезда и судебного заседания, второй – демонстрирует появление космического корабля, вслед за которым вновь возникает поезд (на сей раз ярко освещённый ночными огнями), третье действие включает сцену суда с тюрьмой, за ней следует картина поля с космическим кораблём, и, наконец, четвёртый акт возвращает все образы в кардинально трансформированном виде, вызывая аллюзию на эйнштейновскую теорию относительности. Ночной поезд оборачивается индустриальным зданием, украшенным по периметру горящими лампочками стол для судебных заседаний превращается в медленно разворачивающуюся по вертикали кровать, а от «сцены в полях» остаётся один космический корабль, пара астронавтов, переживших ядерную катастрофу, и формула атомной энергии на опустившемся занавесе.

Таким образом, четырёхактная композиция оперы может быть отражена следующей схемой, демон-

стрирующей чередование сцен в четырёх действиях в соответствии с их образным содержанием:

А В	С А	В С	А'В'С
1	2	3	4

Четыре акта драмы разделяют хореографические интерлюдии – так называемые «коленные действия» («Knee Plays»), выполняющие роль, подобную «соединительной функции колена в анатомическом строении человеческого тела» [3, с. 30].

В качестве главного хореографа Уилсон пригласил Эндру де Гро, а на роли двух женщин, появляющихся в различных амплуа во всех «Коленных действиях», – Люсинду Чайлдс и Шерил Саттон. Обе были хорошо известны в балетном мире Нью-Йорка. Гласс отмечал особенную созвучность их танцевальной техники его собственным принципам, подчёркивая аскетизм пластических линий и «минималистичность» стиля⁴.

Гласс, накопивший богатый опыт за десятилетие работы с Мабоу Майнс, сформировал определённый круг выразительных средств, обусловленный прикладной функцией музыки в драматическом театре. В своей первой опере композитор сохраняет сложившиеся методы сочинения, интерпретируя собственную музыку как «фон для сценической работы» [2, с. 109]. Несмотря на масштабность постановки и обсуждение возможного обращения к большому симфоническому оркестру, композитор «слышал» «Эйнштейна» исключительно в исполнении собственной «электрифицированной» группы «Ансамбль Филипа Гласса». Таким образом, в оркестровой яме разместился не традиционный для оперы скромный состав, включавший в себя два электрических органа и духовые (саксофоны, флейту и бас-кларнет).

Наиболее сложной задачей для Гласса оказалась работа над вокальными партиями для смешанного хора из 16 человек⁵ и солистов – сопрано и тенора. По замыслу Уилсона они должны были озвучивать бессюжетные поэмы К. Ноулза – основного автора либретто. Однако именно это и стало для композитора главным препятствием – в предшествующий период творчества Гласс не обращался к вокальным жанрам, а потому приёмов омузыкаливания слова в его минималистском лексиконе не сложилось, в то время как к традиционно-оперным формам, хорошо знакомым по студенческому периоду, возвращаться не хотелось. В процессе многочисленных репетиций композитор, всё ещё не достигнув поставленной цели, разучивал с хором и солистами их партии как на уроках сольфеджио – с названием звуков, а в случае сложного ритмического рисунка – просчитывая вслух доли в каждой ноте. В итоге, этот «вспомогательный» текст целиком вошёл в оперу: артисты сольфеджировали и «считали» прямо на сцене, в то время как верлибры Ноулза свободно декламировали на музыкальном фоне драматические актёры. В целом композитор сохранил свойственную ему интерпретацию голосов как особой

тембровой краски инструментального коллектива.

Таким образом, в результате сложного взаимодействия «визуальных тем», музыки, хореографии и мелодекламации родилась первая минималистская «опера-портрет», положившая начало самой известной триаде Гласса («Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха», «Эхнатон»)⁶. Чрезвычайно насыщенный символикой разного рода спектакль породил у слушателей массу вопросов об интерпретации тех или иных зрительных образов, о корреляции средств выразительности. Композитор и режиссёр, в свою очередь, избегая однозначных объяснений, призывали аудиторию к свободе восприятия и активному сотворчеству. Подчёркивая исключительно «поэтическое» претворение образа Эйнштейна, Гласс признавался: «Едва ли мы думали о том, что же должен “означать” “Эйнштейн”... В данном случае повествование заменяется воображением слушателей» [5, с. 135]. «Главным было вовсе не то, что он “означает”, а то, каким смыслом наполняют его сами зрители» [3, с. 33].

Уилсону в одном из интервью удалось прекрасно «настроить» аудиторию на синестетическое восприятие: «Вы не должны думать о сюжете, поскольку его

нет. Вы не обязаны разбирать слова, поскольку они ничего не значат. Я предлагаю Вам не разгадывать загадки, а вслушиваться в образы. Вы приходите на нашу оперу, как в музей. Различаете цвет яблока, линию платья, яркость света. Вы идёте в парк и любуетесь пейзажем – проходящими мимо людьми, окружающими звуками. Рассматриваете проплывающие облака. Смотрите на музыку. Слушаете картины» [5, с. 135].

Опробовав принципы экспериментального театра нижнего Манхэттена на традиционной оперной сцене Метрополитен, авторы постановки пробудили интерес главным образом у молодой, открытой новому опыту аудитории, нежели у респектабельной публики, привыкшей к классическому репертуару. Глассу и Уилсону удалось вдохнуть новую жизнь в жанр, который к середине 1970-х годов в Америке считался безнадежно устаревшим. После премьеры композитор отмечал, что «Эйнштейн», безусловно, не является оперой в конвенциональном смысле, это иная форма существования музыкального театра, основанного на контрапунктическом взаимодействии всех средств выразительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Я визуальный художник, работающий в театре», – это самоопределение Р. Уилсона позволило исследователю В. Берёзкину предложить термин «театр художника» [1, с. 9].

² Творческий почерк поэтессы из Калифорнии Гертруды Стайн, сформировавшийся под мощным влиянием французского модернизма первой четверти XX века и основанный на репетитивном повторении (как точном, так и варьированном) простых фраз, оказал существенное влияние на американских минималистов.

³ Четыре акта оперы состоят из девяти сцен и пяти интерлюдий между действиями, первая из которых выполняет роль пролога, а последняя – эпилога.

⁴ Сотрудничество с Л. Чайлдс продолжилось в хореографической композиции «Танец» («Dance», 1979), декорации для которой были выполнены скульптором-минималистом Солом Левиттом.

⁵ Хор, в основном размещающийся в оркестровой яме, в ряде эпизодов принимает активное участие в сценическом действии: то занимая места для присяжных в судебных сценах, то неожиданно показывая язык аудитории (вызывая в памяти знаменитую фотографию Эйнштейна).

⁶ Галерею опер-портретов продолжили композиторы Джон Адамс («Никсон в Китае», «Атомный доктор») и Энтони Дэвис («X: жизнь и времена Малкольма Х»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Берёзкин В. Роберт Уилсон. Театр художника. – М.: Аграф, 2003.

2. Дубинец Е. Made in USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг. – М.: Композитор, 2006.

3. Glass Ph. Music by Philip Glass / ed. by R. T. Jones. – New York: Da capo Press, 1995.

4. Potter K. Four Musical Minimalists. – Cambridge University Press, 2000.

5. Schwarz K. Robert. Minimalists. – London: Phaidon Press Limited, 1996.

Кром Анна Евгеньевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
Нижегородской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

