

Е. В. КИСЕЕВА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков*

На рубеже XX–XXI веков оперный театр переживает череду брожений и перемен, которые связаны с введением в оперный жанр новых тем, сюжетов и новых закономерностей в построении оперного либретто, со становлением специфических драматургических принципов, стилевыми открытиями. В статье акцентируется внимание на проблеме изменений, произошедших в оперном жанре под влиянием новых медиа и искусства перформанса. Автор подробно останавливается на освещении вопроса о том, какие изменения происходят внутри оперного жанра под влиянием медиа, и чего хотят добиться композиторы и режиссёры, применяя экранные изображения в оперных постановках. В качестве материала исследования автор избирает оперные сочинения, в которых новации связаны с характерным для перформанса расшатыванием границ между искусством и действительностью, с отказом от закономерностей драмы, с усилением роли зрителя в процессе конструирования концепции постановки. В статье рассмотрены оперы Луи Андриссена, Стивена Райха, Филипа Гласа с позиций воплощения в них новых драматургических закономерностей. В результате аналитических наблюдений автор приходит к выводу о том, что события, внедряющиеся в драматургию оперного действия посредством экранных изображений, выполняют смыслообразующие функции, связанные с созданием эффекта суггестии, эффекта очуждения.

Ключевые слова: современная опера, новые медиа, экранные видеоизображения, перформанс.

Для цитирования / For citation: 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.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».



ELENA V. KISEYEVA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru

Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th and 21st Centuries

At the turn of the 20th and the 21st centuries opera theater went through a set of succession of fermentation, which is connected with the inclusion into the opera genre of new themes, subjects and new regularities in the construction of opera librettos, with the formation of specific dramaturgical principles and stylistic discoveries. The article accentuates attention towards the issue of the changes which have occurred in the genre of opera under the influence of new media and performances. The author dwells in great detail on illuminating the question of what changes have occurred within the opera genre under the influence of the media, and what do composers and theater producers wish to achieve by bringing in screen depictions in opera production. For her research material the author has chosen operatic compositions in which innovations are connected with an erosion of the boundaries between art and reality, with a rejection of the regular laws of drama, with the strengthening of the role of the audience during the process of constructing the production's conception. The article examines operas by Louis Andriessen, Steve Reich and Philip Glass from the positions of manifestation in them of new dramaturgical regularities. As a result of analytical observations the author arrives at the conclusion that the events instilling into the dramaturgy of the opera action by means of screen images carry out meaning-generating functions connected with the creation of the effect of suggestion and estrangement.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 20-012-00366 A supported by the RFFI "Performative Forms of the Art of Music as a Phenomenon of Modern Culture."

Keywords: contemporary opera, new media, screen video images, performance.

В оперном театре последней четверти XX – начала XXI века произошли значительные перемены, появление которых было обусловлено несколькими причинами. Одна из них связана с влиянием массовой культуры и медиатехнологий, которые определили интерес современных авторов к острым социальным проблемам, событиям, получившим масштабное освещение в СМИ. Другая причина, оказавшая непосредственное воздействие на процесс обновления оперного жанра – внедрение в него художественных концепций музыкального минимализма, что

способствовало появлению новых композиционных закономерностей и принципов структурирования как отдельно взятых музыкальных и поэтических текстов, так и организации художественного целого. Не менее значимое влияние на оперу оказало перформативное движение, затронувшее практически все жанры и виды современного искусства, и способствовавшее становлению в музыкальном театре новой формы представления, пришедшей на смену академическому спектаклю. Внедрение элементов перформанса в оперный жанр было призвано не только размыть границы между

художественным и нехудожественным, но способствовало становлению новых приёмов построения драматургии, а также открытию расширенных возможностей воздействия на зрителя (о возможностях внедрения элементов перформанса в оперный жанр см.: [1; 2]).

В контексте проблемы обновления оперного жанра показателен сам перечень тем, которые избирают композиторы для своих оперных работ. Так, оперы современных авторов не мыслимы без учёта социальных проблем. Наиболее последовательно они воплотились в произведениях Филипа Гласа. В качестве сюжетной основы для своих сочинений композитор неоднократно избирал острые социальные темы из новейшей истории. Например, деятельность Махатмы Ганди (сопротивление против расовой сегрегации), Уолта Диснея (протест против бездушных механизмов киноиндустрии, не обращающей внимания на проблемы человека), вокруг которых вращаются оперные произведения «Сатьяграха», «Идеальный американец», связаны с социальными проблемами Америки 1940–1960-х и 1980–1990-х годов. Волнующая американское общество идея независимости нашла отражение в сочинениях «Гражданская война» и «Аппоматокс». В опере «Водородный музыкальный автомат» композитор поднимает злободневные проблемы антивоенного движения, борьбы против наркотиков. Для творчества современных композиторов оказалась актуальной политическая тематика: события арабо-израильского конфликта нашли отражение в операх Стивена Райха «Пещера» и Джона Адамса «Смерть Клингхоффера», встреча американского лидера Ричарда Никсона и лидера КНР Мао Цзэдуна – в опере Джона Адамса «Никсон в Китае», испытания атомной бомбы – в «Трёх историях» Стивена Райха.

Одной из важных особенностей современной оперы является обращение к некоторым закономерностям перформативного искусства, что проявляется в отказе композиторов от доминирования поэтического текста в построении смысла сочинения и создании смысловой неопределённости, а также в стремлении иммерсивно воздействовать на зрителя, погрузить его в ткань произведения, помочь пережить на собственном опыте сценические события и организовать условия для конструирования смысла.

Ярким примером сочинения, где экранные изображения выполняют функцию создания смысловых разрывов, является опера «Письма к Вермееру» Луи Андриссена. Композитор работал над ним совместно с легендарным кинорежиссёром Питером Гринуэем. В «Письмах» авторы отобразили мир голландского художника – Яна Вермеера сквозь призму его личной переписки с женой Катариной, её матерью Марией и моделью Саскией. Героини оперы – респондентки художника являются одновременно персонажами его картин, которые оживают на сцене и, вместе с фрагментами исторической хроники и документальных описаний жизненных событий, помогают создать свободные ассоциации. Композиция произведения состоит из статичных сцен, не связанных единой логикой развития. В них благодаря киноряду, развивающемуся параллельно со сценическими событиями, создаётся эффект двоемирия, что мешает зрителю выстраивать целостную сюжетную линию из разрозненных, вырванных из жизни героев событий, но позволяет погрузиться в мир мастера. Кроме того, эффект смысловой размытости и множественности создаётся благодаря автономному развитию музыкального, поэтического и визуального рядов.



Для создания смысловых разрывов важен и приём параллельного повествования, который оригинально применён авторами во втором действии оперы. Здесь внешне идиллической сцене написания женских писем о повседневной домашней жизни «соответствует» тревожное, напряжённое музыкальное и визуальное решение. События на сцене отображают гармоничный внутренний мир дома художника. В то время, как действия, разворачивающиеся на экране и буквально вторгающиеся в быт, погружают в историческую хронику 1672 года – года бедствий в голландской истории, известного военным поражением страны, гражданскими беспорядками, затоплением земель, необходимым для предотвращения продвижения французских войск. Всё это произойдёт в будущем, но в настоящий момент героини предчувствуют драматические коллизии внешнего мира.

Иная функция экранных изображений – суггестивная – представлена в совместной работе Стивена Райха и видеохудожницы Берилл Корот «Три истории». Опера посвящена событиям новейшей истории, разделённым десятилетиями, и на первый взгляд не имеющим связи друг с другом, но с точки зрения авторов, наглядно демонстрирующим последствия негативного влияния технологий на человека – это крушение немецкого дирижабля «Гинденбург» (1937), испытание атомной бомбы на аттоле Бикини (1946), клонирование Долли (1996) (подробнее о замысле оперы, а также о специфике преломления в ней черт перформанса см.: [3]). В сочинении благодаря введению экранных изображений расширяются границы между искусством и действительностью. В оперу включены документальные отрывки из видеинтервью реальных людей, имеющих непосредственное отношение к осмыслению

роли новых технологий и их влияния на жизнь человека.

Авторы вовлекают зрителей в своеобразную игру. Последние, не имея чёткого представления о смысле (ведь ранее в опере он передавался с помощью последовательно развивающегося сюжета), оказываются дезориентированными и должны самостоятельно решать, как преодолеть это кризисное состояние.

С помощью сопоставления фактов из реальной действительности, а также благодаря репетитивным приёмам в музыкальном и вербальном текстах сочинения, усиливающих суггестивное воздействие, С. Райх подталкивает зрителей к идее по-новому взглянуть на уже знакомые исторические факты, самостоятельно провести параллели между разрозненными историческими ситуациями. Соединений этих событий в рамках одного произведения, приёмы, направленные на погружение зрителя во внутренний мир сочинения, позволяют последнему прочувствовать в рамках своего эстетического опыта губительное воздействие технологий.

Суггестивный эффект в опере создаётся благодаря гипнотическому ритмизованному впечатыванию и многократному повторению отдельных фраз текста на экране. Так называемая «печатная музыка» («Typing music» – термин С. Райха) притягивает внимание и оказывает психологическое воздействие. Например, в основе первой сцены первого акта лежит текст газетного заголовка: «Гинденбург горит после крушения на Лейкхерсте, 21 человек погиб, 12 пропали без вести, 64 спаслись» [5]. Параллельно в нижней части кадра бегущая строка фиксирует официальную хронику: «Гинденбург взорвался! Немецкий посол в США д-р Ханс Лютер сказал, что катастрофа не должна вызвать потерю доверия

к дирижаблям, что скорее всего, это произошло не по технической причине» [там же]. Фраза из интервью официального лица (Х. Лютера) «это произошло не по технической причине» многократно ритмизованно повторяется на фоне документального видеокрушения дирижабля. Приём рассчитан на создание эффекта внушения. Но внушается версия, не вызывающая доверия. Огласку получила как раз противоположная версия – дирижабль потерпел крушение из-за утечки водорода. То есть, из-за навязчивого внушения возникает обратная реакция – недоверие к произносимому слову.

Особый интерес представляет функция экранного изображения, связанная с созданием эффекта очуждения между звучащим голосом и телом исполнителя. Ярким образцом такого подхода к оперному жанру является «Красавица и чудовище» – опера, созданная Филипом Глассом на основе одноимённого художественного фильма Жана Кокто. Здесь интересен авторский подход к созданию целого. В процессе работы над произведением все оригинальные звуки из фильма были удалены, включая музыку, изначально написанную Жоржем Ориком. Далее видеоизображение было синхронизировано с новым звуковым рядом. Однако, в качестве источника звука в произведении выступили реальные исполнители – вокалисты и музыканты из ансамбля Ф. Гласса, которые располагались на сцене и буквально «озвучивали» видео.

При восприятии «Красавицы и чудовища» первоначально возникает впечатление, что автор «переозвучил» старый фильм. Ведь ко времени написания оперы композитор имел серьёзный опыт работы с авторским кинематографом. Однако при более пристальном рассмотрении оказывается, что процедура соединения звука и изображения далека от

традиционного метода озвучивания киноленты.

При анализе особенности взаимодействия визуального и аудиального ряда мы не обнаружим ничего общего с традицией экранизации оперы, где за основу течения времени берётся, прежде всего, звукозапись сочинения, и под звучащую основу снимается видеоряд с преодолением всех возможных трудностей синхронизации. Ф. Гласс поступил наоборот, – взял за основу течения времени готовый видеоряд, и уже после этого принялся решать задачу подстановки звукового плана. На первый взгляд, результат работы совмещения изображения и звука может выглядеть одинаково – в обоих случаях результатом окажется озвученное изображение. Но если перед автором стоит задача снять видеоряд на уже существующую оперу, то акцент в восприятии, несомненно, получит смещение в сторону изображения. Однако композитор хотел сохранить и самодостаточность сценического действия при его соединении с видеоизображением, и принадлежность созданного произведения к миру оперы, о чём неоднократно говорил в своих интервью [4].

При создании произведения перед Ф. Глассом стояла более сложная задача, нежели озвучивание фильма – пропеть диалоги, которые изначально в видеоизображении проговаривались. Решение этой задачи он подробно описывает: «Я взял фильм и наложил на него временной код. Разбил по строчкам и стал подписывать либретто с использованием слов из фильма. Я рассчитывал каждое слово и помещал его математически в партитуру. По окончании мы с Майклом Рисманом сделали запись. Однако при совмещении звукозаписи с изображением обнаружили неточности. Тогда мы воспользовались компьютером для смещения вокальной дорожки и до-



стигли необходимой нам синхронности в произношении слов и движением губ персонажей на видео. Кроме того, для достижения большей синхронности некоторые музыкальные фрагменты я переписал. Лишь после этого Майкл принялся разучивать материал с певцами, чтоб они смогли спеть это вживую» [4].

В опере «Красавица и чудовище» можно говорить о слабой или свободной степени синхронизации звука и видеоизображения, что определено отнюдь не техническими условиями, а является частью авторской концепции Ф. Гласса. Замысел композитора как раз и заключался в том, чтобы вступить в творческий диалог с историческим артефактом Ж. Кокто. Именно для этого композитор создаёт необычную для музыкального театра ситуацию разделения голоса и тела. Поющие персонажи, транслируемые на экране, не издают звуков в реальности и не являются источником звучания. В свою очередь, вокалисты, исполняющие партии героев на сцене, не являются персонажами фильма.

Синхронизация в опере «Красавица и чудовище» является лишь иллюзией связующего звена. На самом деле она создаёт разрыв и поддерживает дистанцию между видимым и слышимым. Композитор синхронизирует поющие голоса и инструментальную музыку с экранным видеообразом, и тем самым достигает необычного сценического эффекта очуждения. Складывается впечатление, что слышимый звук не принадлежит

воспроизводящему его исполнителю, в результате чего меняется не только восприятие звука, но и понимание функции музыканта-исполнителя в оперном спектакле. Голос вокалиста трактуется автором как вторичный объект, который возможно «перенести» в другое тело.

Таким образом, экранные изображения, выполняя различные функции в драматургии рассмотренных произведений, способствуют формированию в зрительском восприятии свободных ассоциаций, помогающих наталкивать реципиента на собственную расстановку смысловых акцентов. Ведь поэтический текст, ранее становившийся основой для либретто и определявший опорные точки музыкальной драматургии в сочинениях Л. Андриссена, Ф. Гласса, С. Райха, утратил свою доминирующую смыслообразующую функцию. Её выполняют визуальные образы, разрывающие линейное повествование и создающие смысловые разрывы. Кроме того, экранные изображения вносят в оперное действие элементы реальной действительности, содействуют разрушению пресловутой условности художественной реальности и погружают зрителя в специальную, обладающую перцептивными свойствами среду. В результате, содержание опер становится уникальным буквально для каждого зрителя и зависит от его личных ассоциаций, которые вместе с текстом, музыкой и экранным действием позволяют произведениям существовать как целостной форме представления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеев В. Ю. Перформанс и оперный спектакль: точки соприкосновения // Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 118–136.

2. 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.
3. Шорникова А. В. Перформативные черты документального музыкального видео театра Стива Райха // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.
4. Interview with Philip Glass by Jonathan Cott, 1995 // Philip Glass, the official web site of Philip Glass. URL: <http://www.glasspages.org/belle.html>. (15.04.2011).
5. Reich S. *Three Tales, Libretto*. URL: https://www.steverreich.com/threetales_lib.html (15.02.2020).

Об авторе:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

REFERENCES

1. Kiseev V. Yu. Performans i opernyy spektakl': tochki soprikosnoveniya [The Art of Performance and Opera Production: Points of Connection]. *Muzykal'nyy teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovleniya zhanrov* [Musical Theater at the Turn of the 20th and 21st Centuries: The Issue of Modernization of Musical Genres]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory Publishing House, 2019, pp. 118–136.
2. 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.
3. Shornikova A.V. Performativnye cherty dokumental'nogo muzykal'nogo video teatra Stiva Raykh [The Performative Features of Steve Reich's Documentary Musical Video Theater]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.
4. Interview with Philip Glass by Jonathan Cott, 1995. *Philip Glass, the official web site of Philip Glass*. URL: <http://www.glasspages.org/belle.html>. (15.04.2011).
5. Reich S. *Three Tales, Libretto*. URL: https://www.steverreich.com/threetales_lib.html (15.02.2020).

About the author:

Elena V. Kiseyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

