

**Три вариации на тему одной премьеры:
материалы виртуального «круглого стола»
о проблемах и тенденциях развития
современного музыкального театра**

**Послание читателю:
вместо предисловия**

Дорогие друзья! В четвёртом номере Журнала Общества теории музыки мы вновь обращаемся к рубрике «Из истории — в теорию».

Премьера первой российской мультимедиа-оперы «По ту сторону тени» Владимира Григорьевича Тарнопольского¹ с применением интерактивной компьютерной графики² стала «возмутителем спокойствия» не только в художественной, но и в интеллектуальной жизни музыкальной Москвы. Произведение было сочинено в 2006 году по заказу Бетховенского фестиваля³ и Боннской оперы. Российская премьера прошла 25, 26 и 27 марта 2015 года в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко⁴. Ей предшествовала дискуссия, состоявшаяся 23 марта, в которой, помимо создателей оперы и журналистов, приняли участие философ А. В. Марков, а также музыковеды М. А. Сапонов, Ф. М. Софронов и А. А. Амрахова.

Обсуждение новейших тенденций оперного театра, «спровоцированных» оригинальной постановкой, было горячим, и этот «энергетический запал» мы попытались перенаправить в русло научной рефлексии. Редколлегией Журнала Общества теории музыки была заказана статья Владиславу Владимировичу Тарнопольскому о новейших тенденциях в развитии современного музыкального театра. Кроме того, был организован не совсем обычный «круглый стол», участникам которого предстояло дать ответы на разные вопросы, но их тематика оставалась при этом неизменной. Нас интересовали контекстуальная составляющая мультимедийной оперы в мировом музыкальном процессе и предыстория появления этой жанровой разновидности, а также исторические предпосылки и закономерность подобных исканий в искусстве XX столетия. На сей раз символичная «сверхидея» рубрики «Из истории — в теорию» обрела буквальный смысл. В виртуальном «заседании» нашего «круглого стола» приняли участие два историка музыки и один теоретик.

Другая проблема, которая также подверглась обсуждению, относится к изменению самого ансамбля взаимодействующих искусств в опере. Если вплоть до середины XX века это были музыка, слово и действие, то сейчас — все разновидности технических и художественных родов деятельности, призванные визуализировать то, что было немислимо в классическом театре. На современном этапе мы становимся свидетелями процесса движения в культуре от литературоцентризма к окуляроцентризму. На этом

¹ Ввиду того, что многое в постановке этой мультимедиа-оперы осуществлялось на российской сцене впервые, я попросила прокомментировать эти новации самого композитора, что он и сделал в письме ко мне. — *Здесь и далее: примечания А. А. Амраховой, если не указано иное.*

² Из письма В. Г. Тарнопольского: «„Интерактивная“ — значит, она реагирует на конкретные движения певцов и танцоров на сцене, т. е. здесь и сейчас. Если движения актёра более интенсивные — меняется рисунок. В одной из сцен тень „звучит“ как канон: т. е. пока тень повторяет движение актёра, назовём его „А“, он уже выполняет движение „Б“, и т. д. Точно так же компьютерная программа реагирует на некоторые музыкальные параметры, например на громкость или на степень шума. В зависимости от уровня этих элементов, меняется рисунок или цвет. В каждом спектакле рисунок компьютерной графики складывается по-новому».

³ Beethovenfest Bonn — ежегодный фестиваль академической музыки, посвящённый Людвигу ван Бетховену. Проходит в Бонне с 1999 г.

⁴ Идея: Владимир Тарнопольский. Текстовые фрагменты и компиляция: Ральф Гюнтер Моннау. Постановка и хореография: Роберт Вехслер. Интерактивная компьютерная графика: Фридер Вайс. Исполнители: ансамбль «Студия новой музыки», художественный руководитель и дирижёр Игорь Дронов.

явлении сто́ит остановиться более подробно, ибо за лежащим на поверхности процессом тотального расширения выразительных средств в опере лежат достаточно противоречивые явления в искусстве и науке XX столетия.

Окуляроцентризм — признание зрения за основу познавательного процесса — тенденция в философии, идущая от Аристотеля, который ещё в «Метафизике» характеризовал зрение как «интеллектуальное чувство» и «основу познания»⁵. Эта установка — основа западноевропейского рационализма — в прошлом веке не только подверглась критике, но и получила новый импульс развития. Введение в художественную практику новых технологий, обеспечивающих обновление выразительных средств и форм современного искусства (видеоарт, медиа-арт, инсталляции, перформанс), привели к тому, что в конце 1970-х годов появились многочисленные работы, посвящённые визуальной культуре (visual studies); обновление же категориального аппарата философии не могло не сказаться на модификации методологии искусствознания. Важную роль в изучении визуальности сыграли такие философы и культурологи, как Вальтер Беньямин, Жан Бодрийяр, Мишель Фуко, Ролан Барт, Жак Деррида, Жак Лакан, Фридрих Адольф Киттлер и многие другие. Исследование проблем визуализации культуры проводилось с привлечением широкого спектра новейших методологий (семиотики, психоанализа), и было выдвинуто множество интересных теорий. Такими аксиомами гуманитарной научной рефлексии стали, например, фиксация стирания границ между копией и оригиналом Вальтером Бенямином [3] или утверждение Уильяма Митчелла о том, что в процессе познания мира наука начинает больше ориентироваться на образы, чем на тексты [13]. В контексте нашего «круглого стола» наиболее злободневной показалась мысль Фредрика Джеймсона⁶ о том, что в современной культуре позиции утеряны не литературой, а «речевым зрением», нарративом [23].

Это утверждение для нас весьма интересное, ибо коррелирует со многими тенденциями в современном музыкальном театре. Как уже отмечалось некоторыми исследователями медиа-культуры XX столетия, цифровая фотография, кино, реклама, телеизображение и смайл становятся главными средствами коммуникации, а кинематограф, телевидение, видео- и медиа-технологии опираются на новую стратегию формирования смысла и процессуальности, отличную от литературной. Можно сказать, что в XX веке чисто эстетическая (и театральная) дихотомия между установкой на литературность и установкой на зрелищность вывела другую антитезу: «нарратив — антинарратив»⁷.

Что́ такое «антинарратив» — как будто бы всем понятно: это бессвязность дискурса, ставшая эмблемой постмодернизма. (Специально провоцируемая «случайность» изложения, «непричёсанность» текста, даже узаконена таким понятием постмодернистской эстетики, как «нонселекция»⁸.) Гораздо сложнее ситуация с термином «нарра-

⁵ «...зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий в вещах» [1, 65].

⁶ Фридрих Адольф Киттлер (Friedrich Adolf Kittler, 1943–2011) — немецкий историк литературы и теоретик электронных медиа. Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892–1940) — немецкий философ, культуролог, эстетик, критик, эссеист и переводчик. Уильям Джей Митчелл (William J. Mitchell, 1944–2010) — архитектор и урбанист, много лет возглавлял Отделение архитектуры и планирования в Массачусетском технологическом институте (Бостон, США). Фредрик Джеймсон (Fredric Jameson, р. 1934) — литературный критик и теоретик марксизма, профессор сравнительного литературоведения и романских исследований в Дюкском университете (г. Дарем, Северная Каролина, США).

⁷ Разговор о нарративе не случаен. Сам В. Г. Тарнопольский отвечает на вопрос журналиста так: «Нет, абсолютно никакого последовательного сюжета там нет». <...> Это опера-метафора. <...> Сюжет в опере сегодня не должен служить подпоркой для собственно музыкального развития. Если конструктивно ведущим является сюжет — значит, это не опера, а, скажем, спектакль с музыкой. <...> Я хотел избежать какой-либо литературности, фабульности, создать совершенно прозрачный, как бы бессловесный сценарий, допускающий множественность прочтений. Я искал что-то такое очень прозрачное, зыбкое, но, в то же время, дающее абсолютно ясное ощущение моих метафор» [16].

⁸ Нонселекция — отказ от преднамеренного отбора (селекции) лингвистических (или иных) элементов во время «производства текста» [10, 179].

тив». Обратившись к его литературоведческим определениям, мы столкнулись с ситуацией, которую можно назвать эволюционным перерождением понятия. Если вначале нарратив был синонимом повествования как такового⁹, то сегодня это и способ самоидентификации личности [27], и способ структурирования человеческого опыта [26], и одна из форм дискурса, позволяющая выделять особый модус мышления [22]. Причина подобного расширительного использования термина заключается в том, что нарратив делает события доступными для понимания, систематизируя их причинно-следственные связи, акцентируемые личностным отношением повествователя. Не случайно И. Розенфельд пишет: «Нарративы играют роль линз, сквозь которые независимые элементы существования рассматриваются как связанные части целого. Они задают параметры повседневного и определяют правила и способы идентификации объектов, которые подлежат включению в дискурсивное пространство» [15].

Вопрос о том, есть ли нарратив в музыке, сегодня не стоит. Исследования по проблемам музыкальной наррации весьма распространены в западном музыкознании¹⁰. С уверенностью можно сказать, что опера и балет обладают нарративностью¹¹. Зададимся вопросом: какова его структура? Парадокс ситуации с оперными произведениями, написанными на какой-либо сюжет, заключается в том, что сама история, рассказанная в них, конечно, являет собой нарратив, но уже *изменённый*. Возникает другая проблема: а что же остаётся в операх от литературного первоисточника? Принято считать, что остаётся сам сюжет, но это не совсем так. Для того чтобы разобраться в проблеме, следует ещё раз подчеркнуть разницу между фабулой и сюжетом.

В литературоведении до сих пор нет единого взгляда на эту дихотомию. В качестве отправной точки для рассуждений приведём наиболее распространённое мнение, к которому пришло большинство исследователей. Само деление на сюжет и фабулу впервые было осуществлено представителями «формальной школы» Ю. Тыняновым, В. Шкловским, Б. Эйхенбаумом, Б. Томашевским. Приведём несколько цитат, подчёркивающих разницу в понимании сюжета и фабулы. В книге о романе «Война и мир» Виктор Шкловский даёт такое определение: «Фабула — это явление материала. Это — обычно судьба героя, то, о чём написано в книге. Сюжет — это явление стиля. Это композиционное построение вещи» [19, 220]. Томашевский в «Теории литературы» отмечает: фабула — это то, «что было на самом деле», сюжет — то, «как узнал об этом читатель» [17, 137]. Существует и прямо противоположный подход Михаила Александровича Петровского, в рамках которого понятия ‘фабула’ и ‘сюжет’ меняются местами. То, что Эйхенбаум (вслед за Шкловским) называет фабулой, Петровский именует «сюжетом», а то, что у Эйхенбаума обозначается как сюжет, у Петровского фигурирует как «фабу-

⁹ Narrative — рассказ, изложение, повествование (англ.). — Примечание Д. Б. Горбатова.

¹⁰ Анализируя проблему, мы обнаружили несколько возможных подходов к определению нарративности в музыке. В отечественной традиции основных тенденций — две: нарративность рассматривается как изобразительность и как повествовательность [8]. Гораздо более развёрнутую систему анализа нарративности в музыке демонстрирует западное музыковедение. В работах Ээро Тараста представлены всесторонний анализ нарратива в музыке Вагнера, Стравинского и Сибелиуса и сравнение структур их произведений со структурами различных мифов. По мнению Тараста, нарративность в музыке можно рассматривать как скрытое качество, проявляющееся только через интерпретацию или когнитивный процесс восприятия, подразумевающий вербализацию её «содержания» [28; 29]. В исследованиях Роберта Хэттона нарратив рассматривается в перспективе взаимоотношений структуры и жанра [24].

¹¹ «Предмет нарратологического познания может включать в себя любые — не только художественные и даже не только вербальные — знаковые комплексы, манифестирующие неслиянность и нераздельность двух событий: референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории). <...> Нарративными могут предстать и скульптура (в классическом случае Лаокоона), и даже музыка (оперная или балетная), ибо нарратив не есть само повествование (т. е. композиционная форма текста, отличная от описаний, рассуждений или диалоговых реплик); он являет собой текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного» [18].

А. А. Амрахова. Три вариации на тему одной премьеры:
о проблемах и тенденциях развития современного музыкального театра

ла» [14]. Но в своей теории нарратива французские структуралисты основываются на определении Шкловского и Томашевского¹², поэтому мы также будем придерживаться её.

Сегодня принято считать, что фабула — это порядок событий литературного произведения, а сюжет — то, как эти события изложены автором. Подобное уточнение обязательно, ибо если меняется автор (а он меняется: в опере автором становится композитор) — значит, меняется и сюжет. И это закономерно: ведь та же самая «история» рассказывается в опере по-другому. Но что же остаётся неизменным? Что позволяет нам, например, танцующую женщину, не произносящую ни слова, идентифицировать как Анну Каренину (кроме названия, конечно)? То, что она сперва изменяет мужу, а потом бросается под поезд. Фабула — это идеальный событийный остов, который в линейном виде в тексте никогда не даётся. Но именно эта событийная канва остаётся неизменной всегда, при любых изменившихся условиях восприятия литературного первоисточника (опера вместо романа, музыка вместо литературы). Объясняется этот феномен тем, что сама фабула в масштабах литературного произведения — такой же «жёсткий десигнатор»¹³, как и его название: то есть, смысловая «метка», которая позволяет идентифицировать предмет при любых обстоятельствах, — поэтому, скрытая в тексте, она позволяет себя «выуживать», «выпрямлять» сообразно «темпоральности» драматического искусства, но при этом всё равно остаётся самой собой.

Рассуждая подобным образом, мы подошли к важнейшему постулату. Пришедшее с Запада понятие нарратива в каком-то аспекте смыкается с понятием сюжета, которое было введено в литературоведение русскими формалистами. Более того, формирование самого нарратива связывают с периодом интеллектуального «взросления» человека, когда сюжет отделился от фабулы¹⁴. Сюжет напрямую зависит от точки зрения того, кто его пересказывает. В этом смысле «односюжетные» произведения (например, роман и опера «Война и мир», трагедия и балет «Ромео и Джульетта») имеют сходство только по фабуле. Процесс же преобразования пересказываемой «истории» в опере довольно сложный: первоначальный сюжет сначала трансформируется в фабульную линейность, а затем модифицируется согласно законам музыкального искусства.

В нарратологии структуралистского толка основу всякой истории являет событие¹⁵. В этом свете совершенно по-новому открывается взгляд на оперные реформы, известные из истории музыки. Метастазио, Глюк, Вагнер, — все они старались добиться «баланса сил» в «событийности» музыкальной и литературной, поэтому становятся понятными искания современных композиторов, продиктованные стремлением творить имманентно-музыкальную событийность «с чистого листа».

¹² Например, Умберто Эко фабулой называет имплицитную хронологическую последовательность событий, а сюжетом — эксплицитрованную последовательность фабульных событий [21, 90–92].

¹³ Десигнатор — понятие аналитической философии (Г. Фреге, Б. Рассел, Р. Карнап): любой способ связывания имени с вещью. «Жёстким десигнатором» называется такой, который однозначно идентифицирует одну и ту же вещь везде и всегда. Автор термина «жёсткий десигнатор» — американский философ и логик Сол Крипке (Saul Aaron Kripke, p. 1940) [25, 135–164].

¹⁴ По словам литературоведа Э. А. Бальбуева (1945–2009): «Формирование нарратива было сопряжено с фундаментальными изменениями в мышлении. Наиболее общей и адекватной их характеристикой представляется переход от дорефлективной эпохи к рефлективной, содержанием которого стала смена парадигмы тождества с её партиципацией, бинарностью и иконически-пространственной структурой на парадигму причинности с её линейной причинно-следственной и хронологической последовательностью. <...> В рефлективную эпоху сюжет отделяется от фабулы и обретает нарративное качество, то есть представляет собой произвольно построенную структуру, в которой события располагаются в форме специфического суждения — истории» [4].

¹⁵ Автор исследования по нарратологии В. Шмид отмечает: «Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, излагают некую историю. Понятие же истории подразумевает событие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире... или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события)» [20, 13].

Главный вывод, к которому пришли участники «круглого стола»: в современных операх можно усмотреть становление нарративности нового вида, в которой не музыка иллюстрирует «историю», но, наоборот, имманентно-музыкальная событийность «раскрашивается» образным рядом «безмолвных» искусств и технологий — медиа, видео, фото, и пр., — основанных на визуальных эффектах.

Само обсуждение имело виртуальный характер в том смысле, что собеседники друг друга не видели, а слышали только меня, поэтому вся симфония смыслов, размышлений (и импровизаций) по поводу важнейших тенденций в развитии современного музыкального театра была для участников «круглого стола» до поры до времени сокрыта: интрига сохранялась до конца. И только сейчас наши авторы — подчеркнём: вместе с читателями — впервые увидят полностью сложившийся пазл на тему о том, чем живёт сегодняшняя опера.

Анна Амрахова

Собеседник первый: **Михаил Александрович Сапонов**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

А. А.: Опера «По ту сторону тени» и успех, который ей сопутствовал, наводят на мысль, что настало время исторического постижения того, к чему пришёл музыкальный театр в XXI веке. Сейчас очень популярна мысль о том, что современный театр возвращается к своим истокам — к ритуалу [2]. А что же опера?

М. С.: Истоки оперы конечно же не в ритуале. В конце XVI века назрела особая ситуация в итальянских городах, итальянских «академиях» — своего рода домашних семинарах интеллектуалов. Там собирались поэты, музыканты и филологи, рассуждая об истоках музыкальности в итальянском слове. Ключевой вопрос в их дискуссиях: как эмоциональную речь приблизить к пению? О музыкальности итальянского стиха читались доклады; люди спорили о тонкостях просодии, искали, как выразительнее акцентировать в композиции то или иное слово. На этом фоне сочинялись поющие диалоги. Всё остальное их не заботило, даже оставалось в тени рутины: например, сюжеты, взятые из новомодных ренессансных пасторалей, а вовсе не из греческой трагедии. Но столетие спустя, после изгнания комических актёров театра dell'arte из оперных спектаклей (на рубеже XVII–XVIII веков), пуристские и классицистские посылы возобладали, и всё действительно пошло к ритуалу. Даже в реформаторских операх Глюка действие то и дело модулирует в сферу ритуала, особенно в «Орфее и Эвридике». И в «Набукко» у Верди очень много ораториально-ритуальных положений на сцене, хотя сюжет вроде бы нарративный, «линейный». А вместе с тем сценический результат приводит к тому, что получилось нечто близкое к оратории и ритуалу. Такой крен происходит в истории оперы во все времена.

В конце 1970-х годов в Париже нашумела постановка оперы Чайковского «Пиковая дама» — вернее, того, что от неё осталось. Я был тогда молодым педагогом и, как и все, с азартом прочёл скандальное письмо Жюрайтиса в «Правду» о недопустимости радикальной аранжировки партитуры Чайковского¹⁶. Вместе с ним возмущались и чиновники, не видевшие той постановки. Всё музыкальное сообщество, в том числе

¹⁶ 11 марта 1978 года в газете «Правда», печатном органе ЦК КПСС, было опубликовано открытое письмо под названием «В защиту „Пиковой дамы“» за подписью Альгиса Марцеловича Жюрайтиса (1928–1998), дирижёра Большого театра, в котором тот резко выступил против парижской постановки оперы «Пиковая дама» в интерпретации режиссёра Ю. П. Любимова (музыкальная обработка А. Г. Шнитке, дирижёр Г. Н. Рождественский).

студенты консерватории, — наоборот, столь же огульно поддерживали авторов спектакля, хотя тоже этой постановки не видели. Для них принципиальным было одно: раз в создании новой, так сказать, «аранжировки» шедевра Чайковского приняли участие Альфред Гарриевич Шнитке и Юрий Петрович Любимов — значит, их надо поддерживать, независимо от концепции, сути и качества результата. Студенты задали мне тогда провокационный вопрос о моём отношении к произошедшему. Я сказал: «Вы знаете, ребята, скажу честно: я этой постановки не видел. Вот когда увижу, тогда и выскажу своё мнение». Но по их взглядам я сразу почувствовал отрицательную реакцию: мол, как же он посмел не поддержать инициаторов «новаторской» акции!

Я посмотрел повтор той самой постановки, устроенный в 1990-е годы, и поразился, как убедительно режиссёр и его соратники сделали вид, будто не понимают оперной формы Чайковского. Они нашли ряд «лишних», по их мнению, кусков и, спеша подправить чуждую им драматургию, оставили в опере только выбранные ими эпизоды, без насущного изначального контекста, и, таким образом, лишили их естественной музыкальной и оперной «выговоренности», так сказать, «спетости». При этом архитектурный замысел самого Чайковского явно мешал постановщикам; заодно они отмахнулись и от множества заложенных у композитора потаённых мотивов, посылов, тонкостей, аллюзий, не говоря уже о бездонной литературно-музыкальной и культурной многослойности, о распавшихся из-за купюр пропорциях этого дивного драматургического здания. Я готов признать, что получившийся из оперы полудиссидентский «дайджест» был в Париже отчасти к месту как нетривиальный способ привлечь внимание западной публики к русскому оперному наследию и, в то же время, — как некое проветривание душного культурного пространства на родине композитора.

То, что я увидел, фактически стало превращением оперы в ораторию, причём в самой прямолинейной версии жанра — почти по «сталинской» модели советских ораторий. В спектакле появился новый персонаж — некий ведущий певец, наподобие традиционного ораториального *testo*: рассказчика-повествователя. На фоне треньканья спинета он сообщал о сюжетной последовательности всего того, что постановщики вырезали из партитуры Чайковского. Вспоминается аналогия: в спектакле того же Любимова по роману Солженицына «В круге первом» на трибуне стоит режиссёр-постановщик и сам зачитывает текст, а вокруг него разыгрываются соответствующие сцены романа — тоже *testo* (т. е. «текст»), но в «разговорной» оратории, своего рода ораториальном спектакле. «Пиковую даму» подмяли под ту же плоскую плакатно-ритуальную концепцию. В принципе, эта стилевая особенность творческой манеры режиссёра отчасти уходит своими корнями в советский кинематограф 1940-х годов. Ведь Любимов активно участвовал в создании фильмов сталинской эпохи, играл в киноцикле «Кубанские казаки», а в фильме Г. В. Александрова «Композитор Глинка» (1952) сыграл роль Даргомыжского. Интересная параллель тех же лет — красочная и фактически ораториально-ритуальная сцена в финале фильма «Падение Берлина» (сцена общения Сталина в Берлине с «прогрессивными представителями» европейских народов)¹⁷.

Подобная тяга к ритуалу, красивой обрядности, проходит и через всю историю оперы. Повторю: ранние оперы появились как эксперимент в среде интеллектуалов. Первые оперы на либретто Ринуччини (например, «Дафна») ставились в небольших помещениях, где собирались только профессионалы, интеллектуальная элита. Их притягивало не пение как таковое: актёры на сцене что-то пели всегда. Сенсацией было то, что сценические диалоги не проговаривались, а пелись. Та же немногочисленная элита собралась в

¹⁷ «Падение Берлина» (1949) — двухсерийный художественный фильм режиссёра Михаила Чиаурели по сценарию Петра Павленко. В финальной сцене, о которой говорит М. С., самолёт со Сталиным прилетает в Берлин и садится на площадь перед Рейхстагом. Кругом развеваются флаги. Сталин выходит из самолёта и идёт вдоль рядов недавно освобождённых пленников. Его восторженно приветствуют люди разных национальностей.

маленьком флорентийском зале на премьеру «Эвридики» Пери — Ринуччини, прошедшую (почти незаметно для широкой публики) осенью 1600 года в дни свадьбы Марии Медичи с французским королём Генрихом IV (сам король на бракосочетании отсутствовал, хотя и прислал вместо себя «посажённого жениха»). Главным же театральным событием, привлёкшим тысячи зрителей на те же торжества, стали ритуальные, весьма традиционные по форме интермедии «Похищение Кефала» с музыкой Джулио Каччини.

А. А.: *А ведь эта дифференцирующая тенденция — установка драматургического произведения на рассказ и на показ действия — была всегда. В XX веке она тоже имеет место. Фактически, все оперные реформы — и Метастазео, и Глюка, и Вагнера — были ориентированы на взаимоотношение слова и музыки. А не кажется ли вам, что во второй половине XX века произошла замена «действующих лиц» в этом ансамбле искусств, изначально призванных «обслуживать» оперу? Теперь уже литература уступает место какому-то визуальному ряду — и эта визуальность начинает превалировать. Поэтому слова Владимира Григорьевича о том, что он придерживается бессюжетного строения опер, что музыка не должна опираться на развитие сюжета, как на какие-то костыли, — всё это звенья одной цепи, которую можно охарактеризовать как постепенный отход литературной глобальной нарративности на второй план.*

М. С.: Согласен с вами. Хотелось бы добавить, что в искусстве театра, начиная с барочного и классицистского, в трагедиях Корнелия, Расина непомерно много слов. Персонажи произносят превосходно написанные, но весьма объёмные монологи. Получалась как бы литература, выговоренная на сцене. И XIX век от этого не освободился. Драмы Ибсена, например, можно уподобить роману вслух. Слов, конечно, много — но постепенно мы наблюдаем отход от «очень литературного» театра, в котором роли заучиваются наизусть: это переход к «постдраматическому театру» (как говорит Ханс-Тис Леман¹⁸). В этом, отчасти, и неосознанный возврат к истокам европейского театра — к той поре, когда роли наизусть не заучивались. Актёры должны были прекрасно владеть своим телом, играть на музыкальных инструментах, петь соло и в ансамбле, танцевать, к тому же, отчасти, быть акробатами, и даже если они бегут и кувыркаются — продолжать петь. Такие навыки потом были несколько утрачены. Актёры впоследствии тонко овладевают интонацией в произнесении длинного текста: они становятся профессиональными чтецами. Хотя, безусловно, в театральные вузы сейчас учат и танцу, и музыке, и движению. Но раньше сама концепция театра была другая.

Я говорю схематично, чтобы подчеркнуть основную тенденцию. Возврат к истокам театра наблюдается как раз в 1920-е годы, когда появляется несколько школ после триумфального шествия по Европе веристского театра. Вспомним Элеонору Дузе, воспетую Д'Аннунцио и упомянутую в одном из рассказов Томаса Манна¹⁹. Веризм и натурализм уходили. В России были несколько похожие, но более тонкие тенденции: идеи Художественного театра Станиславского напрямую влияли и на оперную режиссуру, как и — совсем с иной стороны — идеи Мейерхольда. На Западе освежающий ветер повеял от театра Бертольта Брехта — отсюда введённый им термин, которого раньше не было: Musiktheater. Сегодня его подхватили заново и в иных измерениях, забыв об авторстве Брехта. Забыли даже его имя: сегодняшние режиссёры, превращая

¹⁸ Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann, р. 1944) — немецкий театровед. В своей книге «Постдраматический театр» (1999) анализирует границы и возможности современного спектакля как церемониала и перформанса.

¹⁹ Имеется в виду роман итальянского писателя Габриеле Д'Аннунцио «Пламя» («Il fuoco», 1900). Элеонора Дузе (Eleonora Duse, 1858–1924) — знаменитая итальянская актриса, многолетняя соперница Сары Бернар; возлюбленная Арриго Бойто и Габриеле Д'Аннунцио. Её восторгались А. П. Чехов, К. С. Станиславский, Б. Шоу и Ч. Чаплин; её портреты писали Франц фон Ленбах, Джон Сарджент и Илья Репин. Упомянута в рассказе Томаса Манна «Марио и волшебник» («Mario und der Zauberer», 1930).

*А. А. Амрахова. Три вариации на тему одной премьеры:
о проблемах и тенденциях развития современного музыкального театра*

пьесу Брехта в провинциальный капустник²⁰, в своих интервью походя называют автора «Dreigroschenoper» «Бертольдом», а не Бертольтом. Мелочь, но она выдаёт поверхностное отношение к автору²¹.

Идеи, возникшие в 1920-е годы, сейчас получают «второе дыхание». Ведь историки музыки говорят о «двух волнах» авангарда: первая — после Первой мировой войны, вторая — после Второй. Хотя, если приглядеться, большинство из того, что было сделано во «втором авангарде», — это развитие и тиражирование идей «первого», в котором всё было найдено в самобытном синкретичном виде. Во многом та же тенденция повторяется и в сфере театра: «волна» возвращается.

А. А.: *Смысл мифа Платона — как перейти от созерцания к действию. Мне кажется, в современной опере происходит нечто обратное: переход от действенной драматургии к созерцанию.*

М. С.: *Согласен с вами. В музыкальном театре XXI века обстановка куда более многообразна, однако тенденция налицо: нарративности литературной нет — зато есть нарративность чисто музыкальная и пантомимная. Нарративность ушла в жест. Неожиданный синтез слухового и визуального привёл созерцание в иную плоскость.*

А. А.: *Приоритет слухового начала ассоциируется у нас прежде всего с эстетической доктриной французского классицизма. Буало в «Поэтическом искусстве» утверждал:*

*Не все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз [6].*

XXI век полностью ликвидировал правоту этого утверждения, потому что сейчас можно показать всё.

М. С.: *В театре барокко, особенно в музыкальном, категорически запрещалось показывать сцены убийств: об этом только рассказывалось. Певец выходил из-за кулис и тут же начинал рассказывать о том, что произошло несколько секунд назад. Исключений мало. Когда в начале оперы Генделя «Юлий Цезарь в Египте» на сцену выносят голову Помпея, даже это для тогдашнего театра было редкостью. Жуть показывалась разве что метафорически — ритуально и чисто театрально.*

А. А.: *Общеизвестно, что эстетика «тотального театра» (провозглашённая Берндтом Алоизом Циммерманом) послужила какой-то отправной точкой организации всего того, что мы сегодня видим.*

М. С.: *У немцев есть термин «Literaturoper» — то есть, опера на сюжет знаменитого литературного произведения: такая тенденция — тоже воскрешение литературного театра. А что касается «тотального театра»: ведь был же у Орфа ещё до Второй мировой войны термин «Welttheater» — то есть, театр всемирный. Это понятие сходно по смысловому наполнению, потому что Орф тотально свободен в своих музыкально-театральных решениях. У него каждому произведению предпослано индивидуальное жанровое обозначение — своё, ни на что не похожее: скажем, «баварская пьеса», или*

²⁰ Речь идёт о «Трёхгрошовой опере» Б. Брехта, поставленной Кириллом Серебренниковым в МХТ имени А. П. Чехова (2009). Режиссёр предпринял попытку очистить Брехта от бродвейских наслоений: пьесу заново перевёл Святослав Городецкий, зонги — Юлий Гуголев и Алексей Прокопьев. Новый перевод оказался точнее и грубее классического, сделанного Соломоном Аптом. Рецензии на спектакль были достаточно противоречивыми по своим оценкам.

²¹ Полное имя Брехта при рождении — Ойген Бёртольд Фридрих (Eugen Berthold Friedrich), в честь отца. Впоследствии, когда Брехт порвал с семьёй, он сменил своё второе имя на Бертольт (Bertolt). — *Примечание Д. Б. Горбатова.*

«мирские песнопения... для представления на сцене», или «сценические игры»²², — в каждом произведении свой «мировой театр». В некоторых своих действиях он вводит приём «театра в театре». Чтобы пьесе на сюжет из давних эпох сделать убийственно достоверной, он сначала воссоздаёт не зрелище, а публику, атмосферу того времени; он оговаривает специальное сценическое пространство для этой условной публики, взаимодействующей с актёрами-певцами на сцене.

А. А.: *Наверное, вы согласитесь со мной, что сейчас большую роль в постановочных решениях играют такие современные явления, как видеоарт, медиа-арт и перформанс, то есть формы искусства, ориентированные на сценическое пространство.*

М. С.: Очень подробно разрабатывал сценическое пространство ещё Рихард Вагнер. Сегодня много написано и о деятельности Вагнера-режиссёра. Жаль, что современная «режиссёрская цензура» не разрешает Вагнеру высказаться!

А. А.: *Что вы имеете в виду?*

М. С.: Вагнер не просто автор музыки и либретто. Он считал, что сочинение и слов, и музыки должно быть спонтанным, поэтому настолько ценил вербальную часть своего труда, что даже вписывал в либретто свои режиссёрские решения. Не случайно, будучи в России, он устраивал и такие вечера, на которых не дирижировал своими произведениями, а читал либретто своих опер. В салоне Великой княгини Елены Павловны²³ собиралась публика, и Вагнер зачитывал свои либретто со всеми ремарками. А ремарки у него очень подробные: в них *полная режиссёрская экспликация*, и она — часть того, что называется «произведением Вагнера». Поэтому, когда сегодня самоуверенный режиссёр бесцеремонно вырезает все указания композитора, сохранившиеся в автографе, я это называю феноменом «новорежиссёрской цензуры».

Хорошо, что оперные режиссёры не имеют дела с живописью: они раскромсали бы великие полотна — в лучшем случае они дико расположили бы их, отодрав от подрамников. Сложилась парадоксальная ситуация: радикальный режиссёр «цензурирует» классика, не дав ему прозвучать так, как у того написано. Более того: критиковать его за это у нас негласно запрещено. Критиковать можно классика-композитора: «Вот здесь в драматургии что-то недостаточно динамично», «лучше придать ему новую энергию»... и тому подобное. Критиковать можно либретто: «Вот у Моцарта либретто бывают с недостатками»... Кого угодно можно ругать — только не режиссёра! За него, независимо от этического уровня его работы, сразу вступятся «лучшие люди». Сегодняшний амбициозный режиссёр оперного спектакля — это «священная корова».

А. А.: *Фёдор Софронов в своём вступительном слове непосредственно перед спектаклем сказал, что слушать эту оперу без визуального ряда — значит исказить восприятие. Как вы думаете: а анализировать подобные произведения без визуального ряда — вне контекста того, что там делается со светом, — можно?*

М. С.: Можно разве что в прикладных целях показать, как композитор владеет теми или иными приёмами для создания общей пространственной концепции. Мы всегда анализируем оперу условно. У теоретиков есть тенденция анализировать только партитуру. Нередко от чтения некоторых теоретических трудов создаётся впечатление, будто автор анализировал оперу по клавиру, вынося за скобки совокупное «звучание»

²² «Бернауэрин, баварская пьеса» в двух частях (1947), текст Карла Орфа на баварском диалекте по исторической хронике и народной балладе об Агнес Бернауэр (?1410–1435). Пьеса написана в 1944–45 годах в память о Курте Хубере, расстрелянном в 1943-м. «Песни Бойерна (Carmina Bugana): мирские песни для исполнения певцами и хорами, совместно с инструментами и магическими изображениями» (1937) — сценическая кантата. «Песни Катуталла (Catulli Carmina), сценические игры» (1942) — кантата.

²³ Елена Павловна (до принятия православия — принцесса Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская, 1806/07–1873) — российская Великая княгиня (невестка Александра и Николая Первых), государственный и общественный деятель, крупная меценатка. Поддержала идею учреждения Русского музыкального общества и Санкт-Петербургской консерватории, лично профинансировав этот проект. Начальные классы консерватории открылись в её дворце в 1858 году.

*А. А. Амрахова. Три вариации на тему одной премьеры:
о проблемах и тенденциях развития современного музыкального театра*

спектакля как целого. Не случайно педагоги по истории музыки демонстрируют своим студентам видеозаписи, показывают оперу именно как спектакль, хотя партитура — это «стержень» всего. Фёдор Софронов прав: оценивать оперу как произведение музыкального театра можно только в её целостности.

А. А.: *Каковы перспективы дальнейшего развития оперы? Что нас ожидает?*

М. С.: Дело в том, что и мультимедийный ряд, и все прочие технические новшества, к сожалению, очень быстро устаревают. Тем не менее, я с оптимизмом смотрю в будущее оперы: ведь сам факт экспериментов и «провокаций» на сцене свидетельствует о том, что интерес к жанру не ослабевает. Музыкальный театр был, есть и будет.

Собеседник второй: Константин Владимирович Зенкин,
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

А. А.: *Константин Владимирович, в какой степени, на ваш взгляд, «По ту сторону тени» является именно оперой?*

К. З.: Это в какой-то степени, причём достаточно большой, всё-таки опера. Сразу же подчеркну, что в этом я вижу главное достоинство произведения Тарнопольского. А следующее достоинство — в его мультимедийной составляющей. К радикальным видоизменениям жанра оперы мы уже привыкли. Допустим, в гепталогии Штокхаузена «Свет»²⁴ есть масса сцен, где совсем не поют, а есть только инструментальная музыка и танец, движение. Тем не менее, некоторые части этого цикла ставились в знаменитом миланском театре «Ла Скала», и все его семь спектаклей традиционно называют операми.

Опера развивается и обретает новые формы. Я предпочитаю это старое обозначение, хотя не могу исключить, что на наших глазах постепенно создаётся новый синтетический художественный жанр. Ведь ещё в середине XX века Берндт Алоиз Циммерман писал о «тотальном музыкальном театре», куда будут включены все современные средства. Кстати, ещё по отношению к творчеству Вагнера были попытки отказаться от термина 'опера', но безуспешные, так как всё равно оказалось, что и музыкальные драмы Вагнера — тоже оперы, только другие, новые.

Мы могли бы говорить о новой форме синтетического искусства, если бы были пересмотрены основы театрального синтеза. Я имею в виду иное соотношение разных выразительных составляющих в органике целого. А что мы видим здесь? Конечно же главным и самым действенным компонентом является музыка, а другие «ряды» — свет, компьютерная графика — её дополняют, окружают, и музыка остаётся основным элементом в этом ансамбле выразительных средств, как это было на протяжении почти всей истории оперы. Почему «почти»? Идея о том, что автором оперы является композитор, а не поэт, пришла не сразу. Правда, тогда и термин 'опера' тоже ещё не появился: ведь когда историки музыки говорят о возникновении оперы, в качестве первых примеров этого жанра называют произведения, аутентичным жанровым названием которых была *dramma per musica* — то есть, собственно «музыкальная драма», «драма, воплощённая в музыке» (в дословном переводе — «драма для музыки»).

Мне кажется, что как раз в опере «По ту сторону тени» Тарнопольский написал действительно замечательную музыку, которая является смысловым центром произведения; именно он подобрал литературную основу, и сколь бы замечательным ни был видеоряд, его роль не следует переоценивать. Это делается примерно так же, как в традиционной опере, в которой весь ансамбль сопутствующих средств создают художни-

²⁴ «Свет: семь дней недели» („Licht: die sieben Tage der Woche“, 1978–2003). — *Примечание Д. Б. Горбатова.*

ки-декораторы, мастера по костюмам, а тут, соответственно, — мастера по мультимедийному оформлению. Определение жанра — это не самая главная проблема: со временем разные эпохи могут менять точку зрения на вопрос о том, как классифицировать в жанровом отношении то или иное произведение.

А. А.: *Сегодня опера может быть как сюжетной, так и бессюжетной, может либо члениваться на отдельные номера, либо иметь сквозную структуру. До какой степени она может видоизменяться? Существует ли предел видоизменений, переступив который, опера перестанет быть самой собой?*

К. З.: Опера, оратория, сценическая кантата — этот круг пересекающихся жанров существует уже давно: около ста лет. А к вопросу о пределе жанра мы ещё вернёмся.

А. А.: *Для воплощения своей идеи Владимир Тарнопольский использовал много источников: Платон, Плиний, Леонардо да Винчи. Известно, что Леонардо очень занимала проблема «первенства искусств»: свидетельством тому его мысли, собранные в «Трактат о живописи»²⁵. Окидывая взглядом историю развития оперного жанра, можно констатировать долгие споры о первенстве музыки или литературы: все оперные реформы были обусловлены этой борьбой. Не кажется ли вам, что мы подошли к такому периоду, когда в этот «спор» вторглось другое искусство? И это, конечно, видеоряд, в какой-то степени затмевающий литературу в том синтезе, на котором всегда держалась опера.*

К. З.: Действительно, история оперы — это череда реформ. И очень показательно, что о реформах говорят, главным образом, применительно к этому жанру. Мы не говорим о реформах симфонии, концерта или оратории, хотя и там изменения были не меньшие. А вот в опере — именно *реформы*. Значит, сам жанр изначально предрасположен к таким реформам, и они зачем-то ему нужны. Мне кажется, что вторжение других компонентов возникло не сейчас, а гораздо раньше. Даже для Вагнера — крупнейшего реформатора, реально воплотившего на оперной сцене идею Gesamtkunstwerk²⁶, — всё было намного проще: опера — это, с одной стороны, музыка, а с другой — слово и драма. Причём сам-то Вагнер практически не различает драму как *спектакль* (театральное действие, сценическое движение) и слово как *литературу*: для него это почти одно и то же. Почти — на практике. В теории он добавляет ещё балет, говорит о трёх сёстрах, из которых старшая — музыка, объединяющая вокруг себя двух других сестёр, — соответственно, поэзию и танец. Это была концепция, которую Вагнер в своём творчестве не вполне реализовал, поскольку танца в его операх не так много и какой-то заметной роли он не играет. А вот в XX веке, начиная с дягилевских «Русских сезонов» в Париже и Стравинского, её-то и реализовали — правда, естественно, уже не на вагнеровской основе, а совершенно по-другому. Но это произошло. Тот же Циммерман, говоря о «тотальном музыкальном театре», включал в него гораздо больше, чем три компонента: это и цирк, и элементы оперетты, и кино, и ещё многое другое.

Но вернёмся к вопросу о первенстве: действительно, отчего происходили реформы? Обратите внимание: и Глюк, и Вагнер говорят, что музыку надо подчинить слову и драме. Однако, если вдуматься, это подчинение какому-то другому искусству требовалось лишь затем, чтобы музыка стала ещё более самостоятельной в выражении нужной автору идеи, чтобы она ещё больше «раскрылась», чтобы опера ещё больше

²⁵ «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи (1452–1519) составлен на основе его многочисленных рукописных заметок, содержащих оригинальные суждения мастера о живописи [7]. В «Споре живописца с поэтом, музыкантом и скульптором», который печатается в составе «Трактата», Леонардо отводил живописи главенствующее место среди искусств, понимая её как универсальный язык, способный выразить всё многообразие окружающего мира.

²⁶ Термин ‘Gesamtkunstwerk’ (дословно: «совокупное произведение искусства») впервые использовал немецкий философ Карл Фридрих Эвзебий Трандорф (Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, 1782–1863) в своём эссе «Эстетика, или Учение о мировоззрении и искусстве» («Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst», 1827) [30].

А. А. Амрахова. Три вариации на тему одной премьеры:
о проблемах и тенденциях развития современного музыкального театра

«симфонизировалась». Получается «железная» закономерность: и у Глюка, и у Вагнера это было — поэтому, продолжив экскурс в историю музыки XX века, мы увидим то же самое. В итоге — «тотальный музыкальный театр». И у Штокхаузена, и у Циммермана, и у Берно музыка всё вокруг себя объединяет, всё на себе держит. А вот если этого господства музыки в театрально-зрелищном пространстве не будет, то и предел жанра оперы окажется перейдённым. (В принципе, это возможно: в истории театра случались такие эпизоды, когда музыка была не главным, а фоновым элементом.) Но тогда это будет уже не совсем опера: видимо, появятся какие-то новые жанровые формы — пока неизвестно, какие. Это тоже возможно и тоже имеет право на существование — но в случае с такими серьёзными композиторами, как Тарнопольский и Циммерман, подобного не происходит: тут в центре внимания остаётся музыка.

А. А.: Сам Тарнопольский как-то говорил, что «сюжетная опера» закончилась ещё в творчестве Вагнера²⁷. Сейчас оперу необходимо писать, не ориентируясь на чётко выраженный событийный ряд²⁸. Вы согласны с этим?

К. З.: Только отчасти. Почти любое утверждение имеет какие-то свои границы — его нельзя принимать безоговорочно. В том числе, конечно, и очень дискуссионную, даже, я бы сказал, вызывающую мысль о смерти «сюжетной оперы» в творчестве Вагнера. Но, как говорится, не Вагнером единым: ведь существуют и иные решения... Мне кажется, проблема глубже, и дело не только в самой опере. «Сюжетная опера», ориентированная на внешесобытийный ряд, может быть, и умерла отчасти только потому, что (также отчасти) умерла и «сюжетная литература». Уж не говоря о поэзии, которая почти никогда и не была сюжетной, а интроспективной, зато всегда была преисполнена смысла. Сам смысл — шире сюжета. В живописи — то же самое. Отказ от предметности в живописи — в чём-то аналогия отказу от сюжета в литературе. Зачем нужен сюжет? Для того, чтобы привлечь большее число любителей, которым было бы просто «интересно», — отсюда и стремление их завлечь. Как говорил классик, сюжет (содержание) чувствуют все, идея доступна многим, а форму понимают единицы. В сущности, форма — это и есть художественный смысл. Искусство хочет обратиться к этому чистому смыслу — причём делает это постоянно. И единственное искусство, соприкасающееся со смыслом в чистом виде, — это музыка, у которой есть максимум уже наработанных выразительных средств, богатейших традиций.

Если всё и возможно в этом мире, то когда-нибудь, наверное, по отношению к созданию запахов, кулинарных рецептов или цветочных композиций слово *искусство* перестанет быть метафорой, — пока же у этих сфер деятельности нет традиций, не выработан технический аппарат для их гипотетической художественной формы. Даже если мы абстрактно допустим, что нечто подобное будет, то такие «искусства» вряд ли

²⁷ Из письма В. Г. Тарнопольского: «Никто после Вагнера уже не мог на таком высочайшем уровне сочетать архитектонику формы и принципиальную „текущую“ сюжета. ...не потому, что не было гениев, а потому, что Вагнер достиг той вершины, после которой пути вверх уже нет... <...> Тынянов... и Гегель... едины в том, что события... возникают как трагедия, а повторяются — как фарс. Поэтому в музыке XX века так много опер-фарсов, ...а со второй половины века — опер абсурда, антиопер и т. д. В замечательнейшем „Воццеке“ „омузыкаливание“... „бытовой драмы“ стало возможным через опору на разные формы инструментальной музыки, [в отличие от] любой из вагнеровских опер... В [„Лоэнгрине“], например, первые же три аккорда (A-dur, fis-moll, A-dur) служат фракталом гармонического плана всей оперы (1-й акт — A-dur, 2-й — fis-moll, 3-й — A-dur). В замечательной же музыке Берга такого уровня „концептирование формы“ нет. И не может быть! — потому что, в отличие от вагнеровских сюжетов, бытовой сюжет „Воццека“ не позволяет наделять музыкальные лексемы глубокой символистской семантикой и работать с ней на высоком уровне абстракции, как это происходит в мифологических сюжетах Вагнера».

²⁸ Из интервью В. Г. Тарнопольского газете «Известия»: «Я довольно долго работал над либретто, хотя его практически нет. Главная моя задача заключалась в том, чтобы „убить“ сюжет. На мой взгляд, сегодня сюжетность — прерогатива массовых жанров. Музыка и спектакль с помощью многочисленных ассоциаций должны говорить сами за себя» [9].

станут действительно серьёзными, поскольку они слишком привязаны к материально-физической и физиологической сторонам жизни. Музыка же — наоборот, самое нематериальное, духовное искусство, и она уже прошла этот путь самоопределения. Она достигла такого состояния, что если и может уподобляться чему-то фоновому, то всё равно остаётся главной.

А. А.: *Хочу несколько расширить проблематику нашей беседы. Как вы думаете: чем грозит визуализация всего и вся в культуре XXI века? Ведь в трудах современных исследователей уже неоднократно звучали мысли о том, что медиа-технологии изменили не только специфику искусства XX века, но и само человеческое восприятие*²⁹.

К. З.: Думаю, эти страхи преждевременны. Нельзя умалять значение нарратива в нашей жизни: ведь понятие 'нарратив' гораздо шире понятий 'сюжет' и 'фабула' — в принципе, это те законы и модели, по которым фабула строится. В лингвистике и семиотике были сделаны первые шаги по определению минимально возможных и унифицированных моделей в организации нарративов (я имею в виду труды Проппа и Грэймаса³⁰). А в 1980-е годы в гуманитарной сфере произошёл так называемый «нарративный поворот»: именно нарратология стала считаться не только новым жанром в философии науки, но и средством осмысления действительности. Почему это произошло — тоже понятно: в самом нарративе главной персоной является человек, рассказавший историю. Как говорится в одной популярной работе по нарратологии, «истории не только случаются, но и рассказываются»³¹, поэтому мысль о том, что нарратив — это окно в мир человека, сегодня ни у кого сомнений не вызывает.

Так и в опере «По ту сторону тени», по большому счёту, нет сюжета, но нарративная история, лежащая в основе этого произведения, преисполнена философской глубины. Столетия существуют тексты Платона, Плиния, Данте и Леонардо, но какими новыми красками заиграли они в сценарии, сочинённом самим Тарнопольским! В этом произведении все средства выразительности сконцентрированы на том, чтобы человек задумался не только над тем, что такое искусство. Главный вопрос: всё, что мы видим, — это реальная жизнь или только её тень?

А. А.: *Что же получается, когда текст, лежащий в основе оперы, — антинарративный, как, например, у Тарнопольского?*

К. З.: Структурообразующим фактором становится музыкальная «событийность». Кстати, во втором акте оперы Тарнопольского это было блестяще доказано. В какой-то момент саморазвитие музыки стало таким драматичным, что действия артистов даже могли показаться избыточными.

А. А.: *И всё же, можем ли мы уже сегодня сказать, что такое медиажанры?*

К. З.: Пока это нечто гипотетическое, имеющее несколько расплывчатые очертания. Мы вряд ли можем назвать какие-то конкретные признаки медиажанров. В той же самой опере Тарнопольского я бы не назвал присутствие медиа чем-то таким уж новым, сопоставимым, допустим, с так называемой «музыкой света» у Скрябина или с использованием новейших технических приёмов в музыкальном театре конца XX — начала

²⁹ Например, Ф. А. Киттлер (см. сноску 6) полагает, что процесс обретения образом своего нового «цифрового тела» зашёл слишком далеко и традиционные функции человеческого видения уже вытеснены новыми медиа. В создавшихся условиях под вопросом оказывается «центральность глаза» в мире опыта. Получается, что у цифровых образов нет функции отсылки к положению наблюдателя в оптически воспринятом мире [11].

³⁰ Владимир Яковлевич Пропп (1895–1970) — советский филолог-фольклорист немецкого происхождения, жил и работал в Ленинграде. Альгирдас Жюльен Греймас (по рождению — Альгирдас Юлиус Греймас, Algirdas Julius Greimas, 1917–1992) — французский лингвист, фольклорист и литературовед-структуралист литовского происхождения; родился в Туле, учился в Литовской Республике (1934–35), жил и работал в Париже (с 1944). — *Примечание Д. Б. Горбатова.*

³¹ Речь идёт о статье Йенса Брокмейера и Р. Харре «Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы» [5, 29–42]. В своей работе авторы предлагают понимать нарратив как способ придания опыту смысла.

*А. А. Амрахова. Три вариации на тему одной премьеры:
о проблемах и тенденциях развития современного музыкального театра*

XXI веков: это в принципе то же самое, только гораздо более технически развитое, более красивое и изощрённое, — но акцент на это переносить нельзя. Даже реформатор Вагнер, стремившийся подчинить музыку драме, в конце жизни советовал закрывать глаза и не смотреть на сцену. А все фрагменты уже упоминавшегося «Света» Штокхаузена могут, по указанию автора, жить полноценной жизнью и в концертном исполнении.

Музыка в опере — и везде, где театр остаётся *музыкальным*, даже под грифом «медиа», — всё ещё старшая сестра.

Собеседник третий: Татьяна Владимировна Цареградская, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных

Мысли о новом музыкальном театре:

вместо заключения

Трудно не согласиться с тем, что в современном искусстве зрительный ряд претендует на большее значение, чем вербальный или аудиальный. Но так ли уж это ново? Не будучи специалистом по музыке эпохе барокко, всё же рискну утверждать, что уже в венецианской опере XVII века первостепенным было именно зрелище, сценография, то есть, так сказать, «визуальный аттракцион». Если иметь в виду, что опера — жанр синтетический, аккумулирующий множество элементов, то вполне допустимо, что именно эта «многоукладность» позволяет ему приспособливаться к любым условиям.

Визуальный компонент немедленно ориентирует нас на то, чтобы в анализе театральных жанров (и оперы, разумеется, тоже) учитывать воздействие киноискусства. Сегодня кино располагает большим арсеналом стратегий, как «нарративных», так и «антинарративных»; современные музыковеды склоняются к тому, что даже на ранних стадиях развития музыки XX века велика роль «монтажного мышления» (как об этом уже давно сказал Эдисон Денисов в отношении Клода Дебюсси). Впрочем, не только «монтажного»: «нарратив» отлично себя выявляет в программных произведениях конца XIX века, например у Рихарда Штрауса, что заставляет видеть в его поэмах своего рода «саундтрек».

Ещё больше, чем кино, с нашим восприятием «поработало» телевидение (имею в виду его «эстетику фрагментарности»). Я думаю, что во многом его влияние остаётся недооценённым, поскольку телевидение самым интимным образом вошло в нашу повседневную жизнь. Но очень существенным представляется то, что телевидение — это средство связи с «низкой разрешающей способностью», с визуальной картинкой, которая несоизмерима с окружающей жизнью и не требует глубоко сконцентрированного восприятия. Звучание — относительно низкого качества, условия его восприятия провоцируют кратковременность периодов этого восприятия и, в результате, актуализируют сюрреалистичную, нелинейную (лишённую причинно-следственных связей) визуальную форму.

История услужливо подсказывает примеры телеопер, сочинённых выдающимися композиторами современности. Мне, например, лучше всего известны произведения Бёртуистла: «Склонись» («Bow Down», 1977) и «Вторая жена Конга» («The Second

Mrs. Kong», 1994)³². Другой «канал», по которому двигалось развитие новых медиа-жанров, — это видео: так, фильм Кагеля «Людвиг ван» был сделан для немецкого телевидения³³. Экспериментальное видео распространялось на многие жанры — от документалистики до видеоряда к электронным сочинениям (как, например, «Диатоп» и «Политопы» Ксенакиса³⁴). Надо сказать, я не могла отделаться от ощущения, будто светящиеся элементы в опере Тарнопольского имеют связь с этими экспериментальными произведениями Ксенакиса (особенно с «Политопом де Ключни»).

Не хочу сказать, что опера Тарнопольского как-то увязывается с саундтреком: в этом случае я вижу (и слышу) намерение композитора вовлечь в переживание достаточно абстрактной, метафизической идеи все возможные человеческие чувства, задействовать большое число «синестезий». Зрение и слух попадают в направленный поток разнообразных событий, в «перекрёстную игру» света, цвета, движения, звука инструментов и человеческих голосов. Это сигнал к исследователю: взаимодействия между этими «каналами», их баланс, их взаимозависимость ещё не стали предметом серьёзного исследования — поэтому нет сомнений в том, что музыковедческие анализы такого зрелища должны фиксировать все его составляющие.

Но вот этот вектор — синестетичность, «перекрёстное опыление» разных «каналов восприятия», — очень важен сейчас в искусстве в целом. Разве не этим объясняется всё большее желание композиторов писать музыку по произведениям живописи (Дюфур, например)? Смесь медиа даёт возможность изменить *месседж*³⁵. Как сказал Мак-Люэн³⁶, «medium is the message», то есть «посредник и есть послание», поэтому мультимедиа-опера позволяет решать относительно «безоттеночное» послание Платона в разнообразии цветов и красок.

Смысл платоновского мифа о пещере я бы интерпретировала не как «переход от созерцания к действию», а более традиционно — как отражение идеи (идеи рождения живописи) в реальности. Поскольку отражение идеи в реальности может быть бесконечно разнообразным, то и отражение идеи Платона в реальности Тарнопольского обладает этой вполне предсказуемой многосоставностью. Мне не кажется, что опера Тарнопольского нацеливает на созерцание. Это какая-то «мерцающая действительность» притчи, позволяющая не столько сосредоточиться (медитировать) на чём-то,

³² Харрисон Пол Бёртуистл (Sir Harrison Paul Birtwistle, p. 1934) — известный британский композитор, музыкальный директор лондонского Королевского национального театра (1975–83). Одно из ведущих направлений его творчества — музыкальный театр. Основные сценические произведения (помимо упомянутых): «Панч и Джуди» (“Punch and Judy”, 1967), «Вниз по Гринвудской стороне» (“Down by the Greenwood Side”, 1969), «Маска Орфея» (“The Mask of Orpheus”, 1986), «Гавейн» (“Gawain”, 1994), «Тайная Вечеря» (“The Last Supper”, 1999), «История Ио» (“The Story of Io”, 2004).

³³ Маурисио Рауль Кагель (Mauricio Raúl Kagel, 1931–2008) — немецкий композитор аргентинско-еврейского происхождения, в произведениях которого присутствуют элементы перформанса. Композиция «Людвиг ван» для инструментального ансамбля (1969–70) приурочена к 200-летию со дня рождения Бетховена. Композитор произвольно выбрал отдельные фрагменты из произведений Бетховена и, деформируя их, попытался передать специфику слухового восприятия человека, начинавшего глухнуть.

³⁴ «Политопы» (от ‘полу-’ «много» и ‘τόπος’ «место») — композиции Ксенакиса, совмещающие в себе цвет, свет, звук, архитектуру и окружающую среду (1967–78).

³⁵ Юг Дюфур (Hugues Dufourt, p. 1943) — французский композитор и философ, связанный с так называемой «школой спектральной композиции»; один из руководителей ансамбля «Маршрут» («L’Itinéraire», с 1973). Ближайшие соратники Дюфура — композиторы-«спектралисты»: Роже Тессье (Roger Tessier, p. 1939), Жерар Гризе (Gérard Grisey, 1946–1998), Тристан Мюрай (Tristan Murail, p. 1947) и Микаэль Левинас (Michaël Lévinas, p. 1949). Месседж (от англ. *message*) — послание (в высоком смысле). — *Примечания Д. Б. Горбатова.*

³⁶ Маршалл Мак-Люэн (Marshall McLuhan, 1911–1980) — канадский философ и культуролог, теоретик «новых медиа» и «пророк информационного века». Предсказал «глубокое слияние руки с кнопкой»: «Сегодня, по прошествии века электронных технологий, мы [приходим] к отмене таких понятий, как пространство и время... приближаемся к... технологической имитации сознания, когда творческий процесс... станет коллективным» (цит. по: [12]).

А. А. Амрахова. Три вариации на тему одной премьеры:
о проблемах и тенденциях развития современного музыкального театра

сколько (очень изысканно, но) развлекаться. В этом плане я рискну утверждать, что сюрреалистическая форма рок-видео³⁷ имеет к этому немалое отношение.

Для того чтобы охарактеризовать важнейшие тенденции в развитии оперного жанра, следовало бы вначале ответить на вопрос: а что такое опера? Это произведение, где есть сюжет, либретто, арии, персонажи? Если вернуться к появлению термина 'опера' как такового, то само название «опера» (сменившее первоначальные обозначения «*dramma per musica*», «*favola in musica*») утвердилось в Венеции, где этот жанр принял именно массовое, публичное направление и где, как отмечается в специальной литературе, высокой была степень близости жанра к комедии dell'arte — то есть, степень его «карнавализации» (термин М. М. Бахтина). Как известно, итальянское слово 'опера' переводится как 'работа', 'дело' или 'произведение'. Сейчас этот его «первичный» смысл, пожалуй, преобладает: мультимедиа-опера есть *произведение* — и теперь можно сказать, что здесь заканчивается всё стабильно известное нам об этом жанре. Дальше могут идти рассуждения о том, что откуда взялось и как плелось воедино. Это творческое для композитора состояние: не быть в плену у жанровых стандартов, а предаваться вольной фантазии.

Литература

1. *Аристотель*. Метафизика / Пер. с др.-греч. А. В. Кубицкого. Соч. в 4 т. Т. 1. Кн. А I 980a21. С. 65–367.
2. *Арто А.* Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст.: В. И. Максимова; комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. — 443 с.
3. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. С. А. Ромашко // Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 66–91.
4. *Бальбуров Э. А.* Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий // Критика и семиотика. Вып. 5. Новосибирск, 2002. С. 71–78 / http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_05/cs05balburov.pdf / Дата обращения: 06.04.2016.
5. *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Пер. с англ. Е. А. Мамчур // Вопросы философии. 2000, № 3. С. 29–42.
6. *Буало-Депрео Н.* Поэтическое искусство / Пер. с фр. Э. Л. Линецкой. М., 1957. — 232 с.
7. *Винчи, Леонардо да.* Трактат о живописи / Пер. с ит. А. А. Губарева. М., 2013. — 224 с.
8. *Гуляницкая Н.* Nova musica sacra: жанровая панорама. <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XX/?id=3792> / Дата обращения: 06.04.2016.
9. *Завьялова О.* Театр Станиславского оказался «по ту сторону тени». Известия, 27 марта 2015 г. / <http://izvestia.ru/news/584576#ixzz40EWIN1ic> / Дата обращения: 06.04.2016.
10. *Ильин И.* Постмодернизм. Словарь терминов М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) — Intrada, 2001. — 384 с.
11. *Киттлер Ф. А.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос, 2009. — 272 с.
12. *Маклюэн М.* Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры / Пер. с англ. А. Юдина. Киев: Ника-Центр, Эльга, 2004. — 432 с.
13. *Митчелл У. Дж.* Я++: Человек, город, сети / Пер. с англ. Д. Симановского. М.: Strelka Press, 2012. — 328 с.

³⁷ Имеется в виду видеопродукция популярных рок-групп (клипы и видеошоу).

14. *Петровский М. А.* Морфология новеллы // *Ars Poetica I* / Сб. ст. под ред. авт. М., 1927.
15. *Розенфельд И.* Дискурс и нарратив. Цит. по: <http://www.km.ru/referats/333747-mnogolikii-narrativ> / Дата обращения: 06.04.2016.
16. *Тарнопольский В. Г.* «Для меня сюжетные оперы закончились на Вагнере» / Владимир Тарнопольский о двух своих оперных премьерах в Москве и Санкт-Петербурге / Текст Е. Бирюковой / http://www.colta.ru/articles/music_classic/6737 / Дата обращения: 06.04.2016.
17. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., Л. 1925 / Reprint: Letchworth, 1971. 137 с.
18. *Тюна В.* Очерк современной нарратологии // *Критика и семиотика*. Вып. 5. 2002. С. 5–31.
19. *Шкловский В.* Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928 / Reprint: The Hague, 1970. — 220 с.
20. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
21. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах / Пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Симпозиум, 2002. — 288 с.
22. *Bruner J. S.* Actual minds, possible worlds. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. — 222 p.
23. *Jameson, F.* The Prison-house of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton University Press, 1974. — 230 p.
24. *Hatton R. S.* Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. Indiana University Press, 1994. — 349 p.
25. *Kripke S.* Identity and Necessity. In: *Identity and Individuation* / Ed. by M. K. Munitz. N.Y., 1971. P. 135–164.
26. *Labov W, Waletzky J.* Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In: Helm J. (Ed.) *Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the American Ethnological Society*. Seattle: University of Washington Press, 1966. P. 12–44.
27. *McAdams D. P.* Narrative identity. In: *Schwartz S. J., Luyckx K., Vignoles V. L.* (Eds.) *Handbook of Identity Theory and Research*. New York: Springer, 2011. P. 99–115.
28. *Tarasti E.* Myth and Music. Helsinki, 1978. — 357 p.
29. *Tarasti E.* A Theory of Musical Semiotics. Bloomington and Indianapolis, 1994. — 328 p.
30. *Trahndorff K.* Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. 2 Bde. Berlin, 1827.

Текст программы к мультимедиа-опере «По ту сторону тени»

Импульсом к моей работе над оперой стали два античных источника: «Притча о пещере» Платона и легенда Плиния старшего «О происхождении живописи из тени».

Платон образно представляет мир, в котором мы живём, как пещеру, а всех людей — как узников этой пещеры. Они видят лишь её стену, на которую отблески света извне отбрасывают причудливые тени. Эти тени пленники пещеры и принимают за истинный мир. Узник, выбравшийся на свободу, ослепнет от солнечного света. Если же он вернется обратно в пещеру и попытается объяснить пленникам, что есть истинная жизнь, то соплеменники примут его за сумасшедшего и могут лишить жизни. Своей притчей Платон иллюстрирует мысль о пропасти между миром видимых нам явлений и миром истинных идей.

В другой античной легенде, описанной Плинием, тень выступает как прообраз живописи. Желая сохранить образ своего возлюбленного, отправляющегося на войну, девушка обводит углём контур его тени, тем самым создавая изображение. Так рождается живопись.

Обе эти притчи основываются на различных интерпретациях феномена тени. Для Платона тень — это знак мира идей (эйдосов) в мире видимого. Для Плиния тень — это посредник между миром видимого и миром искусства. В своём сценарии я попытался объединить эти два взгляда, дать их в развитии и взаимопересечении. В этом «трёхуровневом мироздании» (мир идей — видимый мир — мир искусств) именно Искусства, вопреки Платону, могут освободить пленников пещеры, показав им путь к Свету. И в противоположность Плинию, тень, живопись, искусства — нечто гораздо большее, чем только лишь оптические или акустические феномены. Истинное познание и истинное искусство заключаются в преодолении границ, очерчиваемых тенью, которая является полем столкновения Света и Тьмы.

Композиция оперы основывается на параллельном развитии двух линий. Искусства представлены в опере женским трио, Пленники пещеры — мужским трио. Это как бы два «трёхголовых» трёхголосных персонажа, поющих только в ансамбле. Визуальным прообразом женского трио стала античная скульптура «Три Грации» (илл. 1), а мужского трио — скульптурная группа Родена «Тени» из композиции «Врата ада» по Данте (илл. 2). В инструментальных эпизодах Узники и Искусства представлены соответственно Танцовщиком и Танцовщицей. Именно этот последний персонаж, единственный, достигает Света. Два инструментальных ансамбля, расположенные на противоположных ярусах зала, непосредственно связаны со своими протагонистами: первый — с Искусствами и миром Света, второй — с Узниками и Темнотой пещеры.

В основе либретто лежат фрагменты текстов из «Божественной комедии» Данте, «Спора искусств о первенстве» Леонардо, Гимна Солнцу Эхнатона, а также из произведений Ницше и другие классических источников.



Илл. 1. Три Грации (II век н. э.). Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Илл. 2. Огюст Роден. Врада ада (1889). Метрополитен-музей, Нью-Йорк