

УДК 782.6

В.Ю. КИСЕЕВ

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПРИНЦИПОВ АВАНГАРДНОГО ТЕАТРА
В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ МЕРЕДИТ МОНК¹**

Кисеев Василий Юрьевич, заведующий студией звукозаписи Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденовский пр., 23), studiocons@mail.ru

Аннотация. В статье изучается тенденция обновления оперного жанра, ярко проявившаяся в музыкальном театре рубежа XX-XXI вв. На примере сочинений Мередит Монк – одного из крупнейших композиторов США, представителя музыкального постминимализма, рассматривается специфика трактовки академической оперы в американской культуре. В центре внимания автора находится проблема претворения художественных принципов авангардного театра Б. Брехта, К. Вайля. Оригинальная творческая концепция, воплощенная в операх М. Монк, рассматривается с точки зрения преломления идеи жестикуальности.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, оперы Мередит Монк, авангардные традиции.

UDK 782.6

V.Yu. KISEEV

**FEATURES OF AN EMBODIMENT OF THE PRINCIPLES
OF AVANT-GARDE THEATER IN OPERA ART BY MEREDITH MONK**

Kiseev Vasilii Yuryevich, head of a recording studio of Rostov state conservatory n.a. S.V. Rakhmaninov (23, Budennovskiy Ave., Rostov-on-Don), studiocons@mail.ru

Abstract. The article discusses some issues of updating the opera genre, clearly manifested in the musical theater of the late of the XX – beginning of the XXI century. Using an example of Meredith Monk's works, one of the largest contemporary composers in the United States, a representative of postminimalism music, consider the interpretation of academic opera in American culture. The author focuses on the problem of implementing the aesthetic principles of the avant-garde theater of B. Brecht, K. Weil. The original creative concept, embodied in the M. Monk's operas is considered from the point of view of using of the idea of gestus.

Keywords: modern musical theater, operas by Meredith Monk, avant-garde traditions.

На рубеже XX-XXI веков оперный жанр, ранее воспринимавшийся современными композиторами как наиболее консервативный и академичный, стал областью для всевозможных экспериментов и новаций, связанных со смещением стиливых и жанровых ориентиров, с размыванием границ между «элитарным» и «массовым», между искусством и не искусством.

С середины 1970-х в американской музыкальной культуре намечается процесс обновления оперного жанра, развитие которого происходит под лозунгом тотального отрицания академической европейской традиции. Идея ее обновления легла в основу новаторских исканий Ф. Гласса, чьи сочинения ознаменовали начало оперной реформы и способствовали привлечению внимания американских композиторов к жанру, который ранее воспринимался как устаревший и не отвечающий современной идеологии [1]. В 1980-е – 2000-е вслед за Ф. Глассом к опере обратились Дж. Кейдж, С. Райх, Т. Райли, Дж. Адамс, Т. Дун – композиторы-новаторы, устремления которых были далеки от оперной эстетики, но тем не менее способствовали открытию новых горизонтов в прочтении жанра.

¹ Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX-XXI веков: проблема обновления жанров».

В ряду названных композиторских имен имя Мередит Монк является знаковым для новой американской оперы. Ее крупные работы «Вессель: эпическая опера» («Vessel: Opera Epic», 1971), «Воспитание девочки» («Education of the Girl child», 1972) «Добыча» («Quarry», 1977), «Атлас: опера в трех частях» («Atlas: An Opera in Three Parts», 1992), вышедшие за пределы какого-либо сценического жанра и нарушившие саму структуру концертно-театрального ритуала, стали ярким прорывом в области музыкально-театрального искусства. В них композитор отказывается от традиционных приемов создания и развития музыкальных и сценических образов в пользу формирования специфической художественной среды, наделенной перцептивными свойствами – своего рода перформативного пространства. Погружение в него зрителя способствовало активизации процесса чувственного познания и восприятия происходящих сценических событий.

С точки зрения закономерностей традиционной оперной драматургии в сочинениях М. Монк сохраняется лишь оболочка действия, что выражается в последовательности сцен, наделенных внешней атрибутикой действия и обозначенной сюжетной канве. Возможность вчувствования реципиента в художественную ткань произведения обосновывает увлечение композитором фонетической и музыкальной природой вербального текста; ориентирование зрителя на процесс вживания в мир произведения актуализирует интерес к телесности – автор использует выразительные возможности движения тела исполнителя для создания оригинальных звуковых эффектов.

Композитор отказывается от повествования и от использования вербального текста как источника для образования смыслового поля сочинений. Согласно авторскому замыслу произведения должны погрузить зрителя в эмоциональный мир героинь – Жанны Д'Арк в «Сосуде»; прикованной к постели девочки, узнающей о происходящих военных действиях из радиоприемника в «Жертве»; знаменитой путешественницы, первой покорительнице Тибета Александры Давид-Неель в «Атласе» – и передать сложную палитру ощущений с помощью невербальных приемов. Экспериментируя со звукообразованием и телесностью М. Монк создает в своих оперных работах универсальный язык, опирающийся на природные свойства голосового и речевого интонирования. Согласно авторской концепции звукообразования «голос может говорить ярче и красноречивее, чем какой-либо текст, потому что голос сам по себе является языком, который обладает универсальностью» [2, с. 68-78].

Важно, что в основе оперных композиций М. Монк находится художественное действие – своеобразный творческий «жест» автора, совершаемый в отношении реальной действительности, что является узнаваемой чертой перформанса и вместе с тем нашло оригинальное воплощение в опере. Однако если в перформансах «жест» обретал характер социального протеста и направлял сознание зрителя на переживание в процессе восприятия постановки острых социальных проблем, то в авторском «жесте» оперных сочинений можно усмотреть идею «маски», с помощью которой совершаются всевозможные эмоциональные переходы и сюжетные преобразования. Показательны в этом смысле указания, которые композитор дает исполнителям своих произведений: «Создайте гримасу и на определенный момент зафиксируйте ее. Найдите подходящий звук и соответствующую позу. Коммуницируйте без слов, используя только звуки» [3, с. 82].

Для понимания творческого метода и художественных приемов, разработанных М. Монк, необходимо остановиться на некоторых принципах театральной эстетики Б. Брехта и К. Вайля. Так, обозначенный выше метод «вживания» в художественный мир произведения вкупе со специфической выразительностью тела и голоса вызывает аналогию с брехтовским приемом «очуждения», так как в основе концепций и американского композитора, и немецкого драматурга лежит принцип рассмотрения и представления знакомого явления с неожиданного ракурса, что способствует преодолению автоматизма и стереотипности в акте зрительского восприятия.

Важнейшее значение для музыкально-театральных работ М. Монк имеет жестальность (*gestus*) – найденный в сочинениях К. Вайля и Б. Брехта художественный

прием. Согласно определению П. Пави, театральная *gestus* представляет собой «тип взаимоотношений, регулирующий социальное поведение... *Gestus* находится между действием и характером... как действие он показывает персонаж, вовлеченный в социальную практику, как характер он составляет совокупность черт, свойственных индивиду» [4, с. 54]. В произведениях авангардных режиссеров *gestus* воплощается и через физические движения – собственно жесты, и через музыку и ритм текста (знаменитые брехтовские зонги), которые соответствуют характеру героев и помогают устранить двусмысленность интерпретации.

В операх М. Монк стремится создать такую звуковую картину, которая определила бы и точное телесное движение, и точную речевую интонацию. Вслед за К. Вайлем, который считал, что музыка может установить основной тон и характер *gestus*, и использовал музыкально ритмизованные тексты, М. Монк строит вокальные партии героев на ритмических и интонационных формулах, характерных для речевых моделей.

Вместе с тем, проецируя идею театральной жестуальности на принципы построения оригинальных вокальных эффектов, композитор выходит за пределы авангардной эстетики и выражает внутренний смысл сочинений, не используя семантически нагруженные тексты, а применяя лишь вокализы. С их помощью она передает и характер коммуникации между персонажами и выражаемые эмоции. Так, в опере «Атлас» композитор исследует проблему поиска духовного равновесия. Произведение пронизывает внутреннее чувство тревоги и тоски, которые автор стремится спроецировать на ощущения человека в разрозненном, не резонирующем духовному миру индивида современном обществе. Ярким примером воплощения идеи *gestus* здесь является «Потерянная песня», в которой отец и мать главной героини выражают переживания, связанные с предстоящим путешествием. В кульминационный момент для передачи подавленного чувства тревоги, смешанной с сильным волнением, пронзительная вокальная партия исполняется оригинальным способом: с каждым новым звуком исполнитель выталкивает весь воздух из легких, смешивая звук с криком и выдохом.

То есть в творчестве М. Монк ярко проявилась характерная для музыкального театра конца XX – начала XXI века тенденция обновления оперного жанра. Оперная эстетика композитора опирается на художественные идеи авангардного театра. Под влиянием последнего в сочинениях М. Монк переосмысливаются драматургические и композиционные законы оперного действия, а также принципы взаимодействия музыкального и вербального ряда, что оказывает влияние не только на восприятие спектакля, но и на процесс коммуникации между автором, исполнителем и зрителем.

Литература

1. *Kiseeva E.V.* Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3.
2. Meredith Monk in Conversation with Deborah Jowitt // Art Performs Life. Merce Cunningham / Meredith Monk / Bill T. Jones. Minneapolis: Walker Art Center, 1998.
3. *Kohl M.* Vokale Performance künstals feministische Praxis: Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964-1979 // Musik und Klangkultur. 2015. Vol. 15.
4. *Пави П.* Словарь театра. М., 1991.

References

1. *Kiseeva E.V.* Certain dramaturgical and compositional peculiarities of the early operas of Philip Glass // Problemy Muzykalnoy Nauki. 2018. № 3.
2. Meredith Monk in Conversation with Deborah Jowitt // Art Performs Life. Merce Cunningham/Meredith Monk / Bill T. Jones. Minneapolis: Walker Art Center, 1998.
3. *Kohl M.* Vokale Performance künstals feministische Praxis: Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964-1979 // Musik und Klangkultur. 2015. Vol. 15.
4. *Pavis P.* Slovar teatra [Theater Dictionary]. Moscow, 1991.