

На правах рукописи

Шорникова Александра Владимировна

**ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ В АМЕРИКАНСКОМ И
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Специальность 17.00.02 - Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону

2022

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

- Научный руководитель:** **Кисеева Елена Васильевна**
доктор искусствоведения, доцент
- Официальные оппоненты:** **Денисов Андрей Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-
Корсакова, профессор кафедры истории
зарубежной музыки
- Копосова Ирина Владимировна**
кандидат искусствоведения, доцент,
Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова,
доцент кафедры теории музыки
и композиции
- Ведущая организация:** Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки,
кафедра истории музыки

Защита состоится «17» июня 2022 года в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «___» _____ 2022 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Оперный жанр в конце XX – начале XXI века претерпевает значительные перемены. Творческими усилиями многих композиторов опера кардинально меняет «имидж» консервативного жанра, которому неоднократно выносился смертный приговор, и предстает как бурлящее пространство новых успешно реализуемых художественных идей и творческих проектов. С отдалением от академической традиции происходит переосмысление стилевой и жанровой специфики произведений. Существенное влияние на эти процессы оказывают новые медиа, при участии которых к концу XX века документалистика, ранее заявившая о себе в кинематографе и драматическом театре, становится достоянием оперного жанра. Процесс этот ярко обозначился в музыкальном искусстве 1980–2010-х годов. Опера этого периода, пребывая на одной со всеми видами искусства волне, проявляет свою неоспоримую связь с актуальными вопросами социальной и политической жизни общества. Современная реальность, в той или иной форме, становится объектом художественного мира музыки. Целый ряд произведений, созданных крупнейшими современными композиторами и получивших всемирную известность, демонстрируют этот синтез реального и художественного.

Рубежные десятилетия XX–XXI веков отмечены пиком интереса композиторов к документальности в опере. В обращении к документальным материалам и включении в спектакль элементов готовой, вырванной из жизни действительности, композиторы находят эффективный и доступный инструмент воздействия на широкие массы. Однако очевидно, что документальность не ограничивается лишь выбором тематики и сюжета. Помимо внешних, лежащих на поверхности изменений, она актуализирует более глобальные процессы, связанные с переосмыслением драматургических и композиционных законов организации спектакля, с внедрением новых принципов взаимодействия текстов музыкальных, вербальных, визуальных, что в итоге оказывает влияние и на восприятие оперного жанра, и на понимание произведения зрителем. Эти новации свидетельствуют о формировании на рубеже XX–XXI веков особой жанровой разновидности – документальной оперы. Сохраняя ключевые жанровые признаки оперного жанра (функции, условия исполнения, характер содержания и др.), под воздействием документальности формируется ряд новых черт, не ставших пока предметом научного анализа. Противоречивость ситуации заключается в том, что авторы, обращаясь к изучению нового типа опер, отмечают частное: документальность в сюжете, стилевые эксперименты отдельных

композиторов, драматургическое несоответствие канонам драмы. Однако воплощения документальности в опере многочисленны и разноплановы, в этой ситуации целостное осмысление новаций, сложившихся в творчестве С. Райха, Д. Адамса, М. Наймана, Э. Уолда, А. Зальцмана, С. Риваса и многих других авторов возможно только в рамках комплексного исследования.

Сложность ситуации состоит и в том, что документальная опера только устанавливается как жанр. В поисках оптимальной модели композиторы идут разными путями – через трансформацию традиционных жанровых типов (большой и камерной оперы, пассионов, вокального цикла и др.); посредством адаптации опыта авангардного драматического театра при сохранении общих жанровых признаков оперы; путем кардинальных новаций и экспериментов, принципиально меняющих тип спектакля, способ преподнесения жанра, роль зрителей и т.п. Анализ этого творческого процессуального опыта выявляет проблемы, значимые для научного осмысления феномена документальной оперы, такие как соотношение реального и художественного, специфика воплощения документальных текстов в оперном спектакле, особенности композиции и драматургии документального типа оперы и многие другие. Их изучение, входящее в ракурсы заявленной темы, призвано дополнить как историческую картину развития оперного жанра на современном этапе, так и его теорию, что определяет актуальность предпринятого исследования.

Степень научной разработанности. Яркость и динамичность развития документальной оперы как художественного явления не соотносимы с его научной разработанностью. Работ на русском языке, посвященных музыкальной документальной опере как целостному явлению, нет. Это малоизученная область и в зарубежном искусствоведении. В ряду значимых для заявленной темы – диссертация М. Бакуменко «Документальный видеомузыкальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма», в которой автор рассматривает оперное наследие композитора с точки зрения стилистических завоеваний и коммуникативной стратегии. Ценным представляется труд А. Кром о стилистических особенностях творчества С. Райха и других американских минималистов. Оперное творчество С. Райха и Дж. Адамса становится объектом научного анализа в книге О. Манулкиной, главной задачей которой является составление музыкальной панорамы XX столетия. Специальному разбору оперного творчества Адамса посвящен труд Т. Джонсона, рассматривающего «Никсона в Китае» с позиции исторической и политической достоверности. Ценными представляются высказывания С. Райха в его интервью разных лет, а также

книга самого композитора. Важные сведения содержит работа Э. Прието, посвященная технике музыкального письма С. Райха и минималистской эстетике оперы «Пещера». Основанием для анализа оперного творчества Дж. Адамса стали работы Р. Финка, Т. Джонсона, Ш. Аткинсона, Р. Эбрайт и автобиография композитора. Об особенностях творческого подхода М. Наймана к трактовке оперы пишет П. Сион. В указанных трудах специфика преломления документальности в оперном жанре не является ключевой темой, однако, несмотря на иной проблемный ракурс, в них содержатся важные для данной диссертации наблюдения.

В отличие от музыкознания, проблемы воплощения документальности в театральном и киноискусстве представлены целым рядом исследований, актуальных при изучении вопросов документальности в музыке. К работам такого рода следует отнести фундаментальные труды Г. Доусона, Э. Форсис и К. Мэгсон, С. Бруцци, В. Хаммонд и Д. Стюарт, Л. Джейкобс и Б. Маклейн по истории и теории театра и кино. Подход к анализу форм внедрения документальных материалов в художественное целое демонстрируют исследования А. Елисеевой, П. Вайса и Э. Пискатора. Эстетике современного документального театра посвящена книга У. Хаммонда и Д. Стюарта «Вербатим: современный документальный театр», раскрывающая особую технику перенесения реальности в театральное пространство. К анализу специфики воплощения «драматургии реальности» обращено исследование К. Мартин. Теоретические вопросы кинодокументалистики находятся в центре внимания Б. Николза, М. Ренова, К. Матвиенко. Аналогичная проблематика определяет содержание многочисленных статей: об истории документального театра и кино пишут К. Мамадназарбекова, М. Арджоманд, Г. Мейсон, Дж. Гирсон, Дж. Корнер.

Изучение особенностей документальной оперы актуализировало круг научных источников, связанных с проблематикой авангардного театра, в частности, работы С. Болговой «Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XXI века» и К. Мариоса «(Не очень) классические постановки Питера Селларса: Аякс, Персы и Гераклиды». Для понимания специфики документальной оперы оказалось необходимым привлечь исследования, посвященные теории перформанса, его влиянию на различные жанры и виды искусства во второй половине XX века – Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности», С. Диксона «Цифровой перформанс», Х. Лемана «Постдраматический театр», Б. Тейлора «ART TODAY. Актуальное искусство 1970-2005», Р. Шехнера «Теория перформанса» и другие.

Значимы для разработки заявленной темы немногочисленные труды о меняющейся природе оперного жанра – Е. Новак, Э. Дротт, Е. Кисеевой, А. Крыловой, С. Лавровой, К. Поттер. Важны источники, в которых рассматриваются пути обновления современного музыкального искусства К. Ганна, М. Высоцкой и Г. Григорьевой, а также Э. Зальцмана и Т. Дези, Е. Новак, Е. Кисеевой, В. Петрова, О. Гудачева, освещающие современные музыкально-театральные практики.

Панорама работ, в той или иной мере касающихся проблем документальности в искусстве, позволяет подчеркнуть назревший научный интерес к данной сфере музыкального искусства, а также отсутствие комплексного исследования по заявленной теме.

Материал диссертации составили, в первую очередь, сочинения лидеров музыкальной документалистики Дж. Адамса – «Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера», «Доктор Атомный», С. Райха – «Три истории», «Пещера», М. Наймана – «Человек, который принял жену за шляпу», вошедшие в историю новейшей оперы как яркие образцы музыкальной документалистики.

Концепция работы потребовала включить в исследовательское поле и оперы композиторов, испытавших влияние документальных идей в своем творчестве, – Э. Уолда «Слепая любовь», «Rattensturm», Э. Зальцмана «Последние слова Голландца Шульца», С. Риваса «Союзники» и др.

Объектом исследования являются документальные оперы американских и западноевропейских композиторов, созданные на рубеже XX–XXI веков.

Предмет исследования – драматургические, композиционные и иные закономерности, возникшие в оперном жанре под влиянием документальности.

Цель исследования – осмыслить художественную суть документальной оперы как новой жанровой разновидности музыкального театра рубежа XX–XXI веков.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть документальность как важнейшее свойство современного искусства, обосновав закономерность ее проявления в оперном театре на рубеже XX–XXI веков.

2. Определить границы документального и художественного в оперных произведениях Дж. Адамса, М. Наймана, С. Райха, выявив специфику документального типа образности.

3. Обозначить особенности работы с текстом, выбора музыкального материала, драматургических и композиционных приемов, характерных для документальных опер.

4. Показать пути развития документальной оперы, опирающейся на традиционные жанровые модели (большая опера, оперы, камерная опера), проанализировав концепции произведений «Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера» Дж. Адамса, «Человек, который принял жену за шляпу» М. Наймана.

5. На примере оперы «Доктор Атомный» Дж. Адамса рассмотреть модель, возникшую под влиянием идеологии авангардного театра, и одновременно сохранившую закономерности оперного жанра.

6. Охарактеризовать новую модель документальной оперы, сложившуюся благодаря соединению оперы и перформанса на основе сочинений «Три истории», «Пещера», в которых изменились тип спектакля, способ преподнесения жанра, роль зрителей.

Научная новизна данного исследования заключается в том, что в нем впервые:

1. Явление музыкальной документалистики рассмотрено в контексте мощной тенденции, охватившей все области современной художественной культуры и искусства.

2. На основе сопоставительного анализа художественного и документального типа образности выявлена природа последнего, понимание которого позволило аргументировать границы документального и художественного в оперных сочинениях рубежа XX–XXI веков.

3. Определены специфика работы с поэтическим текстом, особенности выбора музыкального материала, драматургические и композиционные закономерности, сформировавшиеся под воздействием документальности в оперном жанре.

4. Изучены примеры соединения черт документальной оперы с такими исторически устоявшимися жанровыми типами как большая опера, оперы, камерная опера.

5. Охарактеризована модель документальной оперы, возникшая под влиянием идеологии авангардного театра.

6. Сформулированы принципиально новые черты явления, получившего название документального видеомузикального театра, сложившегося вследствие инновационной трансформации оперы под воздействием перформативного искусства и новых аудиовизуальных технологий.

Теоретическая значимость исследования состоит в обосновании явления музыкальной документалистики, в дополнении картины историче-

ской динамики развития жанра оперы на современном этапе, в выявлении черт новой жанровой разновидности оперного спектакля – документальной оперы. Положения и выводы исследования станут основой для дальнейшего изучения феномена документальности в музыкальном искусстве.

Практическая значимость исследования видится в том, что его материал существенно дополнит учебные курсы в высших и средних учебных заведениях по истории американской и западноевропейской музыки, анализу музыкальных произведений, оперной драматургии, а также будет востребован музыкальными режиссерами, обращающимися к современному оперному репертуару.

Методологическая основа работы определяется традициями отечественного и зарубежного музыкознания в области изучения природы оперного жанра. Основопологающим явился комплексный подход, в рамках которого в полной мере использовались системно-исторический и сравнительный методы анализа. Системно-исторический метод позволил проследить истоки изучаемого явления, пути его продвижения и кульминационный этап развития, ознаменованный рождением документальной оперы как особой разновидности жанра. Сравнительный метод нашел применение в сопоставлении сочинений разных авторов, обращающихся к сфере музыкальной документалистики, способствуя прояснению жанровой атрибуции и выявлению стилевой специфики документальной оперы. Метод музыкально-теоретического анализа, включающий тематический, стилистический, структурно-композиционный аспекты лег в основу изучения музыкального материала опер.

На защиту выносятся следующие положения:

1. С начала XX столетия и по настоящее время документальность как опора на факты, на использование реальных документов, их цитирование и т.п. становится основой мощного течения художественной культуры, связанного со стремлением отразить острые, особо значимые для социума проблемы и таким образом актуализировать содержание современного искусства. Сфера музыкального творчества оказывается вовлеченной в это «поле» новаций, что имеет следствием трансформацию природы музыкальных жанров, начиная от специфики звукового материала и заканчивая композиционно-драматургическими особенностями.

2. Под воздействием этих процессов складывается образность документального типа, в отличие от художественной характеризуемая ориентацией на наглядность, предельную точность и достоверность, обеспечивающая реалистичность и формирующая «эффект доверия» у публики. Такие свойства, как опора на фактологию, конкретику событий в их реальной

временной последовательности, репортажность, мозаичность, использование неавторского текстового материала документального характера, позволяет провести четкую грань между художественным и документальным в рамках оперных сочинений документального типа.

3. Аудиоматериал документальной оперы включает такие реалии, которые традиционной опере несвойственны, но, и это важно, имеют статус задокументированных. Это записи любых звуковых проявлений окружающей среды: голосов и речевых актов отдельных людей, звуков машин, двигателей самолетов, гула толпы и пр. Микст объективно существующих звучаний может входить в художественный контекст как запись подлинной реальности, а может быть подвергнут компьютерной обработке.

4. Формирование документальной оперы как особой разновидности оперного спектакля происходило в ряде случаев как преобразование ранее сложившихся устойчивых жанровых моделей. В качестве таких жанровых «матриц» выступали большая опера, пассионы, камерная опера, что не исключает использования и иных жанровых оснований.

5. На документальный тип оперного спектакля большое влияние оказала режиссура и драматургия авангардного театра. Это проявилось в обращении к остроактуальной тематике, коснулось таких драматургических особенностей, как коллажный принцип в построении либретто (чередование материала подлинных документов, не имеющих авторства и художественного текстового материала), нелинейный тип развития сюжета, особые пространственно-временные решения и ряд приемов, создающих эффект документальной достоверности увиденного.

6. Использование аудиовизуальных технологий, позволяющих фиксировать реальность в любых ее формах, активное вовлечение этого материала в структуру оперного спектакля имело следствием кардинальную трансформацию традиционной жанровой модели оперы. Катализатором данного процесса стало изменение характера представления музыкально-сценического произведения под воздействием перформативности. На этой основе возник феномен документальной оперы экспериментального вида, имеющий свою особую композиционно-драматургическую логику и автономную эстетическую значимость.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Теоретические положения диссертации соотносятся с идеями классических и новейших работ отечественных и зарубежных исследователей о развитии оперного жанра и музыкального театра во второй половине XX и начале XXI века. В основу положены достоверные источники – подлинные нотные материалы, тексты либретто, аудио и видеозаписи анализируемых со-

чинений, высказывания композиторов, запечатленные в их статьях, эссе, интервью.

Результаты нашли отражение в 19 статьях, 13 из которых – в журналах, рекомендованных ВАК РФ для публикации научных результатов исследований, а также в разделах коллективной монографии «Музыкальный театр рубежа XX-XXI веков: проблема обновления жанров». Вопросы, поднятые в данной работе, освещались в докладах автора на 15 всероссийских и международных конференциях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложения, содержащего нотные примеры и иллюстрации.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** охарактеризована актуальность избранной темы, названы объект, предмет и цель диссертации, сформулированы задачи, представлены методы, теоретическая, практическая значимость исследования, осуществлен анализ разработанности темы в научной литературе.

В **Главе 1 «Историко-культурные и эстетические основы документальности в оперном жанре»** обращение к социально-значимой реальности через документ трактуется как одна из магистральных тенденций современного искусства. Исследуются ее истоки в сфере драматического театра, кино и видеоарта, обосновывается закономерность вовлечения в эти общекультурные процессы музыки и, в частности, музыкального театра, рассматривается процесс движения от документального материала – к формированию новой разновидности оперного жанра.

В параграфе **1.1. «Документальность и пути обновления современного искусства»** анализируется терминологический аппарат, ключевым понятием которого является «документальность». Слово, пришедшее из латинского языка (*documentum* – образец, доказательство, свидетельство), точно характеризует эстетическое качество художественной культуры XX – начала XXI века, которое сложилось в результате развития таких средств передачи информации, как печать, радио, фотография, кинематограф, телевидение и видео. Возможность запечатлеть жизнь, предоставленная новыми технологиями, актуализировала значение документа в культуре, сделав его одним из важных компонентов художественного

творчества. В искусствоведческий аппарат термин «документальность» пришел из сферы киноискусства, а затем распространился на другие виды и жанры, в том числе на оперу. Он был введен и популяризирован британским режиссером Джоном Грирсоном в 1926 году. Разнообразие форм внедрения документальной основы в разные виды искусства повлекло вариативность терминологии, например, драматический документальный театр называли театром реальности, нонфикшен театром, театром репортажа, театром свидетеля, докудрамой, вербатимом, театром отчета. Но вне зависимости от названия, главным для художников было доказать зрителям, что все, что они видят – правда, и сделать искусство инструментом передачи политического, социального или иного особо значимого послания.

История документальности показывает, что волны интереса к ней совпадают с периодами глобальных социальных потрясений, чье шоковое воздействие ставит под сомнение возможности чисто художественного осмысления сути и последствий событий. Документальность становится инструментом оперативной художественной реакции на проблемные точки современной реальности. Окончательно сложившись к середине прошлого столетия в мощное течение в искусстве, она охватывает различные его виды, сформировав свою эстетику, подходы и приемы, рассмотренные в параграфе на примерах и опыте практиков и теоретиков документального искусства – Э. Пискатора, П. Вайса, Б. Николса, Э. Манн, А. Смитт и др. Музыкальный театр, вовлеченный в этот процесс несколько позднее, неизбежно должен был вобрать данный опыт и переплавить его в соответствии со своей спецификой.

В параграфе *1.2. «Освоение звуковой реальности: на пути к документальной опере»* выделены важные для формирования музыкальной документальности процессы. Так, на примере творчества Райха рассмотрены эксперименты в освоении новых для музыкального искусства звуковых реалий в результате использования звукозаписывающей техники, показано, как в вокальных и инструментальных сочинениях американских композиторов, предшествующих их оперным работам, начал складываться особый опыт фиксации звуков реального мира. Подчеркнуто также, что в конце 1980-х годов композиторы обращаются к социально значимым темам, поднимая вопросы глобальных, общечеловеческих масштабов. Документальные материалы – тексты, аудиозаписи, фотографии и видео становятся для них опорой, а, подчас, подобно опытам С. Райха, и основным, единственным источником вербальной и музыкальной составляющих произведений. Так, в основу оперы «Слепая любовь» Э. Уолда положена реальная

криминальная история, его же «Rattensturm» рассказывает о потонувшем в первую мировую войну австро-венгерском линкоре «Сент-Иштване», опера Э. Зальцмана «Последние слова Голландца Шульца» опирается на текст стенографического допроса известного нью-йоркского гангстера и т.п.

Важную роль в процессе обновления оперного искусства сыграл факт сотрудничества композиторов с режиссерами, пришедшими в музыку из разных сфер – кинематографа (П. Гринуэй), драматического театра (Р. Уилсон, П. Селларс) и видео (Б. Корот), которые привнесли в оперу методы и приемы ранее не свойственные жанру.

Таким образом, во второй половине XX века появляется множество оперных сочинений, использующих документальную основу, к ней обращаются С. Райх, Дж. Адамс, Ф. Гласс, М. Фельдман, Р. Эшли, П. Дрешер, Э. Дэвис, Э. Уолд, Э. Зальцман и другие, что позволяет говорить о формировании документальной оперы как новой жанровой разновидности и актуализирует задачу выделения ее критериев.

В параграфе *1.3. «От документального материала – к формированию новой жанровой разновидности»* решается задача выявления особенностей документальной оперы. Главное, что характеризует ее природу – это введение в контекст оперного спектакля документального материала, который взят композитором и либреттистом извне и соединен с авторским. В рамках художественного целого документальной основой может служить аудио и видеointервью, архивные фотографии, видеозаписи, текстовые данные и др. Соединение в опере разных по природе составляющих потребовало анализа проблемы сосуществования художественного и документального типа образности. В результате были предложены ключевые характеристики документальной оперы: присутствие социально-значимой проблематики; ее раскрытие посредством включения документальных образов, представленных в виде различного рода текстов – аудиальных, визуальных, вербальных, смешанных (экранные формы); повышенная суггестия, возникающая вследствие нахождения зрителя/слушателя в напряженном поле параллельных образных рядов художественного и внехудожественного происхождения; возможность одновременного присутствия в разных пространственно-временных координатах, благодаря экранным технологиям и др. В заключении первой главы, на основе суммирования изложенной информации, предложена следующая иерархия оперных сочинений:

а) протодокументальные музыкально-театральные сочинения, в основе которых лежит реальный документальный материал, встраиваемый в

целое не напрямую, а через посредника – автора художественной обработки документального первоисточника – либреттиста, «пересказывающего» максимально близко к тексту документальную основу, декоратора, моделирующего реальные визуальные образы и т.п.;

б) документальные драмы – музыкально-театральные композиции, в которых подлинные документальные источники составляют весомую часть, но другая часть материала – это постановка или реконструкция;

в) экспериментальные музыкально-театральные произведения, в большой степени или полностью выполненные на основе документального материала разной природы.

В Главе 2 «Специфика работы с традиционными жанровыми моделями в документальной опере» указывается, что композиторы в поисках оптимальной модели документальной оперы идут разными путями. Одни используют ранее сложившиеся жанровые модели как основу, трансформируя ее благодаря введению документального материала. Другие отталкиваются от традиций авангардного документального театра и приносят сложившиеся там композиционные и драматургические приемы на почву оперного спектакля. Третьи идут непроторенным путем экспериментов, полностью обновляя оперный жанр. Вторая глава посвящена первой линии реализации документальности в оперном жанре, в ней анализируются образцы, в которых документальность «привита» на основу традиционных жанровых видов.

В Параграфе 2.1. «*Документальная опера на основе модели камерной оперы: "Человек, который принял жену за шляпу" М. Наймана*» осуществлен детальный анализ произведения, который позволил констатировать, что сочинение М. Наймана сочетает черты камерной оперы с рядом черт оперы протодокументального типа. Первичной основой ее текста явилась подлинная история болезни, пересказанная дважды – нейропсихологом Оливером Саксом в виде рассказа и либреттистом оперы Наймана Крисом Роуленсом. Лексическая точность исходного документа (истории болезни) вследствие данных «пересказов» стала относительной, но при этом были сохранены его признаки – описание болезни, ее хода, медицинских тестов, диагноза и врачебных рекомендаций. Эта документальная канва, предопределившая отказ от нарратива (характерная черта документальной оперы), оказалась удачно встроенной композитором в формат камерной оперы. Интерпретируя реальную историю болезни, композитор использовал ряд приемов, углубляющих раскрытие образов оперы, прежде всего это лейттематизм и интертекстуальность. Так, череда тестов Доктора С. предстает в виде серии вариаций, основанных на устойчивой лейтгар-

монической последовательности мажорных аккордов (C, Des, F/H, Es, A/Des, G, H) и производных от нее мелодических оборотов, опирающихся на интервал восходящей секунды. Пронизывая всю ткань оперы, эта последовательность подвергается значительному искажению, трансформируясь каждый раз, когда Доктор П. сталкивается с трудностями в опознавании лиц и предметов. Таким образом, в пошаговом процессе изучения его болезни она помогает ощутить трагическую схематичность восприятия визуального мира Доктором П. Интертекстуальность же, апеллируя к романсовому творчеству Р. Шумана, расширила содержание произведения, вызывая ассоциации с вокальными сочинениями, а также с историей любви и болезни великого романтика, усилив эмоциональное восприятие оперы в соответствии с лирической природой камерных жанров.

В параграфе 2.2. *«В поисках документальной модели на основе "большой оперы": "Никсон в Китае" Дж. Адамса»* рассматривается премьерная постановка этого сочинения, состоявшаяся в Хьюстоне в 1987 году. Влияние новостного телевизионного формата было столь ощутимым, что критики прозвали новое сочинение CNN-оперой – по ассоциации с американским новостным каналом. Зафиксированная реальность реконструирована в музыкально-сценическом пространстве без оценочной интерпретации и максимально избегая субъективного взгляда, что соответствует природе документального текста: незаинтересованного объективного представления событий.

В опере Адамса документ не выступает основой текста либретто, но действие является едва ли не фотографически точным воспроизведением событий, к которым обращается композитор (протодокументальный принцип). Опера демонстрирует переломный момент в развитии отношений между США и КНР – встречу президента Р. Никсона с коммунистическим лидером Мао Цзэдуном в 1972 году. Как и любое событие подобной значимости, она стала медийной феерией, каждая деталь которой транслировалась на телеэкраны, через радиоприемники и заголовки газет. Авторы (композитор в сотрудничестве с режиссером П. Селларсом и либреттисткой Э. Гудмен) перенесли этот хорошо срежиссированный театр политических действий на музыкальную сцену. Характер событий и способ их отображения оказывается новым для оперного жанра и не имеет аналогов. При этом конструкция и общие принципы строения формы весьма четко ориентированы на жанровую модель большой оперы: обращение к сюжетам, в центре которых стоит судьба крупной, политически значимой для эпохи личности, жанрово-стилевая многосоставность, специфика драматургического конфликта, локальность любовной линии и пр. В этом же ря-

ду сопоставлений композиционная логика развертывания сочинения, наличие арий, ансамблей, хоров, а также обязательной для большой оперы балетной сцены. При этом целостность на музыкальном уровне в опере Адамса обеспечивает ее минималистский каркас. Все эти особенности проанализированы на материале оперы в сопоставлении с историческими образцами прошлого и с выявлением черт документальности.

В параграфе 2.3. *«Документальная опера с чертами пассионов: "Смерть Клингхоффера" Дж. Адамса»* представлен иной историко-культурный ориентир. Авторы – творческий тандем композитора, режиссера Питера Селларса и либреттистки Элис Гудмен – отталкиваются от историко-культурной модели пассионов. Они создают «ближневосточные пассионы» (определение Манулкиной) – навеянное актуальным сюжетом художественное размышление об арабо-израильском конфликте, пронизанное историческими и религиозными параллелями.

Можно предположить, что Адамс ориентируется на модель пассионов ораториального типа, оформившуюся под воздействием оперы в XVII веке и сохраняющую отстраненность от глубокого погружения в сферу эмоциональных человеческих переживаний, о чем пишет М. Друскин по отношению к творчеству Генриха Шютца. На подобную аналогию наталкивают и высказывания самого композитора, но в первую очередь, свойственное для ораториальных жанров обилие хоровых и массовых сцен. Семь развернутых хоров прослаивают всю композицию оперы, образуя самостоятельную по смысловому и музыкальному содержанию линию, напрямую не связанную с основным сюжетом. Они отмечают границы сцен, придавая целому эпическую статику, нарушаемую сольными и ансамблевыми номерами, в которых сосредоточена событийная динамика.

Если ведущий пласт действия представлен ситуацией захвата лайнера, отражая события в точном соответствии их освещения в новостных программах того периода, то хоровые эпизоды не связаны единой линией повествования. Оказываясь «над действием», они, подобно традициям античных трагедий, комментируют его, философски обобщая происходящее. Параллели с пассионами проявляются и в особой роли повествовательности. На эту жанровую «матрицу» наложены черты документального спектакля: четкое следование канве реальных событий, коллажный принцип построения либретто, влекущий дискретность целого и отсутствие четкого нарратива, особые решения сценографии и др., что подробно проанализировано в данном параграфе.

Глава 3 «Документальная опера на пересечении с авангардным театром» посвящена изучению влияния на документальную оперу аван-

гардного театра. В параграфе 3.1. *«Особенности адаптации к оперному жанру драматургических приемов авангардного театра»* указывается, что в лоне авангардных течений работали художники, творчество которых во многом «подпитывалось» актуальными для своего времени социальными и политическими идеями. Экспериментируя, они стремились сломать традиционные рамки театрального спектакля. Для документального театра – драматического или музыкального – это важная тенденция. Анализ сценического опыта режиссеров авангардного театра Э. Пискатора, Дж. Стреллера, А. Щербан, П. Селларса позволил выявить векторы воздействия авангардного театра на музыкальный документальный театр, в ряду которых политические подтексты, развернутое использование современных технологий, минималистичная сценография, расширение времени и пространства, новые формы взаимодействия со зрителями – черты, заимствование которых музыкальным документальным театром доказывает силу воздействия авангардных художественных практик, существенно трансформировавших оперные театральные традиции.

В параграфе 3.2. *«Категории времени и пространства в "Докторе Атомном" Дж. Адамса в свете влияния авангардного театра»* исследуется как вышеобозначенные черты авангардного театра воплощаются в рамках столь консервативного жанра, как опера. Материалом анализа становится документальная драма «Доктор Атомный», повествующая о первом испытании атомной бомбы в Лос-Аламосе, штате Нью-Мексико в 1945 году.

Беря за основу сюжета всемирно известное событие, авторы оставляют за кадром его событийную составляющую, выступающую движущей силой классического музыкального спектакля. В силу этого опера лишена традиционной логики драматургического развития. Ее единственный след – последовательное движение к кульминации, атомному взрыву в конце произведения. Однако этот исход с самого начала предопределен, и предшествующие сценические события на него не влияют. Отсутствие фабулы объясняется тем, что в основу «Доктора Атома» положены подлинные документальные тексты, образующие своего рода коллаж. Подобно опыту документального драматического театра, либретто оперы сконструировано из ряда источников – фрагментов мемуаров, записей интервью, писем. Впервые в основу оперного либретто ложится научная литература, технические руководства по ядерной физике и рассекреченные правительственные документы. Контраст документальному текстовому ряду составляют художественные и религиозные тексты – отрывки из 9 главы Бхагавадгиты, стихотворений «Tree Sides of a Coin», «The Motive of All of It», «Easter

Eve 1945», «Seventh Elegy. Dream-Singing Elegy» Мюриель Рукейзер, «A Hemisphere in Tresses», «Double Chamber» Шарля Бодлера, сонет «Batter my heart, three person'd God...» Джона Донна, вдохновивший Оппенгеймера назвать место испытания «Тринити» и «The Cloud-flower» – колыбельная индейцев Тева, народа, проживавшего на месте испытаний в Нью-Мексико.

Если документальные материалы, использованные в опере, лишены эмоционального окраса и приобретают его лишь в контексте известных зрителю событий, то художественные тексты обладают своими первичными смыслами, но в сопоставлении с документами приобретают новые. Подобная смысловая полифония невольно побуждает зрителя к рефлексии.

Помимо вербального уровня, игра с восприятием происходит и на уровне музыкальном. Адамс широко использует технологии саунд-дизайна, значительно расширившие палитру выразительных средств композитора и оказавшие влияние на драматургические процессы. Совместно с саунд-дизайнером М. Греем, композитор применил многоканальную систему окружающего звука, играя на разнице между фронтальным и объемным звучанием. Например, опера начинается с двух минут и десяти секунд заранее записанного звукового трека, совмещающего шум электроприборов, реактивного двигателя и искаженного, будто звучащего из сломанного радиоприемника, отрывка песни «The Things We Did Last Summer» в исполнении Джо Стаффорд. Эта «музыка» окружает зрителей, погружая их в атмосферу пустынного постапокалиптического пейзажа.

Звуковые эффекты позволяют авторам манипулировать ощущением пространства у аудитории, которая оказывается «окутана» так называемыми диегетическими звуками – шумом дождя, громом, гудением далекого самолета и т. д. Помимо них авторы используют инфразвуковые частоты, предназначенные в большей степени для провокации общего физиологического беспокойства, нежели необходимости вызвать ассоциации с конкретными физическими объектами или природными явлениями. Таким образом, Адамс не только управляет эмоциональным состоянием зрителей, но и расширяет игровое пространство сцены, уводя его за пределы театрального зала, откуда будто бы доносятся звуки реактивных двигателей самолетов.

Технологии саунд-дизайна также предоставили Адамсу особые возможности для переживания художественного времени. Оперное действие начинается за несколько недель до детонации, и с этого момента разница между художественным временем спектакля и временем реальным неуклонно сокращается. Художественное время, постепенно замедляюще-

еся на протяжении оперы, обозначается рядом ритмических мотивов и оркестровыми остинато, напоминающими тиканье часов. В финальной сцене «Доктора Атомного» Оппенгеймер, цитируя «Двойную комнату» Бодлера, решительно заявляет: «Нет! Нет больше минут, нет секунд! Время исчезло; воцарилась Вечность!». Наконец в финале четвертой сцены второго акта темп постепенно нарастает в течении 150 тактов (334-504 тт.). Композитор синхронизирует «тиканье» оркестра с часовым и приводит к полному совпадению художественного и реального времени. И все же последние звуки «Доктора Атомного», когда на переднем плане звучит акустический голос женщины, повторяющей фразу на японском «O mizu o kudasai. Kodomotachi» («Воды, пожалуйста. Дети»), подразумевают, что художественное время оперы совершило скачок к бомбардировке Хиросимы 6 августа 1945 года. Такое расширение временных рамок оперы, по мнению ее создателей, должно было стать финальным акцентом, оставляя зрителю пространство для размышления.

Итак, авторы произведения погружают зрителей в смоделированный особым образом художественный хронотоп, заставляют пережить в рамках спектакля известные исторические события, прочувствовать на собственном опыте напряженность ситуации в последние минуты до запуска бомбы и ужас от последствий взрыва. Рассмотренные кардинальные изменения, связанные со временем и пространством оперы, не могли не коснуться столь важных аспектов как композиция и драматургия.

В параграфе 3.3. *«Композиционно-драматургические особенности оперы Дж. Адамса "Доктор Атомный"»* говорится о том, что отмеченные новые черты, связанные с документальной природой либретто, особенностями звукорежиссерской работы, трансформирующей временные и пространственные параметры сочинения, оказали воздействие на оперную драматургию. Ее основу составил мощнейший внутренний конфликт одного человека – создателя смертоносного оружия. Возможно, именно тем, что конфликт разворачивается в индивидуально-психологическом плане, как такового действия с линейно развивающейся сюжетикой в опере нет. Целое складывается по коллажному принципу, отработанному авангардной театральной практикой. Не связанные друг с другом сцены, главным образом иллюстрирующие процесс изготовления бомбы, а также диалоги, в которых происходит обсуждение этого процесса, являются фоном напряженной внутренней жизни Оппенгеймера, захваченного идеей осуществления взрыва и личной ответственности за предстоящий опыт.

Композиция оперы на первый взгляд достаточно традиционна: два ее акта суммарно подразделяются на семь сцен, три в первом и четыре во

втором. Первую сцену предваряет электроакустическая увертюра, а во втором после первой и перед последней сценами присутствуют вставки – интерлюдия «Дождь над Сангре-де-Кристо» и хор «При виде этого». Однако обращаясь к их внутреннему содержанию, становится очевидным, что законы традиционной драматургической логики в опере игнорируются. С определенной степенью условности можно выделить экспозиционную зону – две первые сцены, представляющие большинство персонажей, диалоги и монологи которых раскрывают не столько их характеры, поскольку роль их в опере сугубо второстепенна, а отношение к ключевой проблеме действия – моральной ответственности за предстоящее испытание смертоносного оружия. В силу этого экспонируется прежде всего образ Оппенгеймера, который раскрывается в рабочем (1 сцена) и личном, домашнем (2 сцена) контекстах.

Можно ли рассматривать последующие разделы оперы как фазу развития? Однозначно нет, в силу отсутствия развивающейся фабулы. Каждая сцена – это лишь определенный ракурс в обсуждении предстоящего взрыва, своего рода эмоционально-психологические локации, раскрывающие разные аспекты отношения Оппенгеймера и других людей к надвигающемуся и заранее predetermined факту. Несомненно, этому способствует текст либретто, состоящий из разрозненных документов, связанных лишь общей темой. В создании этой дробной коллажной логики участвует не только сценография, но и вся совокупность музыкально-выразительных средств, со сменой темпов, характера мелоса, фактуры.

Так, тип интонирования персонажей в опере тесно связан с происхождением использованных текстов: там, где композитор опирается на документы, стремясь воплотить событийную реальность, доминирует декламационность в опоре на фонетическую структуру слова, а там, где основой становятся художественные тексты, превалирует ариозность с распевками, мелодизацией и т. д. Из такого рода сопоставлений текстов разной природы, интонационного и эмоционального контрастов, подобно мозаике складывается разностороннее представление о характере героя.

Отсутствие сквозного развития действия компенсирует роль оркестра, которая функционально множественна. Это и звукоизобразительность, и раскрытие психологических состояний героев, подтекстов, расширение смысла сценического действия за счет отсылок к чужому материалу (в соответствии с принципами авангардного театра, для которого типично смешение разных культурных пластов). Именно оркестр «цементирует» дробную композицию оперы с помощью внутренних «арок». Значим и хоровой музыкальный пласт сочинения. Содержащий немало стилизованных аллюзий и

цитат, он выполняет комментирующую и динамизирующую функции (последняя усилена соединением хора с пантомимой и танцем). Все названные особенности раскрыты с привлечением анализа музыкального материала оперы, что позволило на конкретном примере продемонстрировать степень влияния авангардного театра на документальный тип оперного спектакля.

В Главе 4 «Документальная опера под воздействием перформативных практик: новая жанровая модель» рассмотрена наиболее радикальная экспериментальная жанровая модель документальной оперы, представленная операми С. Райха. В параграфе 4.1. «Документальность и перформативность в современном искусстве: точки пересечения» отмечено, что катализатором глубинной трансформации оперы под воздействием документальности явилась перформативность, охватившая на рубеже веков самые разные формы современного искусства. Здесь важны два момента: опора на документальный материал и ориентация на перформанс как новую для музыкального театра форму преподнесения художественного текста публике. На основе сопоставительного анализа в данном разделе работы обозначены ключевые точки их пересечения, охарактеризована взаимосвязанность явлений, позволяющая говорить об общности их эстетической платформы.

В параграфе 4.2. «Синтез документальности и перформативности в опере С. Райха "Пещера"» осуществлен анализ первой видео-оперы С. Райха, с которой связано появление нового типа музыкально-сценического сочинения, названного «документальным видеомузикальным театром». В «Пещере» С. Райх в союзе с видеохудожницей Б. Корот обращается к теме арабо-израильского конфликта, раскрытого через ветхозаветную легенду об Аврааме из Книги Бытия. Замысел авторов не тривиален: отказываясь от нарратива, они кладут в основу не саму историю, а трехсторонний комментарий к ней.

В течение пяти лет авторы проводили видео-опросы среди иудеев израильтян (первая часть произведения), палестинских мусульман (вторая часть) и американцев (третья часть), раскрывая их отношение к ветхозаветной истории. Сценическое пространство оперы представлено инструментальным ансамблем и вокалистами. Основное же «действие» разворачивается на матрице из пяти экранов, воспроизводящих документальный видеоряд — серию интервью. Авторы вплетают «живой» материал в неординарный художественный замысел, создавая абсолютно новый как с постановочной, так и с музыкальной точки зрения вид спектакля. Расшатывание границ между искусством и реальностью — одна из особенностей,

обнаружившая, возможно, не осознанное авторами, но очевидно прослеживаемое влияние на произведение перформативных практик.

Анализ наличия в опере черт перформанса показывает, что ключевая для ее концепции роль зрителя реализуется в «Пещере» на двух уровнях. С одной стороны, это непосредственное вовлечение «простых» людей в создание произведения. С другой – исходящее от видеоперформанса ментальное взаимодействие зрителя с экранной репрезентацией. Использование данного формата создает многостороннюю коммуникацию, что в музыкальном плане реализовано на основе коллажной техники. Вопросы, озвученные авторами или выписанные от руки на экране, оказываются адресованными не только интервьюируемому, а всем. Зритель невольно вовлекается в коммуникативный процесс, вступая в мысленный диалог с отвечающими. Из одновременного представления различных точек зрения возникает смысловая многозначность.

Несмотря на отсутствие привычного либретто, слово для С. Райха глубоко значимо – как письменное, так и в виде речевого акта, либо музыкально проинтонированное. Вербальную основу «Пещеры» составляют два источника — видеointервью и письменный священный текст Книги Бытия, а многообразие форм их подачи усиливает погружение в процесс коммуникации, трансформируя смыслы и оставляя пространство для их трактовок. Так, документальный материал воспроизводится на экранах в виде видеозаписей, печатного или рукописного текста, а также исполняется вокальным ансамблем. С. Райх увлечен связью между семантическим и акустическим аспектами речи: слово как смысл и слово как фонема «работают», создавая напряженное коммуникативное поле вербальных и аудиальных значений, для донесения которых автор использует совокупность приемов. В их ряду представленность слов и фраз текста на разных языках, дробление слов на слоги, выступающие в качестве чисто интонационных образований, многократные и по-разному оформленные повторения слов и фраз с наложениями при временных сдвигах вступающего текста, подобных музыкальному канону, и иные.

Иначе представлен в опере текст Священного Писания, который не произносится, а визуализируется — «впечатывается» на экранах одновременно на английском, немецком и французском языках, сопровождаясь особой инструментально-шумовой ритмизацией. К визуально-звуковому представлению слова добавляется ансамбль вокалистов, пропевающих Слово в специфической декламационной манере, вызывающей ассоциации с присутствующими в литургической практике различных конфессий традициями омузыкаленного произнесения текста.

Очевидно, что трансформация оперного спектакля в иную концептуальную модель синтетического типа действия, главным участником которого становится не певец и не артист театра, а простой человек и зритель, осуществлена создателями «Пещеры» под воздействием перформативного искусства. Их ключевыми признаками выступает высокая коммуникативная заряженность, обеспечивающая эмоциональную вовлеченность и координацию действий всех участников спектакля, общий фокус их внимания.

В параграфе 4.3. *«Аудиовизуальные технологии как платформа поисков новой выразительности на основе экспериментов с перформативностью в видео-опере "Три истории"»* рассматривается вторая видео-опера С. Райха и Б. Корот. Это яркий образец обновления музыкально-театрального спектакля на основе перформативности с использованием новых технологий. При этом опера посвящена именно проблеме современных технологий: в основу трех ее актов положены разные события XX века (I часть «Гинденбург» повествует о крушении немецкого дирижабля в 1937 году, II – «Бикини» об испытаниях атомной бомбы, проходивших между 1946 и 1952 годами на атолле Бикини, III – «Долли» – о технологии клонирования). Все события демонстрируются через исторические видеок cadры, интервью, фотографии и текстовые документы. В основу концепции положена идея ответственности человека за окружающий мир, подчеркнутая обращением авторов к библейскому тексту. Экспериментальная сущность сочинения основана на высочайшем уровне взаимопроникновения визуального и аудиального начал. Определенного рода открытием представляются найденные приемы взаимодействия искусств, такие как графические каноны, «typing music» (напечатанная музыка, термин Райха), «slow motion sound» (звучание в замедленном темпе), метроритмическое и мелодическое «калькирование» задокументированной речи интервьюеров, многофигурность экранного пространства.

Смысловое усиление документальных фактов достигается и более традиционными способами, например, цитированием, создающим историко-культурные параллели. Реальность визуальных образов усилена, помимо введения речей очевидцев и интервьюеров, комментирующих отображаемые события, включением в партитуру таких партий, как, например, «zeppelin drop» (3 сцена 1 действия), которая транслирует подлинный рев моторов падающего дирижабля, в результате звук подкрепляет визуальный образ, но бывает и наоборот: экран, имитирующий видеоплётку (1 сцена 1 действия) добавляет ощущение документальной реальности аудиоряду.

Новизна и разнообразие аудиовизуального инструментария явились

основой для реализации перформативных черт в данном сочинении, что проявляется на всех уровнях, начиная с текстовой основы, в связи с чем в данном разделе осуществлен анализ перформативных черт либретто. Изобретательно и многопланово композитор работает с голосом, который нередко трактуется как один из инструментальных тембров, благодаря использованию авторских техник. В их числе «фазовые сдвиги», нотация живой речевой практики, работа с готовыми магнитофонными записями, «речевой мелос» инструментальных тембров и др. Системное применение названных приемов реализует столь важное свойство перформанса, как дезориентация зрителя, вовлечение его в «игру» по разгадыванию и формированию смыслов. Особую роль в трансформации традиционных принципов оперной драматургии на основе перформативности играют и вопросы создания специфических пространственных и временных координат, усиливающие суггестию. Пространство видео-опер С. Райха имеет несколько измерений – сценическое и экранное, в силу чего зрители имеют возможность наблюдать за симультанным развитием нескольких визуальных образов. Пространственно-временные параметры становятся объектом «игры», а намеренное сокращение сюжетной линии до аскетичной фактологии документов заставляет зрителя ассоциативно «нащупывать» фабулу произведения.

Важный для выявления черт перформативности момент – время. Оно трактуется как психофизиологический феномен и, в зависимости от целей авторов, может замедляться, останавливаться, разбиваться на сегменты. В результате зритель становится соучастником, со-творцом спектакля, который рождается в результате многоканальной интеракции, формирующей пограничное состояние, имеющее важнейшее значение в эстетике перформативности и возникающей как следствие расшатывания границ между искусством и действительностью. На примере анализа музыкального материала в аспекте всех перечисленных особенностей, доказывается, что спровоцированная документальной основой, опера впитывает черты перформативности. Это позволяет сделать вывод о том, что документальный театр С. Райха размыкает свои границы не только в сферу иных искусств и технологий, но и в саму жизнь.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Документальное искусство, исторически проявившее себя первоначально в рамках театра и кино, не могло не втянуть в свою орбиту музыкальный театр, который с шестидесятых годов прошлого века был охвачен идеей обновления. Этому процессу способствовало развитие информационных технологий, расширившее возможности документальной фиксации событий. Представленная

панорама развития аудиовизуальных искусств, сделала очевидным то, что с начала XX столетия и по настоящее время документальность, как опора на факты, на использование реальных документов, их цитирование и т.п., становится основой мощного течения художественной культуры, связанного со стремлением отразить острые, особо значимые для социума проблемы, актуализировав содержание современного искусства. Будучи вовлеченной в эти общекультурные процессы, сфера музыкального творчества имела следствием выработку особых форм фиксации звуковой реальности, трансформацию музыкальных жанров и возникновение документального музыкального театра. Основанием его атрибуции стало включение в текст музыкально-театральных произведений документальных текстов, не являющихся плодом творчества автора сочинения.

Наличие неавторского текстового материала позволило провести грань между художественным и документальным и, в опоре на теорию документальной информации, выстроить иерархию оперных сочинений, в основу которой положен принцип точности следования тексту документа, выделив протодокументальные, документальные драмы и экспериментально-документальные образцы опер. Их анализ позволил обосновать три подхода композиторов к соединению документального и художественного. Первый представляет внедрение документальной составляющей в лоно известных, устойчивых жанровых моделей, второй – трансформирует оперу, используя опыт авангардного документального театра, а третий кардинально переосмысливает оперный формат на основе перформативных практик. Осуществленный детальный анализ эмпирического материала позволил выделить ряд общих особенностей документальной оперы, таких как актуальное социально-ориентированное содержание, коллажный принцип конструирования либретто, отказ от нарратива, расширение времени и пространства в опоре на современные аудио-визуальные технологии, привнесение новых форм работы со зрителями, выработка множественных новых приемов подачи музыкального и текстового материала с использованием экранных технологий, существенно повлиявших на композиционно-драматургическую основу оперного спектакля.

Предложенные в рамках диссертационной работы теоретические обоснования явления документальной оперы, позволяют выразить уверенность, что полученные результаты станут основой дальнейшего изучения темы на многообразном материале появляющихся новых документальных музыкально-театральных сочинений, сам факт рождения и востребованности которых подтверждает жизнеспособность жанра и раскрывает новые исследовательские горизонты.

По теме диссертации опубликованы следующие работы

1. Статьи в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ

1. *Шорникова, А. В.* О влиянии перформативных черт авангардного театра на документальную оперу / А. В. Шорникова // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – №1. – С. 23–29 [0,6 п. л.].

2. *Шорникова, А. В.* Некоторые особенности драматургического и композиционного строения оперы Дж. Адамса «Доктор Атомный» / А. В. Шорникова // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 4. – С. 181–188 [0,6 п. л.].

3. *Шорникова, А. В.* Работа с художественным временем и пространством в опере «Доктор Атомный» Джона Адамса: к проблеме воплощения перформативности / А. В. Шорникова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 4 – С. 45–50 [0,5 п. л.].

4. *Шорникова, А. В.* Черты перформанса в документальной видеоопере Стива Райха «Пещера» / А. В. Шорникова // Временник Зубовского института, 2020. – № 4. – С. 116–124 [0,6 п. л.].

5. *Шорникова, А. В.* Перформативные черты документального музыкального видео-театр Стива Райха / А. В. Шорникова // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 2. – С. 23–29 [0,5 п. л.].

6. *Шорникова, А. В.* Черты перформанса в музыкальном театре С. Райха / А. В. Шорникова // Культурная жизнь Юга России. 2020. – № 1 – С. 146–150 [0,5 п. л.].

7. *Шорникова, А. В.* Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков / А. В. Шорникова // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 3. – С. 130–138 [0,6 п. л.].

8. *Шорникова, А. В.* Художественное и документальное в современном музыкальном театре / А. В. Шорникова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 4. – С. 26–33 [0,6 п. л.].

9. *Шорникова, А. В.* Жанр камерной оперы в трактовке Майкла Наймана или история человека, который принял жену за шляпу / А. В. Шорникова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 3 – С. 67–72 [0,5 п. л.].

10. *Шорникова, А. В.* Постопера и проблемы ее осмысления в современной музыкальной науке / А. В. Шорникова // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – №4 – С. 92–96, [0,5 п. л.].

11. *Шорникова, А. В.* Gothic Motives in the Confessions of a Justified Sinner by Thomas Wilson / А. В. Шорникова // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – № 2. – С. 60–66 [0,5 п. л.].

12. *Шорникова, А. В.* О взаимодействии аудио- и видеорядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот / А. В. Шорникова // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 3. – С. 20–26 [0,5 п. л.].

13. *Шорникова, А. В.* Трактовка голоса в композициях С. Райха 1970-х годов / А. В. Шорникова // Культурная жизнь Юга России. 2017. – № 2 – С. 37–40 [0,5 п. л.].

II. Другие публикации по теме диссертационного исследования

14. *Шорникова, А. В.* Текст и речевые техники в перформативной концепции документального видео-театра Стива Райха / А. В. Шорникова // Язык-Музыка-Жест: информационные перекрестки (LMGIC-2021). Сборник материалов международной научной конференции, Санкт-Петербург, 19–21 апреля 2021 г. / под ред. Т. Е. Петровой, П. М. Эйсмонт. – СПб.: Изд-во «Скифия-принт», 2021. – С. 119–121 [0,5 п. л.].

15. *Шорникова, А. В.* Влияние документальных форм искусства на оперный театр США рубежа XX–XXI веков / А. В. Шорникова // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. – С. 531–539 [0,6 п. л.].

16. *Шорникова, А. В.* Документальность и перформативность в музыкальном искусстве: точки пересечения / А. В. Шорникова // Музыказнание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития. Сборник трудов всероссийской научной конференции 12–13 марта 2020. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2020. – С. 325–335 [0,7 п. л.].

17. *Шорникова, А. В.* Обращение к истокам: воплощение духовных текстов в вокально-инструментальных сочинениях Стива Райха 1980-х годов / А. В. Шорникова // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире. Выпуск 4. Сборник материалов IV международной научной конференции. – Краснодар: изд-во Магарин О. Г., 2020. – С. 520–526 [0,5 п. л.].

18. *Шорникова, А. В.* «Никсон в Китае» Дж. Адамса. Опера на пересечении стилей / А. В. Шорникова // Музыказнание в современном мире:

темы, проблемы и тенденции развития: сборник научных статей. – Ростов-на-Дону, 2018. – С. 56–62 [0,5 п. л.].

Участие в коллективной монографии:

19. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров / кол. авторов; отв. ред. А. В. Крылова, Е. В. Кисеева. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – 468 с. – С. 137–174 [4 п. л.].