

КОМПАРАТИВИЗМ В ИСКУССТВЕ: ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ «СМЕРТИ АВТОРА» В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ-АВАНГАРДИСТОВ

Л. А. Шкор,

кандидат искусствоведения, доцент БГУКИ

Кризис, вызванный изменением художественной парадигмы современного искусства, привел к многочисленным попыткам создания новой философии искусства, нового музыкального языка, новых способов структурно-ритмической организации музыкальной ткани. Композиторы по-новому интерпретируют категории времени, пространства, движения, стремясь объяснить новое понимание в интеллектуально-художественных концептах.

Идеи Р. Барта о «смерти автора» получили свое отражение в творчестве композиторов-авангардистов. Дж. Кейдж создал пять сценических композиций под названием «Европеры» (1985–1991), в которых переосмысливается концепция «смерти автора», трансформируясь в идею «смерти оперы».

Концепция Р. Барта, перенесенная в музыкальное искусство, приняла несколько другой облик. По мысли Дж. Кейджа, зритель воспринимает музыкальные тексты прошлого всего лишь как памятники искусства, что позволяет современному автору использовать наиболее яркие фрагменты опер как набор определенных элементов мозаики, создавая новые «тексты искусства». В «Европере» Дж. Кейджа собраны «осколки» 128 произведений жанра оперы, созданных европейскими авторами, начиная с XVI в. Эти фрагменты (не более 16 тактов) собраны так, что набор разрозненных тем создает фантасмагоричный коллаж, в котором каждый участник выступает по секундомеру, чтобы успеть вовремя произнести свою фразу («Онегин, я скрывать не стану» – «Смейся, паяц, над разбитой любовью»).

Из кажущейся эклектики лейтмотивов, образов, сцен зритель «собирает» понятную только ему линию сюжета. Точнее, ту линию, за которой он в состоянии проследить благодаря предложенным 12 вариантам либретто, по которым можно попытаться прояснить сценическое действие.

Некоторые линии сценического действия поддерживаются визуальным рядом (узнаваемыми декорациями из опер, которые налагаются друг на друга), другие же оперы возникают и исчезают подобно «неподходящим» для монтажа кадрам. Отметим, что

Дж. Кейдж допускал смены очередности выступления участников, сценические амплуа которых не соответствовали исполняемому фрагменту (выход Кармен в костюме Джильды, Фигаро в костюме Риголетто).

Дж. Кейдж показывает «умирание» жанра оперы через постепенное уменьшение количества участников – если в начале показа первой композиции «EurOperas» их свыше ста пятидесяти человек (19 певцов-солистов, 28 инструменталистов, рассаженных вокруг сцены, хор), то к пятой композиции остается только пианист и звукорежиссер. Заметим, что этот художественный прием напоминает о замысле «Прощальной симфонии» Й. Гайдна.

Оставляя на сцене только двоих участников действия, Дж. Кейдж показывает тем самым «уход» музыки во «внесценическое» пространство (радиоэфир, телепрограммы и т.д.), особенно интересен момент перехода знаменитых музыкальных мотивов в рингтоны, что символизирует «смерть искусства» и «смерть автора».

В одном из крупных сочинений Л. Берно «Опера» (последняя редакция 1977) также переплелись известные, но несхожие сюжеты. В оперном либретто объединены миф (об Орфее и Эвридике), сюжет некогда популярного американского спектакля «Терминал» и трагическое повествование о гибели «Титаника». В опере отсутствуют декорации, действие оттеняется только прихотливой игрой светотени, которая акцентирует внимание на пантомиме исполнителей, подчеркивая вневременные характеристики происходящего на пустой сцене.

Опера изобилует гиперколлажированием (смешением разнородных идей, что влечет образование нового материала), аллюзиями, цитатами, в которые вплетается ирония, фрагментарность, черный юмор, провокации, еще более запутывающие и загромождающие музыкальную ткань. В опере преобладает непрерывное видоизменение музыкального материала, который перемещается в иные, чуждые для него контексты, которые делают его просто бессмысленным (вновь возникает концепция «смерти искусства»). Таким примером бессмысленности искусства является концерт безголосого Орфея перед пассажирами «Титаника».

Такое изобилие идей, текстов, композиторских техник Л. Берно объясняет «возвратом» к изначальному пониманию слова *opera* – труд. Только этот труд связан с работой зрительского восприятия, с расшифровками композиторского замысла. Л. Берно считал, что

опера в ее каноническом (академическом) понимании полностью себя исчерпала. Подобно тому, как Р. Барт провозглашал «смерть автора», Л. Берио объявлял «смерть оперы» как состоявшийся исторический факт, но при этом полагал, что только тотальное обновление концепции этого жанра способны «реанимировать» этот сценический жанр.

В опере Луиджи Ноно «Прометей, трагедия слышания» (1980) показана иная интерпретация «смерти жанра». «Прометей, трагедия слышания» представляет собой развернутое произведение, в котором участвуют пять певцов, двое чтецов, хор, струнная и духовая оркестровые группы под управлением двух дирижеров. Звукорежиссерское оборудование расположено в специальной конструкции, напоминающей корпус музыкального инструмента (типа лютни), внутри которого находятся исполнители.

По замыслу Л. Ноно зритель не наслаждается музыкальным спектаклем, а активно «погружается» в электроакустический эксперимент. Он заключается в том, что на слушателя непрерывно воздействуют разнообразные стереофонические потоки, вынуждая ориентироваться в действии оперы только по слуху. Уникальность оперы заключается в том, что в ней нет сценического действия, образы рождаются через распределение звуков, которые тут же подвергаются электронной обработке, которая меняет их иногда до неузнаваемости. Звуковая дезориентация слушателя в пространстве музыкальной ткани — в этом и заключается оригинальность «Прометея» Л. Ноно. Композитор разрушает взаимосвязь сценического и музыкального действия, стремясь выявить новые горизонты музыкального восприятия оперного спектакля, где музыкальный образ не зависит от визуального образа (действия на сцене). Музыка насыщена гипертекстуальными отсылками — фрагментами текстов поэта-романтика И.-Х. Гельдерлина, перемежающихся со строками поэта-модерниста М.-Р. Рильке. Они возникают как бы спонтанно, интегрируясь в общее звуковое пространство, которое разомкнуто и не подчиняется никакой музыкальной форме.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в искусстве последней четверти XX в. усилились стремления к тотальному «художественному эксперименту». Однако, объявляя о «смерти» канонических музыкальных жанров, композиторы-авангардисты показывают его глубокий потенциал к дальнейшему развитию.

1. Арсланов, В. В. История западного искусствознания XX века : учеб. пособие для вузов / В. В. Арсланов. – М. : Акад. проект, 2003. – 768 с.

2. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ