

О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре*

А. В. Крылова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23

Для цитирования: Крылова, Александра. «О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 230–247. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.203>

Рассматриваются процессы развития современного музыкального театра, активизированные воздействием новых технологий, которые существенно расширили возможности синтеза искусств, исконно свойственные музыкально-театральным жанрам. Апробированные в рамках разного рода культурных практик — перформансов, инсталляций, шоу и прочего, компьютерные ресурсы звукового синтеза, новые технические средства и 3D-технологии безгранично расширяют возможности работы со звуком, светом, цветом, словом и пластикой, вовлекая в процесс создания музыкально-театрального произведения не только композитора, но и дизайнеров и инженеров. Возникает проблема авторства, которое уже не является исключительным правом композитора, а принадлежит целому творческому коллективу. Следствием этих процессов становится ряд существенных изменений в соотношении художественных составляющих спектакля: отказ от главенства музыки, равноправная смысловая значимость всех выразительных компонентов, образующих полифоническое многоканальное смысловое поле, которое позволяет говорить о «театре смешанных средств». Несовпадение логического движения и смыслового наполнения вербального, визуального, аудиального начал приводит к ограничению нарратива и возрастанию суггестии, заставляющей зрителя, оттолкнувшись от авторского посыла и личного жизненного опыта, искать свое понимание, предполагающее множественность трактовок. Поиск новой эстетики приводит к проектному подходу при создании музыкально-театрального сочинения, обладающего в каждом конкретном случае рядом глубоко индивидуальных пространственно-временных особенностей, а также к существенной трансформации общей коммуникативной ситуации, в которой зритель становится соучастником происходящего. Статья содержит аналитические наблюдения над произведениями современных авторов — Х. Гёббельса, М. Сквилланте, а также над работами, созданными творческой группой «Lemieux Pilon 4D Art».

Ключевые слова: синтез искусств, цифровые технологии, интерактивность, экспериментальный театр, театр смешанных средств, перформанс, инсталляция.

Радикальность заявленной темы в процессе работы над ее раскрытием была поводом глубокой рефлексии. Действительно, можно ли говорить о новизне форм синтеза искусств, притом что как в драматическом, так и в музыкальном театрах

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

все материальные субстанции разных видов искусства — слово, цвет, свет, звук, пластика — представлены в сочинениях последних десятилетий во множестве самых причудливых соединений. Цель этого «хоровода искусств», являемого зрителю на сценических подмостках произведений, стара как само искусство: впечатлить, «выстрелив» сразу по всем возможным мишеням — поразить глаз, удивить слух, сделать осязаемым неосязаемое посредством воображения (а можно и в реальности), добавить немного вкусовых и ароматических впечатлений.

Но в чем же новизна? И возможна ли она? Ответ положительный — возможна. Ее платформа двойственна: во-первых, это новые принципы построения музыкальных и визуальных образов на основе современных цифровых технологий, а во-вторых, расширение поля музыкального искусства, вовлечение в него разного рода культурных практик. Аналитик современного искусства Розалинд Краус вслед за американским культурологом Фредриком Джеймисоном [1] характеризует современность «...как полное насыщение пространства культуры образом, реализованное рекламой, массмедиа и киберпространством», как «всепроницающее распространение образа по социальной повседневной жизни», вследствие чего «эстетически переживается все — от шопинга до любых развлечений, а, в свою очередь, любой вариант собственно эстетической сферы оказывается устаревшим» [2, с. 90]. В силу этого реальность, переживаемая как совокупность образов, становится объектом практически всех видов искусств, предлагая свои критерии оценки и меняя приоритеты. Так, относительно современной живописи Брэндон Тэйлор писал: «Случай, произвольность, неповторимость и тщательно отмеренное непочтение к щепетильности вкуса — вот новые парадигмы наиболее экспериментального из всех видов современного искусства» [3, p. 22].

Театр не исключение. В его элитарное пространство мощным потоком входит событийность текущего дня, акцентируя сиюминутное и переосмысливая вечное, порождая феномен музыкально-театральной документалистики (см. оперы Стива Райха «Пещера» или «Три истории», Джона Адамса «Никсон в Китае», «Смерть Клингофера», «Доктор Атомный» пр.). Музыкальный театр впитывает черты разного рода социокультурных художественных практик, соприкасается с шоу или перформансом (оперы в формате шоу Майкла Рауза «Дэвид Кливленд», Уилфреда Джозефа «Встреча», театральные перформативные инсталляции Гёббельса и др.) и, наконец, под воздействием технических новшеств безгранично расширяет возможности синтеза любых материальных субстанций в экспериментально-художественных поисках нового содержания и форм восприятия. Этот перманентный процесс экспериментирования имеет следствием индивидуализацию оперных форматов, которые концептуально выходят за рамки традиционных жанровых норм, что вызывает стремление найти им более точное терминологическое определение. Е. Новак, например, для разграничения академического оперного спектакля и новой музыкально-театральной практики предлагает термин «постопера» [4, с. 134]. Отталкиваясь от термина «новый музыкальный театр», введенного в научный оборот Маурисио Кагелем, В. В. Тарнопольский отмечает, что общей чертой данного явления «...становится преодоление канонической “сетки” жанров, а именно: *поиск и исследование новых видов синтеза музыки и сценических / визуальных искусств*, отличных от устоявшихся в музыкально-театральной практике XVIII — середины

XX века. В каком-то смысле каждый такой спектакль — “сам себе жанр”, плод своего рода перманентной “оперной реформы”» [5, с. 26].

Вследствие этой реформаторской сути каждого отдельно взятого оперного проекта, свободно формирующего свою индивидуальность на основе соединения любых жанровых разновидностей музыкального театра и социокультурных практик, разных видов искусств и материалов, возникает пока что трудно разрешимая проблема выработки универсальной методологии анализа экспериментальных музыкально-театральных сочинений: живая сиюминутная художественная практика требует накопления аналитических наблюдений в достаточном для выхода к обобщениям количестве. И все же некоторые общие черты складывающейся эстетики нового музыкального театра могут быть обозначены. Очевидно, что основой «проектного» подхода к созданию музыкального спектакля весьма часто становится отказ от доминирующей роли музыки. Эрик Зальцман и Томас Дези в книге «Новый музыкальный театр» подчеркивают, что характерной чертой исследуемого феномена является «равноправная роль других видов искусств и медиа, которые часто действуют параллельно и могут как дополнять, так не совпадать и даже противоречить партитуре и тексту» [6, р. 283]. В этом авторы усматривают основное отличие от вагнерианского театра, в котором «все формы искусства превращаются в один большой информативный поток» [6, р. 283]. Именно на равноправии любых компонентов синтеза во многом основана идеология индивидуального проектирования в новом музыкальном театре. Разнообразие же его форм современный театр обязан новым техническим средствам.

Действительно, в век электронных и цифровых технологий мощный комплекс технических театральных ресурсов играет отнюдь не вспомогательную роль. Реализуемая посредством медиа визуальная образность оказывается (совместно либо в параллели с музыкальной) равнозначной частью смыслового поля спектакля. Уровень «интеллекта» компьютерных программ, осуществляющих управление, а нередко в реальном времени формирующих музыкально-сценическое действие, столь высок, что требует не только технического, но и философского осмысления.

Итак, при сохранении генетической связи с оперой в части наличия сценического пространства, преподносимости действия, большой значимости инструментального и вокального начал в новом музыкальном театре наблюдается множественность составляющих синтетическое «тело» спектакля, в том числе созданных при участии электронных и медиатехнологий. Их эмансипация по отношению к традиционным, выражающаяся, как уже было отмечено, в параллельном и, возможно, разнонаправленном действии, создает своего рода полифоническую партитуру самостоятельно развивающихся смысловых линий. Употребляя словосочетание «смысловые линии», следует сделать оговорку: речь не идет о линейном принципе развертывания сюжета. Напротив, как правило, это дискретное смысловое поле, многоэлементное по палитре составляющих его компонентов, лишённое нарратива. Тотальный отказ от сюжетной повествовательности, типичной для либретто традиционной оперы, имеет несколько оснований. Первый, субъективно композиторский, очень точно сформулированный В. Мартыновым, который рассуждает о том, что художник, транслируя образы, рожденные вследствие его индивидуального жизненного и художественного опыта, осуществляет своего рода провокацию «чужого восприятия событий через собственное», проекцию «своей

памяти на другую». Он говорит буквально следующее: «Очевидно, существуют общие для всех архетипы восприятия и памяти. Для меня важен момент монтажа, отсутствие последовательного тоталитарного нарратива. Так легче залезать в поры памяти» [7, с. 76].

Причина вторая, напротив, имеет объективную природу. Медийная реальность современности лишает человека возможности анализа, она предлагает готовые, красиво упакованные, а потому быстро присваиваемые решения, создающие иллюзию разносторонней осведомленности. Проникновение же в суть жизненных процессов требует сосредоточения, истинный театр не должен сводиться к иллюстрации событий, он призван заставлять зрителя сопоставлять, анализировать, искать и находить смыслы, которые лишь отчасти запрограммированы композитором, но обнаружены зрителем / слушателем в процессе восприятия и декодированы не только в соответствии с авторским посылом, но и с его личным опытом. Отсутствие нарратива, безусловно, усиливает интерактивную интенцию художественного текста. Эта эстетическая установка приобретает значение ведущей для многих современных композиторов и оперных режиссеров. В одном из интервью, данных в преддверии постановки в Москве в 2015 г. оперы «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой», немецкий композитор и режиссер Хайнер Гёббельс сформулировал ее предельно точно: «Я не хочу, чтобы зритель идентифицировал себя с тем, что он видит, не хочу, чтобы он искал свое отражение в каком-нибудь участвующем в спектакле прекрасном актере, певце или танцовщике. Я бы хотел создать пространство, в котором он столкнется с самим собой. А также — с чем-то, о чем он ничего не знает. Я не пытаюсь ничего показывать на сцене, я хочу, чтобы что-то зарождалось, хочу что-то вызывать к жизни. Мой театр — это не репрезентация, я не показываю какой-то реальный мир. Я хочу создать иную реальность в этом пространстве вместе со зрителем» [8].

Именно опора на непредсказуемые смысловые поля зрительского восприятия, активированного музыкально-сценическими экспериментами на основе соединения самых разных искусств и техники, имеет следствием проектную сущность современного музыкального театра, целью которого становится создание уникального музыкально-театрального артефакта. Степень его новизны способна поразить зрителя, отстранить его от привязки к известному ритуалу оперного сценического действия. Речь идет не просто о расширении, но об изменении зрительского представления о музыкальном театре вообще. Для достижения этого тот же Х. Гёббельс призывает «...игнорировать дисциплинарные различия между визуальным искусством, театром, танцем, музыкой» [8], при этом минимизировать слово как носитель старых театральных традиций, связанных с концепцией понимания, а не с концепцией ощущения и переживания, доминирующей в новом музыкальном театре.

Фактически речь идет о новом типе мышления композитора, нацеленного на поиск нестандартных идей и неизвестных ранее форм их воплощения, подобно тем, которые привели музыкальное искусство к использованию сначала электронных инструментов, а затем технологий компьютерного звукового синтеза. Технические устройства на этом пути оказались мощной основой для реализации креативных музыкальных идей, о чем с удивительной точностью писал Варез: «Я лично всегда в своем творчестве чувствовал необходимость новых средств выражения.

Я отказываюсь употреблять только уже известные звуки. То, что я ищу, — это новые технические средства, которые могут соответствовать любому выражению мысли» [9, р. 55–6].

Экспериментальной работой, в которой на основе технических средств реализован качественно новый синтез ресурсов разных искусств и воплощена современная идеология музыкального театра, явилось сочинение Гёббельса «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой», созданное в 1998 г. в сотрудничестве с актером Андре Вилмсом¹. Литературную основу сочинения составили тексты французского поэта и философа Поля Валери, выдающегося австрийского философа и логика Людвиг Витгенштейна, профессора физики и астрономии, философа, критика и публициста Георга Лихтенберга, а также ученого и философа Макса Блэка, рожденного в царской России (г. Баку) и в 1912 г. с семьей эмигрировавшего в Лондон, а затем в США.

Выбор авторов текстов символичен и предопределяет смысловую концепцию произведения. Во-первых, их разнонациональная принадлежность (в опере используются разные языки) дает установку на общечеловеческую значимость идей, связанных с философией — знанием, нацеленным на осмысление бытия, и с естественными науками — объективной сферой познания закономерностей материального мироустройства. Не случайно все авторы — философы и ученые — физики, химики и математики. Интересно, что Макс Блэк представляет особую область — философию науки, направленную у него на изучение природы математики². Но почему наука? Наверное, потому что она связана с точными категориями. Современный мир настолько эклектичен, зыбок и порой лишен точек опор, что провоцирует на их поиск. В науке же априори существует установка на точность. Так, Макс Блэк словами Поля Валери декларирует: «Ненавижу размытость!»

Музыкальный театр в проекте предстает как пространство научной лаборатории, в рамках которой опытным путем в буквальном смысле слова добывается некое знание. Либретто, сотканное из отдельных слов и фраз, становится импульсом к размышлению, некоей установкой смысловых констант, произносимых единственным персонажем — Максом Блэком — ученым, экспериментирующим в своей лаборатории со светом, огнем, звуковыми сигналами, приводимыми в действие машинерией, запрограммированной на определенные жесты героя. Слово, транслирующее набор философских идей, провоцирует движение, движение порождает свет, звук и огонь, выступающий символом горения мысли. Х. Гёббельс поясняет: «Вы увидите цепную реакцию. Может, это способ сделать мысли видимыми. Мысль, фраза превращается в звук, в эксперименты с огнем. Вы вдыхаете запах. Появляется какой-то огромный образ. Перетекает в другую мысль, в другой эксперимент. В этой цепной реакции участвуют все элементы театра. А отправная точка — записные книжки известных людей» [8]. Скорость мысли визуализирована не только пиротехническими эффектами, но и скоростью произнесения текста, будто стремящегося благодаря темпу и вариативным повторам мысли достичь полной ясности понимания какой-то высшей цели.

¹ Андре Вилмс сыграл главную роль в премьерном показе спектакля в Théâtre Vidy-Lausanne (Швейцария). Российской публике «Макс Блэк» был представлен в Электротеатре Станиславский 7 октября 2015 г., в главной роли — Александр Пантелеев.

² Именно так называлась его первая книга — «Природа математики», изданная в 1933 г.

Особенность сочинения в отсутствии традиционной партитуры, исходный звуковой материал спектакля — практически любые звуковые формы, от собственно музыкальных, воспроизводимых на инструментах, посредством разного рода технических средств, от проигрывателя и кассетного магнитофона до компьютера, а также «меню» многообразных звуковых сигналов, записанных или механически получаемых от воздействия на различные предметы рукой исполнителя — скрежещущих и ударных звучаний. Все это звуковое многообразие подвергнуто вторичной обработке, что позволило Хайнеру Гёббельсу сказать следующее: «Думаю, “Макс Блэк” — самая моя “электрическая” вещь, потому что это история исследователя в лаборатории, и какой бы эксперимент он ни проводил, все звуки, сопровождающие его, записаны живьем, проиграны и трансформированы. В ходе своего исследования он создает свой собственный саундтрек, который, в свою очередь, организует хореографию и ритм его движений» [10]. Таким образом, произведение реализуется благодаря возможностям технических устройств: микрофонов (оно не могло быть исполнено без усиления), электронных преобразований, механизмов, которые активизируют звуковой ландшафт.

В полифоническом соединении живущих самостоятельной жизнью материальных субстанций спектакля — вербального текста, озвучиваемого актером, его движений, звуковой линии, вспышек огня и даже запаха серы, формируется общая атмосфера, провоцирующая на рождение в сознании каждого зрителя своей ассоциативно понимаемой и переживаемой версии. В этом заключена установка на вовлечение публики в общий креативный процесс в рамках заданного философского тематического «поля», усиленного визуальными и звуковыми эффектами, а также почти фантастическими действиями, происходящими на сцене. Демонстрация производимых экспериментов, лишенная причинно-следственных связей, имеет в своей основе не линейный, а циклический тип движения, обладающий завораживающе гипнотическим действием, что также провоцирует к размышлению и саморефлексии.

Эрик Зальцман и Томас Дези в исследовании «Новый музыкальный театр» пишут: «Со свободой художника композитор вырезает из контекста научных исследований отдельные фразы и монтирует их в некий диалог, представляющий модель потока сознания. Такой информационный посыл не формирует ожиданий, что случится что-то особенное, способное составить сюжет» [6, р. 300]. При этом у просвещенного зрителя происходящее непременно корреспондирует с фаустианской темой, с одной стороны, и с дидактической ситуацией, основанной на факте демонстрации опыта (Для чего? С целью познания!) — с другой. Поскольку драматургия не предполагает каких-либо отношений героя, показ лишен «сердцевины» драматического действия — человеческих взаимодействий. Все основано на импровизации и спонтанно возникающих «сюрпризах» — непредсказуемых поворотах. В этой ситуации именно музыка принимает на себя функцию «отслеживания» эмоциональных смен и развития, она завораживает удивительными звуками, которые, как кажется, производит исполнитель, но на самом деле это дело техники и тех, кто управляет ею, находясь за сценой и контролируя все технические сложности и процесс в целом. И конечно же, композитора, который большой мастер в создании такого рода эффектов, поскольку, как автор многих радиопостановок, «...знает все тонкости звукового дизайна, такие как расположение источников зву-

ка в пространстве, наложения, панорамирование и присутствие, и может манипулировать восприятием по собственному желанию» [11, p. 47].

Возможно, поэтому зритель неотрывно следит за магическими действиями актера, его непрерывными интеллектуальными посылами и перемещениями в сценическом пространстве, воплощающими поиск пути к открытию, но при этом лишенных какой-либо предсказуемой логики, свойственной театральному сюжету. Такая концентрация на исполнителе определена тем, что любое его движение, как уже было отмечено, сопряжено с производством звуковых эффектов, как акустических, так и электронных. Звуки материализуют этот перманентный процесс поиска, они могут восприниматься как импульс, осознаваться на уровне интуиции, вызывать ассоциации с импровизацией³. Зритель свободен в выборе трактовок, но в любом случае приходит к размышлению о том, какова роль открытий в жизни героя и — шире — в человеческой жизни.

Если попытаться определить тип драматургии такого рода действия, то, пользуясь традиционной терминологией, можно говорить о драматургии состояний, хотя термин «драматургия» в данном случае условен, поскольку действие не предполагает развития от исходного к конечному. Музыкальная ткань спектакля больше похожа на спонтанную смену звуковых ландшафтов, часто необычных и причудливых, заставляющих ожидать того, что последует далее, но в любом случае окажется неожиданным, в равной степени как и слово, пиротехнические эффекты, пластика движения, формируя у зрителя чувство причастности к магии эксперимента.

Остановка на конкретном примере позволяет представить в действии два основания, благодаря которым активно трансформируются традиционные оперные и — шире — музыкально-театральные институции, это новые технические ресурсы — сценические, звуковые, цветосветовые и прочие, и смешение элементов разных типов представлений — драматического, оперного, инструментально-театрального, перформативного, инсталляционного, циркового, синтез которых порождает некий субстрат — питательную среду для идей, реализация которых формирует музыкально-театральные миксты, пока не имеющие четкого терминологического определения в силу своей ярко индивидуальной технико-ресурсной и музыкально-художественной базы.

Укажем еще на несколько экспериментальных решений, демонстрирующих, как на основе многоуровневого синтеза, стимулированного применением компьютерных мультимедийных технологий, осуществляется процесс «перманентной «оперной реформы»» [5, с. 26]. Сопоставление очень разных сочинений, использующих новый технологический потенциал, позволяет убедиться в том, что внедрение этого процесса, расширяя возможности каждой составляющей синтеза, делает музыкальные, вербальные и визуальные его компоненты художественно равнозначными в структуре художественного целого, при этом существенно изменяет характер авторства такого рода произведений, выводя его за рамки индивидуального в формат коллективного. Рассматривая такие образцы, Э. Зальцман и Т. Дези

³ Но это именно эффект, так как композитор поясняет, что на самом деле «это набор договоренностей между актером, инженером по свету, пиротехником, музыкантом и т. д. То есть это такой театр, в котором все вещи пахнут, горят, светятся, издадут звуки. И живут своей жизнью. Это поиск баланса между разными элементами театра» [12].

говорят о театре смешанных средств⁴ [6, р. 293], указывая в качестве исторической основы явления опыты А. Скрябина, «Прометей» которого предполагал использование цветного проектора, управляемого с клавиатуры. Однако только с развитием электро- и компьютерных звуковых, а также визуальных мультимедийных технологий кардинально сменилась эстетическая позиция в оценке всех элементов — музыки, цвета, света, кинографики и прочего — как равнозначного комплекса средств в воплощении художественного замысла.

Сегодня супертехнологичные музыкально-театральные проекты используют большое число технических устройств, в ряду которых беспроводные микрофоны, усилители, контролируемые компьютером световые экраны, проекторы, звуковые процессоры, CD-треки или видео, ноутбуки, мультиспикерные системы, 3D-проекции, интерактивные системы. В силу этого современный композитор, музыкально-театральный режиссер и дизайнер должны иметь мощную инженерно-техническую поддержку. Художественный же потенциал, который предлагают технические средства последнего поколения, таков, что исследователи справедливо отмечают: «Сложность этого безграничного поля не позволяет осознать все возможности, которые лишь отчасти были реализованы в последние десятилетия» [6, р. 101].

В ряду произведений, раскрывающих новые возможности, опера итальянского композитора Маурицио Сквилланте (Maurizio Squillante) «Крылья Дедала». Произведение было задумано в 2004 г. и предназначено для постановки в Центре искусств и медиатехнологий в г. Карлсруэ (Германия). В разработке его идеи помимо композитора принимал участие известный итальянский журналист, литературный редактор и писатель Себастьяно Фуско, творческие интересы которого тесно связаны с миром научной фантастики. В основу либретто драматургом Дэвидом Хотонем и журналистом Фабио Сквилланте положен древнегреческий миф о Дедале. Однако ключевые идеи и образы первоисточника, сохранив свою архитипическую сущность, получили в литературной канве оперы новую трактовку. Так, лабиринт как некое непостижимое пространство, в котором скрыта судьба, как бесконечный путь к таинству жизни и смерти, способ обретения экзистенциального опыта предстает испытанием, предполагающим преобразование. Либретто переносит эту идею в современный континуум, где лабиринт выступает как метапространство созданной человеком кибернетической Сети, способное изменить его сущность на биологическом уровне. Крылья Дедала, символизирующие в рамках мифа способность возвыситься над миром, в смысловом поле оперы трактуются метафорически, как желание превзойти человеческие пределы через трансформацию плоти, в соответствии с квантовой теорией совершить переход от грубой материи к свободе духа, для чего необходимо нарушить биологическую структуру тела, став киборгом, обрести новую физическую идентичность. Однако этот гипериндивидуалистический путь приводит лишь к тому, что заточенный в новом лабиринте виртуальной Сети в погоне за неведомыми ощущениями и невысказанными эмоциями в космической бесконечности Киборг становится подобен заточенному Минотавру, и нужен приход нового Дедала, чтоб разомкнуть это пространство в новый мегалабиринт. Такова философская подоплека оперы, раскрывающая перманентное

⁴ Термин «театр смешанных средств» заимствован из книги Ричарда [13].

стремление человека к преодолению трансцендентности своей природы. Смысловому слою произведения обязаны его многие музыкально-художественные черты.

Сам термин «опера», определяющий по воле автора жанровую принадлежность сочинения, достаточно условен, что заставило Даниэль Кумбс назвать свое ревью к изданию в 2017 г. CD-диска «Крылья Дедала» «Расширяя определение опера...» [14]. Однако мифологическая основа сочинения все же апеллирует к корневым образцам оперного жанра, как и наличие традиционного сценического пространства, а также особая роль вокала (о чем подробнее будет сказано далее). Ассоциации со стилем барокко, помимо отсылки к мифологии, подкреплены виртуозностью и шириной диапазона вокальных партий, опирающихся на традиции техники *belcanto*, использование высоких по тесситуре мужских голосов — тенора и контратенора, введение балета и особую роль театральной инженерии, позволяющей на основе научных достижений являть зрителю необыкновенные действия. Сказанное позволяет размышлять о необарочной природе оперы.

Однако на этом параллели заканчиваются, и комплексный анализ проекта выявляет новые его ресурсные и художественные возможности. Как ни сложно себе представить, но миф в трактовке либреттистов лишен нарративной основы. Возможно, это логично, учитывая общеизвестность мифологического цикла о Дедале. Каждый персонаж становится носителем определенных смысловых полей, отнюдь не всегда совпадающих с привычными трактовками мифологических образов. Так, в общем концептуальном замысле Икар символизирует разрушительную силу невежества, видимо, поэтому он не имеет голосовой партии, правители — Минос и Кокал — в стремлении к четкому порядку с присущей ему статикой становятся препятствием на пути к совершенству, Пердикс, радующийся смерти Икара, олицетворяет пагубность антигуманных реакций, Дедал — средоточие энергии, движущей к поиску новых пределов, и т. п. Носителем определенной идеи является и хор — неперменный атрибут древнегреческой трагедии и барочных мифологических оперных шедевров, который в общем контексте лишнего повествовательности концептуального замысла воплощает совесть человечества.

В соответствии с техноаурой содержания оперы композитор реализует ее музыкально-пластическую «партитуру», опираясь на электронно-компьютерные технологии. В отличие от предшествующего примера — сочинения Гёббельса, в котором целое складывалось из параллельно (и необязательно синхронно) развивающихся звуковой, вербальной, цветоцветовой «партий», имеющих семантическую самостоятельность и, подобно пазлам, соединяющимся в некую последовательность состояний, индивидуально трактуемых и переживаемых зрителем, в опере М. Сквилланте все составляющие синтетическое целое спектакля не просто тесно «спаяны» — они взаимообусловлены. Соединяющим центром становится голос, играющий в спектакле особую роль. Способы его подачи чрезвычайно многообразны: от распевно-повествовательной речитации до виртуозного *bel canto* с плавным переходом от звука к звуку с глиссандирующим эффектом, практически вне температуры в предельном диапазоне голосовых тембров — от самых высоких тонов, до низких, на грани хрипа, что создает эффект импровизации с явным медитативным оттенком. Голос — единственный акустический «инструмент» на фоне электронных звучностей, центральный элемент, драматически передающий символический смысл текста, а синтезированные звучания, полученные посредством его электрон-

ных трансформаций, — «оправа», рождающая множество оттенков на уровне подсознательных ассоциаций.

С голосом связаны и движения танцоров, которые лишены грациозной пластики естественных телесных движений и наполнены механистическими, угловатыми линиями, соответствующими общей сценографии, апеллирующей к искусственно сконструированной материи. Закрепленные на телах танцоров электроды трансформируют эти движения в трехмерные экранные изображения, создающие виртуальный образный ряд, а использование роботизированных экзоскелетов и моватаров не только визуально программируют движения исполнителей, но и акустически усиливают пневматические звуки и щелчки, производимые технодеяниями актеров, формируя синтезированные звучности. Так осуществлена непрерывная взаимосвязь между всеми участниками музыкально-театрального действия. Глубина этих взаимодействий такова, что произведение может существовать только как целое и исключительно в его сценической версии, в отличие от классических оперных шедевров, в которых примат музыки позволял бытование их аудиоверсий.

Появление множества новых форм преподнесения музыкально-сценических сочинений, спровоцированных достижениями в области звуковых и визуальных технологий — перформансов, инсталляций, музыкальных шоу и прочего, стало основой для новых опытов в сфере жанрового синтеза, существенно меняющих эстетику музыкального театра в его современном понимании. Одним из идеологов такого рода экспериментов, основанных на творческом опыте, апробирующем радикальные эстетические концепты, является ранее упомянутый в связи с оперой «Макс Блэк» немецкий композитор Хайнер Гёббельс, изложивший суть своего видения современного музыкального театра в работе «Эстетика отсутствия» [15]. Весьма известным его спектаклем программно-концептуального плана, представляющим соединение элементов разной жанровой природы, является пьеса «Вещи Штифтера» (2007). Обозначенное автором как «перформативная инсталляция», данное сценическое произведение, при всей своей новизне, помимо признаков музыкальной инсталляции и перформанса, аккумулирует черты инструментального театра, оперы, а в некоторых отзывах получает определение «шоу без человека». Кратко охарактеризуем суть данных составляющих. Напомним, что инсталляцией⁵ называют форму современного искусства, представляющую пространственную композицию, которая создана из различных готовых материалов и форм. Художественное пространство пьесы Гёббельса сконструировано из такого рода объектов, включающих пять препарированных фортепиано, водную гладь, экраны, искусственно сконструированные стены, выступы и т. п.

Однако это пространство не статично, оно «живет» самостоятельной жизнью: на протяжении всего спектакля постоянно что-то происходит, изменяя сценический ландшафт и, как следствие, образ и настроение. Эти изменения связаны с визуальными параметрами, например вода превращается в пар или начинает ритмично булькать, будто вскипая, со световыми и цветовыми эффектами, сменой экранных проекций, механическим передвижением предметов или их частей (стены и выступы вдруг оказываются подвижными), но особенно со звуком, благодаря

⁵ Слово производно от англ. installation — установка, размещение, монтаж.

которому целое осмысливается в его пространственном измерении. Так проявляет себя перформативная составляющая.

Пять механических фортепиано, партии которых являются основой звукового каркаса сочинения, в диалоговых звуковых сопряжениях и реальных перемещениях (при отсутствии исполнителей), персонифицируются, создавая аллюзии с инструментальным театром. Синтез музыки, света, цвета, визуального ряда из предметных реалий в условно-сценическом пространстве, присутствие речи и вокала отсылают к театрально-оперным истокам «Вещей Штифтера». Таким образом, синтез всех художественно-материальных составляющих спектакля предопределен или, скорее, подкреплен его сложной жанровой природой.

Творчество А. Штифтера⁶, которое вдохновило, судя по названию, творческое экспериментальное «исследование» Гёббельса, как нельзя лучше соответствовало его цели — создать музыкально-театральное произведение, которое в прямом смысле слова иллюстрировало бы «эстетику отсутствия»⁷. При этом речь идет не о воссоздании смысла конкретных сочинений известного немецкого писателя-романтика, а лишь о совпадении ключевых позиций художников разных эпох, исследующих мир сквозь призму творчества. Суть подхода — в самоценности реальности, обозначаемой в эстетике Штифтера категорией вещи. Так, исследуя позднее творчество А. Штифтера, Л. Н. Полубояринова пишет: «Причастность образа реальной, чувственно воспринимаемой “вещи” окружающего мира к “идейному” комплексу человеческого воспитания проявляется в первую очередь в том, что окультуренное, выстроенное в соответствии с высокими запросами духа “вещное” пространство оказывается у Штифтера в состоянии формировать “человечность”, воспитывать личность, способствовать приращению духовности» [16, с. 7].

Свойственная Штифтеру детализированная описательность — путь к пониманию сущности человека и мира. Созерцание высокоорганизованного предметно-пространственного континуума, будь то художественные собрания, интерьеры, ухоженные сады, природные ландшафты, для писателя есть доказательство того, что человек — единое целое с окружающей, им же сконструированной реальностью. Гёббельсу важен именно этот аспект, о чем композитор говорит в одном из интервью: «Мне кажется, что я открыл для себя его точку зрения в своей работе. Мы начали смотреть на воду, туман, дождь, и это напомнило мне весьма длинный раздел в одном из его романов, в котором он полностью останавливает повествование, описывая формы капель дождя на окне во время грозы» [17]. Отсюда особое построение времени — словно в замедленном режиме, позволяющем взгляду и чувству впитать атмосферу медитативного процесса художественного переживания.

Рассматриваемое произведение в определенном смысле манифестирует новый подход к музыкально-сценическим постановкам, поскольку представляет авторскую концепцию современного театра, где отсутствие артистов, традиционно реализующих трансляцию и внушение конкретных смыслов, имеет следствием вовлечение зрителя в процесс интерпретации происходящего, делая его своего рода соавтором, т.е. прямым соучастником художественного события. Композитор именно так трактует роль публики: «Зрители были главными персонажами. Они

⁶ А. Штифтер — писатель, немецкий романтик первой половины XIX в. (23.10.1805, Оберплан — 28.01.1868, Линц).

⁷ Об 11 принципах эстетики отсутствия см.: [15, с. 21–2].

находились там, чтобы на основании увиденного выяснить, что происходит» [18]. Звуковые реалии спектакля, как и предметный — вещный — каркас инсталляции, соединены по принципу коллажа, видимо, вне заложенной автором смысловой логики, построение которой отдано зрителю — созерцающему, слушающему и думающему⁸. Они многоплановы. Важный звуковой пласт спектакля — человеческий голос и воспроизводимый им речевой процесс, понимаемый композитором как музыкальный компонент⁹. Он включает тексты Штифтера (озвучены шотландским актером Биллом Патерсоном), которые удивительным образом переплетены с речами афроамериканского исламского лидера, борца за права чернокожих Икса Малкольма, интервью антрополога Клода Леви-Строса и фрагментами сочинений Уильяма С. Берроуза — яркого представителя американских писателей бит-поколения. Столь же эклектичен и музыкальный ряд, объединяющий аллюзии на музыку И. С. Баха, записи песнопений Папуа — Новой Гвинеи начала XX в., греческие народные песни, разного рода фортепианные звучания, например импровизационно-пассажные фиоритуры, передаваемые от инструмента к инструменту, подобно имитациям. Для создания атмосферы произведения чрезвычайно важен корпус природных звучностей — шум ветра, капли дождя и пр. Композитор считает, что «...воспринимать что-то как музыку — это производная человека. Например, понимать как музыку шум ветра или листья или ритм падающих капель дождя. Когда мы начинаем видеть их как звуковой ландшафт, мы начинаем звать это музыкой» [19]. Звучания электронного и механического происхождения существенно дополняют эту сложную «партию».

Рассуждая о том, как реальность (= «вещи») соотносена с искусством в творчестве Штифтера, исследователь высказывает наблюдение, которое определяет суть концептуального восьмидесятиминутного «послания» Х. Гёббельса — композитора XXI в., основанного на сконструированном им из вещных субстанций пространстве, провоцирующем зрителя на духовную деятельность: «Искусство обеспечивает “жизни” некую “идеальную” возвышенную направленность, указывая на принадлежность каждой “вещественной”, количественно определяемой “конечности” — к качественно значимой глобальной взаимосвязи “всего” целостного бытия, божественного миропорядка» [16, с. 9].

На примере сочинения Х. Гёббельса представлен краткий анализ процессов разнопорядкового синтеза — жанров, художественно-материальных субстанций, палитра которых благодаря техническим новшествам (как аудиальным, так и визуальным) демонстрирует движение от устойчивых, временем «обточенных» жанровых моделей, прежде всего оперы, с приматом ее музыкальной составляющей, к индивидуальным проектам, в формировании неповторимой художественной сути которых первостепенную роль играют современные технологии, предлагающие их создателю (точнее, создателям) новый арсенал художественных средств, в ряду которых музыка играет роль первой в ряду равных.

⁸ «Я не ставлю задачи понять мои инсталляции каким-то конкретным образом — зритель просто должен позволить им повлиять на его восприятие. Это я и имею в виду, когда говорю о свободе мысли. Зритель — не адресат, получающий послание или символ. Зритель сам создает значение и находит его смысл» [19].

⁹ «Даже если говорить только о визуальной составляющей моих работ, мы все равно найдем в ней музыкальный аспект, ритм пространства или мелодию говорящего. Все эти вещи связаны с музыкой — Всеволод Мейерхольд говорил об этом еще в 1911 году» [19].

Приведем еще один пример того, как рождаются новые формы музыкально-театрального искусства благодаря технологическому прорыву, трансформирующему возможности работы их создателей. Речь идет об основателях квебекского сценографического авангарда Мишеле Лемье и Викторе Пилоне, создавших творческую группу «Lemieux Pilon 4D Art». Они используют техники виртуальных видеопроекций с трехмерными измерениями на основе разных видов искусств — театра, кино, видео, танца, поэзии, визуальных искусств, светового дизайна, музыки и — шире — звуковых опытов. В работе с визуальными медиа, синтетическим художественным пространством по силе суггестии им, пожалуй, трудно найти сегодня равных. Цель «Lemieux Pilon 4D Art» по существу совпадает с идеей, лежащей в основе концепции Гёббельса: воздействовать на сенсорном уровне, впечатлить зрителя и вовлечь в процесс размышления, «создать пространство, в котором он столкнется с самим собой, а также с чем-то, о чем он ничего не знает» [8]. Поэтому слова Гёббельса: «Конечно, мы хотим понять мир. Но искусство — это не про то, чтобы понять. Искусство — про то, чтобы ощутить, какова может быть открытость мира», — в определенной мере соответствуют эстетике квебекской группы [8].

Достижению этой цели способствует в творчестве Пилона и Лемье использование гиперреальных голографических проекций, с абсолютной точностью копирующих живых актеров. Другая сильная сторона медиадизайна работ канадских авторов — избыточная красота поверхности, в том числе обыденных вещей, на чем строится ряд их проектов, связанных с городской средой¹⁰ и, разумеется, театральными и музейными. Использование «высоко виртуозного стиля визуальных эффектов» [6, р. 102] сочетается в их произведениях с большой ролью музыки, чем объясняется постоянное сотрудничество видеохудожников с композиторами. Например, как и Сквилланте, их привлекла тема мифа об Икаре, но трактуемая иначе — как конфликт поколений — отца и сына — в современных реалиях жизни. Дедал — стареющий, некогда блиставший идеями архитектор, на закате своей карьеры ищет отдохновения в природе, в покое лесов, который нарушает его сын Икар, переживающий экзистенциальный кризис и преисполненный вопросов о насущных проблемах, от которых отец отгораживается воспоминаниями о прошлом. Противостояние отца и сына, движимого желанием достичь любой ценой большего, приводит к трагическому концу, вновь утверждая идею недостижимости счастья. Такова трактовка мифологического сюжета, предложенная канадским драматургом и режиссером Оливье Кемейдом, визуальная мультимедийная концепция которого была реализована Лемье и Пилоном в 2014 г. на основе проекционных технологий, соединяющих виртуальный мир (образы прошлого, мечты Икара, приводящие его к гибели) с театральной реальностью. Для создания музыки, играющей важную роль в театральном проекте, был привлечен композитор Максим Лепаж. Драматическая коллизия мифа разворачивается в монологах и диалогах героев, которые наложены на фактурно насыщенный музыкальный фон. Их ритмическая четкость, корреспондирующая с музыкальным метром, создает эффект мелодекламации. Большую роль играет вокальное начало — сольное и ансамблево-хоровое. Мец-

¹⁰ Пример такого проекта — *Memory City / Cité Mémoire* (2016) — историческая фреска города, ожившая в музыке, текстах и образах, проецируемых каждый вечер на стены зданий Старого Монреаля в рамках празднования 375-летия города.

цо-сопрано поручена единственная сольная партия корифейки¹¹, исполняющей на древнегреческом текст из поэмы Овидия «Метаморфозы». Решенная в стиле классического оперного вокала, по своей комментирующей функции и повествовательному типу интонирования она вызывает аллюзию с античной трагедией. Хоровое начало в пьесе многофункционально, оно совместно с инструментальным сопровождением формирует эмоциональную атмосферу, сменяющуюся по ходу разворачивания событий, выполняет иллюстративную функцию, живописуя падение Икара нисходящим глиссандирующим движением в широком диапазоне, обрамляет целое возвышенно-хоральным типом звучания, усиленным в заключительном разделе имитационностью, вызывающей ассоциации с мотетным стилем как знаком прошлого.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что современный музыкальный театр предстает в необозримой широте и разноплановости экспериментальных опытов, стержневой составляющей которых выступает явление синтеза. Отталкиваясь от этимологии слова (древнегреческое σύνθεσις — соединение, складывание), отметим существенное расширение соединяемых компонентов и многообразие версий их компоновки и взаимодействия. Линия развития музыкального театра от традиционной оперы, природа которой априори синтетична, к индивидуализированному музыкально-театральному проекту во многом предопределена именно этой многокомпонентностью, являющейся следствием новых возможностей медиатехнологий. В силу технической оснащенности каждый отдельно взятый компонент синтеза оказывается наделен новыми возможностями. Например, звуковая палитра безгранична по наполнению — это и собственно музыкальный материал, полученный в результате работы с голосом, акустическими и электронными инструментами, с любыми аудиопосылами окружающей среды, как искусственной, так и природной, с синтетически сгенерированными звучностями. Весь этот аудиальный корпус, художественно спроектированный композитором, эстетически переживается зрителем в процессе восприятия. Материальные ресурсы визуальной «лаборатории» современного музыкального театра столь же неисчерпаемы, поскольку, кроме традиционного сценического арсенала, они включают практически любые реалии предметного мира — живого и неживого (например, овцы и дирижабль в инсталляции Гёббельса «LANDSCAPE 3. Duisburg-Nord, 2016», столь нехарактерные для традиционного представления о театральной образности), любые стихии — воды и огня, экранные образы, голографические проекции световые эффекты и т. п.

Вопрос заключается в том, что дает эта ресурсная избыточность театру? Очевидно, что она изменяет коммуникативную ситуацию, поскольку ломает стереотипы восприятия: степень новизны и необычности, с которыми сталкивается зритель, подчас выходит за грань ожидаемого. В то время как в традиционном музыкальном театре, по словам А. В. Денисова, исторически «сложившиеся жанровые модели оказываются своего рода ориентирами для слушателя: они создают в его сознании некие установки, своего рода систему ожиданий, направляющих восприятие в заданном ракурсе» [20, с. 129–30], в экспериментальном театре «смешанных средств» отсутствие подобных установок активизирует зрителя на их поиск, что

¹¹ В античной драме корифей (греч. *κορυφαῖος*) — руководитель хора.

создает ситуацию интерактива и приводит к индивидуальной трактовке авторского посыла, множественности смысловых версий.

Еще одно следствие связано с тем, что традиционного театрального пространства с его делением на аудиторную и сценическую площадки становится недостаточно для реализации новых возможностей; поиск особой пространственной среды, каждый раз иной, соответствующей музыкально-театральному проекту — часть эксперимента, ею может стать что угодно: историческая постройка, заброшенное заводское помещение, фрагмент природного ландшафта, городская площадь, музей... Таким образом, расширение средств выразительности, изменяя жанровую стилистику, влечет новизну условий бытования музыкально-театральных проектов. С этим связано соединение черт разных форм преподнесения результатов художественного творчества, смешение традиционного театра с инсталляцией и перформансом.

Трансформируется и содержательное наполнение музыкально-театральных произведений: неизбежным следствием многообразных форм синтеза искусств становится не просто многозначность, но семантическая многоплановость полифонически равнодействующих, самостоятельных его компонентов, каждый из которых является носителем своих смыслов, темпа и логики развертывания, что, как правило, исключает нарратив как единственно возможный тип подачи информации в условиях традиционного театрального спектакля.

Сказанным не исчерпывается круг проблем, направленных на изучение процессов современного бытия музыкального театра — театра «смешанных средств», бурно развивающегося на основе синтетического взаимодействия разнопорядковых художественных ресурсов и жанров, но при этом не утрачивающего своих генетических связей с традициями — музыкально-театральными моделями прошлого.

Литература

1. Jameson, Fredric. "Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, no. 1/146 (1984). Дата обращения сентябрь 01, 2019. <https://newleftreview.org/issues/I146/articles/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism>.
2. Краусс, Розалинд. "Путешествие по северному морю": искусство в эпоху постмедиаальности. Пер. Алексей Шестаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
3. Novak, Jelena. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. London: Routledge, 2015.
4. Тейлор, Брендон. *Art Today. Актуальное искусство 1970–2005*. Пер. Эвелина Меленевская. М.: Слово, 2006.
5. Тарнопольский, Владислав. "Феномен Нового музыкального театра". *Журнал Общества теории музыки*, no. 4/12 (2015): 25–34. http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_4%20%2812%29_3_Тарнопольский%20В.%20В.%20%28final%29_0_.pdf.
6. Salzman, Eric, and Thomas Desi. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008.
7. Лисин, Дмитрий. "О чем невозможно говорить, о том следует молчать. [Интервью с Вл. Мартыновым]". *Журнал для пассажиров* (Март, 2019): 74–8.
8. Бирюкова, Екатерина. "Я отказываюсь показывать очевидное". Хайнер Гёббельс готовится к своей первой постановке в России". *COLTA*. Дата обращения сентябрь 01, 2019. https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe.
9. Ouellette, Fernand. *Edgard Varèse*. Paris: Seghers, 1966.
10. "Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой". *Электротheater: Станиславский*. Дата обращения сентябрь 01, 2019. <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle.htm?id=81>.

11. Nyffeler, Max. "Sound — Space — Choreography: A Profile of Composer Heiner Goebbels". *Ballett International / Tanz Aktuell* (October, 1996): 46–50.
12. Шендерова, Алла. "Логика Хайнера Гёббельса". *Teamp*, no. 21–22 (2015). Дата обращения сентября 01, 2019. <http://oteatre.info/logika-hajnera-gyobbelsa/>.
13. Kostelanetz, Richard. *The Theatre of Mixed-Means: An Introduction to Happening, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations*. 1968. Reprint, New York: RK Editions, 1980.
14. Coombs, Daniel. "Maurizio Squillante: The Wings of Daedalus — ZKM Institute for Music and Acoustics / Maurizio Squillante — Wergo 2073-2, 74:40, (8/18/17)**: Stretching the Definition of 'Opera...'". Дата обращения сентябрь 01, 2019. <https://www.audaud.com/maurizio-squillante-the-wings-of-daedalus-zkm-institute-for-music-and-acousticsmaurizio-squillante-wergo/>.
15. Гёббельс, Хайнер. *Эстетика Отсутствия. Тексты о музыке и театре*. Пер. Ольга Федянина. М., 2015. (Театр и его дневник).
16. Полубояринова, Лариса. "Позднее творчество А.Штифтера". Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ленинградский государственный университет, 1990.
17. "Stifters Ding. Heiner Goebbels". *FRINGEARTS*. Дата обращения сентябрь 01, 2019. <https://fringe-arts.com/event/stifters-dinge/>.
18. Макарова, Ая. "Эстетика опоздания. Хайнер Геббельс 'Эстетика Отсутствия. Тексты о музыке и театре'". *Музыкальное обозрение*. Дата обращения сентябрь 01, 2019. <https://muzobozrenie.ru/estetika-opozdaniya-hajner-gebbel-s-e-stetika-otsutstviya-teksty-o-muzy-ke-i-teatre/>.
19. Борисова, Александра. "Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога": В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса". *Газета.ru*. Дата обращения сентябрь 01, 2019. https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml.
20. Денисов, Андрей. "Сюжет и жанр в опере XX века — парадигмы изучения". *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена*, no. 7/21–1 (2006): 128–37.

Статья поступила в редакцию 14 сентября 2019 г.;
рекомендована в печать 28 февраля 2020 г.

Контактная информация:

Крылова Александра Владимировна — д-р культурологии, канд. искусствоведения, проф.;
a.v.krilova@rambler.ru

New Forms of Artistic Synthesis in Modern Musical Theatre

A. V. Krylova

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire,
23, Buddenovskii pr., Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation

For citation: Krylova, Alexandra. "New Forms of Artistic Synthesis in Modern Musical Theatre". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 230–247. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.203> (In Russian)

The article is devoted to the development processes of modern musical theatre, rendered activate due to the influence of new technologies, which significantly expand the possibilities of synthesizing the arts that are originally characteristic of musical and theatrical genres. Tested in the framework of various cultural practices (performances, installations, shows, etc.), computer capabilities for sound synthesis and new technical tools and 3D technologies unlimitedly expand the possibilities of working with sound, light, color, word and plastic, involving not only a composer in the process of creating a musical and theatrical work, but also designers and engineers as well. The problem authorship arises, which is no longer the exclusive right of

* The reported study was funded by RFBR according to the research project No. 20-012-00366 A "Performative forms of musical art as a phenomenon of modern culture".

a composer, but of the whole creative team. The consequence of these processes is a number of significant changes in the ratio of the artistic components of the performance: the rejection of the primacy of music, the equal semantic significance of all the expressive components of the whole, forming a polyphonic multichannel semantic field that allows us to talk about the “theatre of mixed means”. The mismatch between the logical movement and the semantic content of the verbal, visual, and auditory principles leads to a limitation of narrative and an increase in suggestion, forcing the viewer, starting from the author’s message and personal life experience, to seek his understanding, which implies a plurality of interpretations. The search for new aesthetics results in a design approach when creating a musical theatrical composition, which in each case has a number of deeply individual spatiotemporal features, as well as to a significant transformation of the overall communicative situation in which the spectator becomes a participant in what is happening. The article contains the analytical observations on the works by contemporary authors: H. Hebbels, M. Squillante, as well as works by the creative team “LemieuxPilon 4Dart”.

Keywords: synthesis of arts, digital technologies, interactivity, experimental theatre, theatre of mixed means, performance, installation.

References

1. Jameson, Fredric. “Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism”. *New Left Review*, no. 1/146 (1984). Accessed September 01, 2019. <https://newleftreview.org/issues/I146/articles/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism>.
2. Krauss, Rosalind. “A Voyage on the North Sea”: *Art in the Post-Median Era*. Rus. ed. Transl. by Alexey Shestakov. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. (In Russian)
3. Novak, Jelena. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. London: Routledge, 2015.
4. Taylor, Brandon. *Art Today. Actual Art 1970–2005*. Rus. ed. Transl. by Evelina Melenevskaia. Moscow: Slovo Publ., 2006. (In Russian)
5. Tarnopol’skii, Vladislav. “The Phenomenon of New Musical Theater”. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*, no. 4/12 (2015): 25–34. Accessed September 01, 2019. http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_4%20%2812%29_3_Tarnopol'skii%20V.%20V.%20%28final%29_0.pdf. (In Russian)
6. Salzman, Eric, and Thomas Desi. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008.
7. Lisin, Dmitrii. “What is Impossible to Talk About, Should be Silent. [Interview with Vl. Martynov]”. *Zhurnal dlia passazhirov* (Mart, 2019): 74–8. (In Russian)
8. Biriukova, Ekaterina. “‘I Refuse to Show the Obvious.’ Heiner Goebbels Prepares for his First Production in Russia”. *COLTA*. Accessed September 01, 2019. https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe. (In Russian)
9. Ouellette, Fernand. *Edgard Varèse*. Paris: Seghers, 1966.
10. “Max Black or 62 Ways of Supporting the Head with a Hand”. *Elektroteatr: Stanislavskii*. Accessed September 01, 2019. <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle.htm?id=81>. (In Russian)
11. Nyffeler, Max. “Sound — Space — Choreography: A Profile of Composer Heiner Goebbels”. *Ballett International / Tanz Aktuell* (October, 1996): 46–50.
12. Shenderova, Alla. “Heiner Goebbels Logic”. *Teatr*, no. 21–22 (2015). Accessed September 01, 2019. <http://oteatre.info/logika-hajnera-gyobbelsa/>. (In Russian)
13. Kostelanetz, Richard. *The Theatre of Mixed-Means: An Introduction to Happening, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations*. 1968. Reprint, New York: RK Editions, 1980.
14. Coombs, Daniel. “Maurizio Squillante: The Wings of Daedalus — ZKM Institute for Music and Acoustics / Maurizio Squillante — Wergo 2073-2, 74:40, (8/18/17)**: Stretching the Definition of ‘Opera’...”. Accessed September 01, 2019. <https://www.audaud.com/maurizio-squillante-the-wings-of-daedalus-zkm-institute-for-music-and-acousticsmaurizio-squillante-wergo/>.
15. Goebbels, Heiner. *Aesthetics of Absence. Texts About Music and Theater*. Rus. ed. Transl. by Ol’ga Fedinina. Moscow, 2015. (Teatr i ego dnevnik). (In Russian)
16. Poluboiarinoва, Larisa. “Later Works by A. Stifter”. Theses of PhD diss. Leningradskii gosudarstvennyi universitet Publ., 1990. (In Russian)

17. “Stifters Dinge. Heiner Goebbels”. *FRINGEARTS*. Accessed September 01, 2019. <https://fringearts.com/event/stifters-dinge/>.
18. Makarova, Aia. “The Aesthetics of Delay. Heiner Goebbels’s ‘Aesthetics of Absence. Texts About Music and Theater’”. *Muzykal'noe obozrenie*. Accessed September 01, 2019. <https://muzobozrenie.ru/e-stetika-opozdaniya-hajner-gebbel-s-e-stetika-otsutstviya-teksty-o-muzy-ke-i-teatre/>.
19. Borisova, Aleksandra. “Some Viewers Told me that They Saw God’: Heiner Goebbels Installations are Open in the New Space of the Theater of Nations”. *Gazeta.ru*. Accessed September 01, 2019. https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml.
20. Denisov, Andrei. “The Plot and Genre of Opera of the 20th Century — Paradigms of Studies”. *Izvestia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, no. 7/21–1 (2006): 128–37.

Received: September 14, 2019

Accepted: February 28, 2020

Author’s information:

Alexandra V. Krylova — Dr. Habil., Professor; a.v.krilova@rambler.ru