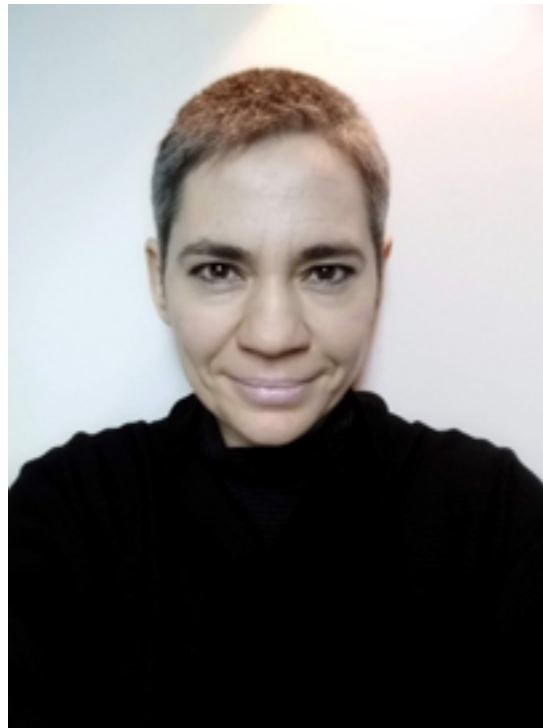


DOI 10.18522/2415-8852-2020-1-34-49

УДК 792 + 13.11.47

**«ПОСЛУШНЫЕ ТЕЛА»: ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ И ЗВУК В ОПЕРНЫХ
ПОСТАНОВКАХ КРИСТОФА МАРТАЛЕРА**



Анна Александровна Сокольская

кандидат искусствоведения, доцент Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, ведущий научный сотрудник лаборатории многофакторного гуманитарного анализа и когнитивной филологии Федерального исследовательского центра «Казанский научный центр РАН» (Казань, Россия)
e-mail: anewta@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена проблеме соотношения музыкального и пластического планов в спектаклях Кристофа Марталера. Рассматриваются сценографические, пластические и тембровые приемы в спектаклях «Свадьба Фигаро», «Герцогиня Герольштайнская», «Катя Кабанова», «Средство Макропулоса», «Сказки Гофмана», «Тристан и Изольда». Пластический, речевой и музыкальный планы намеренно разделяются благодаря ритмическому рассогласованию движения и музыки, использованию неакадемической манеры вокализации либо беззвучной артикуляции, а также акцентированию визуальной стороны музыкального исполнения. Совместное музицирование и стилизованное движение метафорически воспроизводят отношения власти, тотального контроля и коллапса социального устройства. Делается вывод о взаимодействии кодов академического и неакадемического музицирования, которое воплощает образы системы властных отношений: общество в спектаклях Марталера предстает как ансамбль, объединенный общим набором дискурсивных практик.

Ключевые слова: опера, либретто, режиссерский оперный театр, Кристоф Марталер, сценография.

Швейцарский режиссер Кристоф Марталер, являющийся одной из ключевых фигур постдраматического театра, с середины 1990-х гг. активно работает в опере. Спектакли, поставленные им вне оперной сцены, также используют целый свод музыкальных кодов, приемов и цитат; само режиссерское мышление Марталера строится по музыкальным законам¹. Об этом пишут многие исследователи – например, в книге Х.-Т. Лемана раздел о режиссере входит в параграф под названием «Театр хора» [Леман: 215–216], а в монографии Д. Резнера [Roesner 2003] о музыкальных приемах в современном драматическом театре Марталер – одна из центральных фигур.

В его спектаклях время, сценическое пространство, актерская пластика и звук подчиняются не только нарративной логике, но и приемам музыкального изложения и развития: это повтор, варьирование, контрапункт и т. д. (см. подробнее: [Roesner 1999]). В опере эти приемы вступают во взаимодействие с исходным нарративом либретто (который никогда не игнорируется режиссером) и с музыкальным метроритмом и формой. Цель статьи – определить семантику их вза-

имодействий. Рассмотрим принципы театрального мышления Марталера.

Принцип ансамбля и номерная структура

Музыка – чаще всего действительно в виде хорового (если точнее, ансамблевого) пения – в неоперных спектаклях Марталера появляется как воплощение одержимости персонажей идеей единства, одновременно утопического и реального [Roesner 1999: 138]. Их разобщенность преодолевается совместным пением, но это преодоление мимолетно и иллюзорно, герои “Papperlapapp” (Авиньонский фестиваль, 2010) или «Прекрасной мельничихи» (Цюрих, 2001) от упорядоченного музыкального ритма возвращаются к застывшему времени буржуазной повседневности.

Мозаичная, номерная структура спектаклей Марталера также тесно связана со строением и эстетикой *Liederabend*'а («Прекрасная мельничиха»), концертов популярной классической музыки, кабаре или эстрадных ревью (так, к жанру телевизионного концерта, объединяющего эти традиции, отсылают его спектакли «Вопрос без ответа» – Базель, 1997, и «Мы берем это на себя» – Цюрих, 2017). Наконец, в большинстве его неопер-

¹ Марталер – музыкант, закончивший консерваторию в Базеле по специальности исполнение на исторических духовых инструментах и некоторое время после окончания учебы работавший в театральных оркестрах. Первая его самостоятельная постановка – спектакль “Indeed” в Цюрихском театре – осуществлена в 1980 г. Первый оперный спектакль – «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси во Франкфурте – поставлен в 1994 г.

ных спектаклей практически отсутствуют выходы и уходы персонажей – все актеры, подобно артистам оркестра и хора во время концерта, постоянно находятся на сцене.

Деление спектакля на отдельные эпизоды используется Марталером в оперных произведениях номерной структуры: например, в «Свадьбе Фигаро» Моцарта (Париж, 2010), «Сказках Гофмана» Оффенбаха (Мадрид, 2014) или «Герцогине Герольштайнской» (Базель, 2009), свободно скомпонованной из фрагментов оперетты Оффенбаха и законченных оперных и ораториальных номеров из произведений Баха, Генделя, Брамса. В таких спектаклях происходит простое совпадение одинаково устроенных форм – в наиболее чистом виде это можно наблюдать в постановке «Свадьбы Фигаро», где дуэт Графа и Сюзанны или арии Марцелины и Базилио напоминают полностью самодостаточные театрализованные концертные номера. В операх сквозного музыкального строения – «Кате Кабановой» (Зальцбургский фестиваль, 1998) и «Средстве Макропулоса» Яначека (Зальцбургский фестиваль, 2011), в «Тристане» Вагнера (Байрейтский фестиваль, 2005) – структурные соотношения сценического действия и музыки оказываются менее однозначными.

Постоянное присутствие всех персонажей на сцене – прием, применяемый режиссером в опере лишь в компромиссном варианте (поскольку физическая и эмоциональная нагрузка певца, исполняющего центральную

партию, велика и требует отдыха). Однако частично этот принцип использован для персонажей с мимическими либо разговорными ролями или же с небольшими вокальными партиями. Таковы, например, Стелла в «Сказках Гофмана»; исполнитель партии continuo в «Свадьбе Фигаро» (в списке действующих лиц спектакля этот персонаж назван Речитативистом); Генерал Бум, Ванда, Пианист, оба секретаря и целый ряд персонажей с мимическими ролями в «Герцогине Герольштайнской». Это позволяет сохранить эффект замкнутого пространства как модели общества.

Гетеротопия и гетерохрония

Пространства спектаклей Марталера в сценографии Анны Фиброк представляют собой гетеротопии, совмещающие несколько узнаваемых, типологически характерных локаций – зал ожидания, ресторан или бар, вокзал, больница и т. д. [Shevchenko: 175]: «Гетеротопия имеет свойство сопоставлять в одном-единственном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» [Фуко 2006: 200].

Важно, что при работе с оперными произведениями Марталер ограничен возможностями сцены-коробки, от которой он порой отказывается в фестивальных спектаклях – например, в “Papperlapapp”. Так, в «Сказках Гофмана» прообразом сценографии стал мадридский культурный центр Círculo de Bellas

Artes, в котором под одной крышей находятся выставочные и концертные залы, мастерские художников, кафе, магазин и т. д. В пространстве спектакля также соседствуют бар, подиум для натурщиц и мольберты, ряды зрительских кресел. В «Герцогине» сценическое пространство разделено на два этажа – «экономический базис» составляют магазины оружия и модной одежды, «надстройку» – салон или лобби отеля, место дислокации высшего общества. В «Кате Кабановой» обычный городской двор-колодец в стране восточного блока предстает словно вывернутым наизнанку. Стены дома снаружи оклеены постепенно отсыревающими обоями и обставлены по периметру мебелью, а в окнах друг друга сменяют наблюдатели. Кроме того, сценография спектакля включает в себя и цитатную деталь – это фонтан в середине сцены, который представляет собой точную копию фонтана перед Театром Яначека в Брно, на родине композитора¹. Им маркирована зона предельной возможности свободы Кати (здесь она поет свои монологи), одновременно это зона максимальной видимости и смерти.

В сценографических решениях Фиброк сцена, как правило, поделена на одинаково хорошо просматриваемые, но функционально различные зоны (например, в «Свадьбе

Фигаро» с кафедры персонажи провозглашают мораль, проходят по ступенькам для проверки платьев перед тем, как вступить в конкуренцию с другими, прячась за одеждой, висящей на вешалках, временно перестают конкурировать и т. д.). В большинстве этих решений, в которых значительную роль играют окна или стеклянные стены, воплощается идея пространства надзора:

«Благодаря такому надзору дисциплинарная власть становится "цельной" системой, внутренне связанной с экономией и целями механизма, через который она отправляется. Она организуется также как множественная, автоматическая и анонимная власть; ведь хотя надзор основывается на индивидах, он действует по сети отношений сверху вниз, но также, до некоторой степени, и снизу вверх и горизонтально; эта сеть «удерживает» целое и насквозь пронизывает его происходящими одно от другого проявлениями власти: надзиратели, находящиеся под постоянным надзором. Власть в иерархизированном надзоре дисциплин – не вещь, которой можно обладать, она не передается как свойство; она действует как механизм» [Фуко 1999: 258].

Отсутствие регулярного, упорядоченного движения времени, сочетание статики и циклических повторов постоянно подчеркива-

¹ К таким пространственным решениям у Марталера и Фиброк, в которых большую роль играют отсылки к реальным локациям, вполне применимо выражение Лемана «пространство воспоминания» [Леман: 45].

ется Марталером (сам режиссер в интервью полушутя обозначил жанр своих спектаклей как «медленный фарс» [Carlson: 122]). Это примета гетерохронии:

«Гетеротопии чаще всего связаны с "раскромом" времени, т. е. они открыты в сторону того, что – из чистой симметрии – можно было бы назвать гетерохронией; гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем» [Фуко 2006: 200].

Остановившееся время, которое вдруг начинает двигаться рывками, репрезентирует образ одряхлевшей, то поминутно засыпающей, то истерически оживленной Европы. Стефани Карп, являющаяся постоянным драматургом Марталера, говорит о его спектаклях: «Время связано с властью» [Carp: 64]; «Это время бессильных. <...> Оно передает с помощью ритма коллективное состояние и ощущение жизни как навязчивого невротического кошмара» [Carp: 68].

Например, в «Травиате» разные типы движения времени формируют контраст между сценами: дуэт Жермона и Виолетты и весь последний акт решены статично, а в сценах праздника в доме Виолетты и игры в карты у Флоры повторяющиеся механические движения артистов и хора переходят в гротескные танцы (об использовании танцевальных эпизодов в драматических спекта-

клях Марталера см.: [Klöti]). В «Герцогине» всеобщее милитаристское оживление первого акта переходит к распаду и коллапсу второго. Попурри из Оффенбаха и Вагнера (в исполнении пианиста в первом акте звучат фрагменты увертюры «Мейстерзингеров», «Тангейзера» и вступления к «Парсифалю») сменяют медленные арии Генделя и Баха, а затем музыкальная фраза из первой части «Немецкого реквиема» Брамса “Selig Sinn, die da Leid tragen”, которая закольцовывается на слове Selig и медитативно повторяется. Первый акт изобилует механическими, циклическими сериями движений, а во втором пластика персонажей становится тягучей, тела артистов словно сливаются с интерьером и сцепляются между собой, ритм событий постепенно замедляется. В «Кате Кабановой» образ застывшего времени используется наиболее буквально: Кудряш поет одну из первых реплик оперы «Я смотрю на Волгу уже двадцать пять лет», глядя на настенный календарь с пейзажем.

Музыкальный ансамбль как метафора социальных отношений

Многokратные сольные и ансамблевые повторы движений, музыкальных и словесных фраз, то ритмически безукоризненно четкие, то внезапно сбивающиеся, рисуют механическое существование общества и культуры на грани или уже за порогом разрушения. В одном из самых известных спектаклей Мар-

талера “Murx the Europeans! Murx him! Murx him! Murx him! Murx it off!” (Берлин, 1993) с издевательским подзаголовком «Патриотический вечер», посвященном судьбе Германии после ее объединения, хоровое исполнение известных мелодий возникает как отсылка к важнейшей немецкой культурной традиции. Здесь в одном ряду оказываются песня Шуберта, нацистский гимн «Песня Хорста Весселя» и популярная протестантская песня 1960-х гг. “Danke”. Пение в “Murx” обозначает невозможность подлинного единства, смерть идеи романтического национализма и в конечном итоге потерю прямых значений любых высказываний, которые важны лишь как общие для всех модели социального взаимодействия.

Совместное пение объединяет персонажей Марталера между собой и одновременно отчуждает их от реальности, да и саму эту реальность проблематизирует – любая демонстрация жизнеподобия тут же неизменно оборачивается гиперболой или пароксизмом ритмизованных повторов (для этого Марталер чаще всего использует па эстрадных танцев, классического балета либо преувеличенно неестественное, не имеющее аналогов в обычной человеческой пластике, «механическое», фрагментированное движение, совершаемое телом как бы помимо воли человека):

«Устанавливается своего рода анатомо-хронологическая схема поведения. Действие разбивается

на элементы. Определяется положение тел и конечностей, суставов. Для каждого движения предусматриваются направление, размах, длительность, предписывается последовательность его выполнения. В тело проникает время, а вместе с ним – все виды детальнейшего контроля, осуществляемого властью» [Фуко 1999: 221–222].

Пение, как и приемы музыкального изложения и развития – точный и варьированный повтор, имитация и контрапункт, регулярность и дробление ритма, музыкальный характер постепенного изменения или контраста громкости, артикуляции и акцентировки, ансамблевое / хоровое исполнение – используется здесь в брехтовских традициях, как очуждающий прием (ср. высказывание Брехта об эффекте очуждения в статье «Об экспериментальном театре»: «... Синтетическое произведение искусства выступило перед зрителями в отдельных своих элементах» [Брехт: 97]).

Совместное музицирование и стилизованное движение в спектаклях Марталера метафорически воспроизводят отношения власти и социальные отношения вообще: общество предстает как ансамбль, объединенный общим набором дискурсивных практик (словесное высказывание, которое постепенно обесмысливается повторениями и в итоге звучит скорее как музыка, чем как речь; также пение, танец и другие виды ритмически организованного движения).

Совместная деятельность требует координации (как в ансамблевом музицировании, так и в социуме) – но в спектаклях Марталера этот процесс сопровождается постоянными сбоями, вырождается в бесконечные повторения и неудачные варианты и чаще всего заканчивается угасанием или даже буквально засыпанием персонажей (например, в финалах «Средства Макропулоса», «Герцогини Герольштайнской», «Тристана»). По словам С. Карп, «медлительность и повторение создают ритм, который рассказывает нечто о социальной жизни. Медленная жизнь длинна» [Carp: 74].

Пение как отсутствие пения

В оперном жанре все перечисленные приемы театра Марталера начинают действовать совершенно особым образом. Пение как способ высказывания оперного персонажа – это базовая конвенция оперы, и оно, за исключением соответствующих сюжетных ситуаций (серенада, домашнее музицирование, молитва и т. п.) не является ни фактом пения персонажа, ни временной сменой конвенции (в отличие от речи, постепенно / внезапно превращающейся в вокализацию в неоперных спектаклях Марталера). По словам Э. Фишер-Лихте,

«в драматическом театре актерское пение обозначает пение персонажа X, тогда как в музыкальном театре это особый вид речи X. В этом случае,

иначе говоря, оно принимает на себя специальные знаковые функции, которые в драматическом театре выполняются паралингвистическими знаками, и выполняет их особым образом» [Fischer-Lichte: 126].

Например, зачастую заменяет выразительные возможности актерской мимики, которые в опере ограничены пением, или разнообразие жестов (здесь Фишер-Лихте очевидно не учитывает практик работы с поющим артистом в немецком режиссерском оперном театре, традиция которого ко времени выхода ее труда уже практически сформировалась).

Таким образом, пение в опере не вводит в спектакль дополнительных кодов, поскольку само является основным кодом. Оно не мотивировано сюжетно и не обладает очуждающими свойствами (хотя Фишер-Лихте и оговаривает, что опера – жанр, который вообще не способен быть полностью, в брехтовской терминологии, «иллюзионистским» [Fischer-Lichte: 129]). Персонажи оперного произведения коммуницируют именно таким и (в опере сквозного музыкального строения) только таким способом.

Номерная структура для множества оперных произведений также является устойчивой жанровой конвенцией. Но метод Марталера – выражение социальных структур и отношений власти через готовые, узнаваемые, «административные», как сказал бы Дебюсси

[Дебюсси: 17], музыкальные и пластические формы – адаптируются им к оперному жанру.

Среди способов адаптации особое внимание на себя обращают следующие:

- ритмическое рассогласование движения и музыки;

- использование неакадемической манеры вокализации либо беззвучной артикуляции;

- акцент на визуальной стороне музыкального исполнения.

Как будет понятно из дальнейшего, эти приемы имеют общую природу, общие художественные цели и общую семантику. Обратимся к примерам.

Ритмическое рассогласование

В постановках Марталера стилизованное или танцевальное движение часто образует самостоятельный ритмический пласт, намеренно рассогласованный с музыкальным метром и ритмическими акцентами и существующий параллельно музыкальному звучанию. Например, в «Кате Кабановой» танцы Варвары, Кулигина и Кудряша решены в духе классического американского мюзикла (вплоть до прямой цитаты из «Поющих под дождем» в «номере» Кудряша и Кулигина с зонтиками в третьем акте), а Дикой и Кабаниха во втором акте, перед тем, как уединиться в спальне, исполняют пародийный фольклорный танец. Но эти пластические решения появляются в рамках сквозных диалогических сцен, полностью лишенных

отсылок к танцевальным жанрам музыки, и бросаются в глаза благодаря нарочитому несовпадению танцевальных па с музыкальным метром. Жители двора-колодца следуют законам позднесоциалистического мира с его отсутствием / маргинализацией личного (контраст типов движения отмечает вязко статичная пластика любовных сцен Кати и Бориса, двух отщепенцев и изгоев).

В «Свадьбе Фигаро» хореография танго Графа и Сюзанны в дуэте “*Crudel, perche finora*” в третьем акте, арии Марцелины “*Il capro e la capretta*” и стретты финала второго акта также ритмически рассогласованы с музыкальным метром. Более того, сразу несколько персонажей спектакля (Бартоло, Базилио, Антонио) начиная с первого акта совершают произвольные движения – их лица и конечности время от времени дергаются, словно от тика; в финале первого акта движения становятся коллективными (у Марцелины, Бартоло и Базилио, пришедших свидетельствовать против Фигаро); ближе к развязке сюжета – в дуэте и в арии Марцелины – они окончательно оформляются в танец.

В «Герцогине» в финале первого акта также происходит постепенное перетекание типов движения друг в друга – разнородная танцевальная пластика, ритмизованные жесты, конвульсивные подергивания, приседания, асаны йоги и др. – но здесь они лишены логической последовательности, это калей-

доскоп различных пластических кодов, беспорядочно чередующихся в хаосе увлеченного будущей войной общества.

В «Травиате» танцы гостей Виолетты и Флоры – это смесь па танго, фокстрота и других эстрадных танцев, которые также не совпадают с музыкальным метром (например, в хорах цыганок и матадоров) и находятся на грани между обрывающимися, предельно фрагментированными танцевальными движениями и нервным тиком:

«Речь идет о том, чтобы извлекать из времени все больше доступных моментов, а из каждого момента – все больше полезных сил. Это значит, что надо стремиться более интенсивно использовать малейший миг, как если бы время в самом своем фрагментировании было неисчерпаемым или как если бы, по крайней мере путем все более детального внутреннего устройства, можно было стремиться к идеальной точке, где были бы достигнуты максимальная быстрота и максимальная эффективность» [Фуко 1999: 225].

Подобные произвольные движения героев, одновременно комические и пугающие, встречаются в спектаклях Марталера часто. Они демонстрируют смену двух пластических конвенций: 1) танцевального движения, соответствующего нарративу спектакля (например, в сцене бала) или, например, служащего подчеркиванию театральной условности (в арии Марцелины); 2) движения как

метафоры («послушное тело», вышедшее из-под контроля его владельца и к тому же игнорирующее музыкальный ритм, следующее некому незвучащему ритму, которому невозможно сопротивляться). Само деэстетизирование Марталером актерской виртуозности, существенное для пластических решений подобных ролей, также напрямую перекликается здесь с концепцией «послушных тел» у Фуко (ср.: «Архитектура, анатомия, механика, экономия дисциплинарного тела» [Там же: 245]).

Неакадемическая вокализация и беззвучная артикуляция

Целый ряд сцен в оперных постановках Марталера сопровождается использованием приемов вокализации, резко отличающихся от академической манеры оперного пения. Чаще всего (но не исключительно) это происходит в случае исполнения оперных партий – обычно небольших – драматическими актерами, постоянно сотрудничающими с Марталером. Например, Грэм Валентин в «Сказках Гофмана» исполняет партию Спаланцани открытым, резким тембром либо говорком, не пытаясь даже имитировать оперную вокальную манеру и не используя *legato*. Юрг Кирнбергер – Речитативист в «Свадьбе Фигаро» – поет вставной номер в тесситуре контртенора, в характерном «белом» фальцетном звучании (перед арией Фигаро в четвертом акте звучит песня Моцарта “Die Alte”,

текст которой отсылает к теме смены поколений, важной и для исходного сюжета либретто, и для спектакля Марталера).

Оперные артисты также исполняют в спектаклях Марталера некоторые фрагменты беззвучно или в неакадемической манере. Так, Кристоф Хомбергер, певец, специализирующийся на романтической камерной музыке и вокальном репертуаре XX–XXI вв. и обладающий характерным тенором, в «Герцогине Герольштайнской» поет партию генерала Бума плоским, утрированно далеким от стандартов оперного пения звуком (при этом его манера исполнения в спектаклях Марталера и в студийных записях заметно различается – достаточно сравнить исполнения им песен Шуберта в спектакле «Прекрасная мельничиха» и на аудиодиске). Наконец, рондо Герцогини “Ah! que j’aime les militaires” в исполнении Анны-Софи фон Оттер выстроено на чередовании разных способов вокализации одного и того же фрагмента – беззвучная артикуляция, произнесение текста ритмичной монотонной скороговоркой, Sprechstimme, пение.

В «Средстве Макропулоса», где каждому акту еще до вступления оркестра предпослан пролог-пантомима, перед началом первого акта следует большая сцена двух уборщиц в стеклянной курилке; текст их беззвучного диалога (свободно пересказывающего некоторые идеи текста Чапека, не вошедшие в либретто оперы) сообщается титрами. Дискус-

сия женщин об этических проблемах евгеники не вторгается в звучащий текст оперы Ян-чека, а играет роль маргиналии, вынесенного за его рамки комментария. Далее в спектакле мы видим, что одержимость всех участников судебного процесса (выраженная с помощью движений нервного тика во время финального монолога Элины Макропулос, а затем погружения в сон или обморок) не затрагивает персонажей с немymi ролями. Во время финальной сцены обслуживающий персонал продолжает выполнять свою повседневную работу, функционирование системы происходит помимо ее прямых целей.

Все подобные персонажи в спектаклях Марталера выполняют функции распорядителей действия, контролирующих механизм сценических событий, их ритм и содержание напрямую или косвенно: Спаланцани с помощью пульта управляет занавесом, входами некоторых персонажей в пространство спектакля (например, появлением на сцене хора) и «женщинами-куклами» – в руках Гофмана эти же пульта не работают. Речитативист почти не вмешивается в действие, но обладает привилегией наблюдателя, а «добрые времена», о которых идет речь в тексте песни Моцарта, указывают на то, что он солидарен со старшим поколением героев оперы, цепляющихся за собственные властные привилегии. Генерал Бум, спящий почти все время и просыпающийся в основном для того, чтобы закричать «Враги! Враги!», каждый

раз своим криком запускает механическое, циклически повторяющееся движение всех остальных персонажей в верхней части сцены. А пожилую уборщицу в «Средстве Макропулоса» из зала суда много раз подряд выводит Техник, после чего она снова появляется в одной из смежных с ним комнат. Функция этих персонажей – контролировать повторяющиеся, циклические события, иными словами, поддерживать работу системы.

В каждом спектакле подобных гротескных персонажей-распорядителей несколько. В «Сказках Гофмана», кроме Спаланцани, это персонажи-слуги; в «Герцогине» – оба секретаря (персонажи с небольшими вокальными партиями) и владелец оружейного магазина (мимическая роль); в «Кате Кабановой» это поющие персонажи с «хореографическими партиями» – Варвара и Кудряш, а также старик, который постоянно находится на сцене и является свидетелем всех событий. Отметим, что регламентация пространства и движения в нем также связана с этими персонажами – как правило, их перемещения очерчивают периметр сцены, границу (Франц в «Сказках», старик в «Кате Кабановой», старая уборщица в «Средстве Макропулоса», генерал Бум, передвигающийся исключительно вдоль несуществующей стеклянной стены салона, и др.).

Таким образом, вокально-тембровое решение и драматургическая функция оказываются связанными; манера вокального

исполнения отмечает привилегированное положение персонажа через нарушение конвенции «красивого пения».

Видимая музыка

Еще один аспект незвучащего в спектаклях Марталера – это музицирование на сцене: прием, который используется режиссером и в тех ситуациях, когда это предусмотрено исходным сюжетом, и помимо событий либретто. Например, в «Свадьбе Фигаро» канцонетта Керубино в первом акте вручается Сюзанне в аудиозаписи и звучит в ее наушниках (при этом она слышна, понимается, и залу). Кроме очевидного комического акцента на сценической условности, этот эпизод также служит тому, чтобы наделить зрителя особыми возможностями наблюдения над персонажами и событиями сюжета (это же акцентируется и сценографией Анны Фиброк: у свадебного салона Графа, в котором происходят все события спектакля, есть второй этаж, чердак, на который поднимается Речитативист в финале, там же обитает Барбарина и стоят чучела животных, «героев» арии Марцелины; в финале, во время всеобщего ликования, Речитативист придает двум чучелам позу спаривания). В «Кате Кабановой» исполнитель, солирующий на виоле д'амур, играет из окна дома; он виден зрителю и, кроме того, становится участником небольшого эпизода во втором акте (во время вечернего свидания двух пар – Варвары

с Кудряшом и Кати с Борисом – к нему также приходит соседка с верхнего этажа). Здесь проницаемым для зрителя оказывается не только двор (видимый также персонажами из окон), но и сам дом незанавешенными окнами. То же относится и к «Свадьбе Фигаро», где Речитативист на протяжении практически всей оперы присутствует на сцене, аккомпанируя речитативам на всевозможных инструментах от примитивного синтезатора до бокалов. В «Герцогине», где свобода обращения режиссера и дирижера с авторским текстом максимальна (в том числе и благодаря традициям жанра оперетты), граница между музыкальным и внемusикальным звучанием наиболее размыта: наравне с музыкой используются звуки роняемого подноса, бьющихся бокалов, выстрелы, смех и т. п. Здесь приемы неакадемического тембрового решения и визуализации инструментального исполнения объединяются. В «Средстве Макропулоса», одновременно с диалогом уборщиц, на краю сцены стоит один из «немых» персонажей – участников судебного процесса (он появляется затем в третьем акте) и пристально разглядывает дирижера и оркестр в яме. Нарушение конвенции совершено иными средствами, но имеет такое же значение.

Визуализация музыкального исполнения работает в спектаклях Марталера в связке с пространственным решением: в гетеротопическом пространстве сопоставляются не

только разные локации, но и разные модусы восприятия, видимое и звучащее. Музицирование на сцене (или превращение исполнителей в участников спектакля, как появление виолончелиста в окне «Кате Кабановой» или выход дирижера на сцену в «Герцогине») лишь внешне соединяет музыку и сценические события. По сути, оно акцентирует их разделенность: согласно еще одной конвенции жанра, инструменталисты и дирижер в опере невидимы, оркестр спрятан в яме и музыка возникает из ниоткуда, превращаясь в плоть действия, его невидимую, но слышимую суть. Традиционное пространственное расположение оркестра также включается в общую структуру, что особенно отчетливо видно в сценографической конструкции «Герцогини»: оркестр, все музыканты которого одеты в военную форму, находится на самом нижнем, третьем ярусе пространства. Во второй части спектакля (в момент начала войны, согласно либретто) оркестр покидает яму, а дирижер поднимается на сцену. Наконец, появление музыканта на сцене укрепляет позицию «всевидящего» зрителя как позицию власти.

Итак, в оперных постановках Марталера пластическое, речевое и музыкальное намеренно разделяются. Музыка оказывается лишь одним из элементов целого спектра звучаний и способов использования текста. Даже в «Тристане» или «Средстве Макропулоса», где весь акустический ряд строго под-

чинен эстетическим требованиям оперного исполнения и авторскому музыкальному тексту, есть «немая», беззвучная артикуляция. Незвучащее, не произносимое вслух обладает не меньшим значением, чем звучащее, поскольку демонстрирует дополнительный код, противоречащий конвенции академического оперного пения и ликвидирующий иллюзию слияния музыки и действия.

Пространство, звук, ритм и слово в оперных постановках Марталера метафорически воспроизводят отношения всеобщего взаимного контроля: стилизованная пластика, выстраивание движения артистов в сценическом пространстве и принцип повтора служат идее регламентации любых событий. Изначальным организующим принципом при этом остается музыка – она представляет собой предзаданную, готовую структуру, основной код. Она отчасти организует пространство, координирует время событий и, наконец, управляет телесностью поющего и музицирующего человека. Эта предзаданная структура каждый раз демонстрируется в момент ее деформации вторжением иных кодов – движение ритмизуется вопреки звучащему, согласно неслышимому. То, что в условиях оперной эстетики может восприниматься как ошибка, нарушение, сбой, становится здесь метафорой. Мир спектаклей Марталера – это мир узаконенных ошибок коллапсирующей социальной системы. Музыка – это и способ организации, и универ-

сальный для спектаклей Марталера образ социального устройства мира.

Литература

Брехт, Б. Об экспериментальном театре // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 тт. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 96–97.

Дебюсси, К. «Детская», слова и музыка М. Мусоргского // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с франц. А. Бушен под ред. Ю. Кремлева. Л.: Музыка, 1964. С. 17–18.

Фуко, М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / пер. с франц. С.Ч. Офертаса под общ. ред. В.П. Визгина и Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.

Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с франц. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999.

Carlson, M. (2009). *Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late XX century*. Iowa City: University of Iowa Press.

Carp, S. (1997). *Langsames Leben ist lang. Zum Theater von Christoph Marthaler [Slow life is long. To the theater of Christoph Marthaler]*. *Theaterschrift*, 12, 64–76.

Fischer-Lichte, E. (1992). *The semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press.

Klöti, E. (2015). “Lebendig gewordne Reden”. Christoph Marthalers komische Tanzfiguren [„Speeches come alive“. Christoph Marthaler’s comic dance figures]. *Maske Und Kothurn*, 51(4), 315–324.

Roesner, D. (2003). *Theater als Musik: Verfahren der Musikalisation in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson* [Theater as music: methods of musicalization in choral theater forms with Christoph Marthaler, Einar Schleef and Robert Wilson]. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre. Music as model, method and metaphor in theatre-making*. Ashgate: Ashgate Publishing Company.

Shevchenko, A., Shevchenko, E., & Salakhova, A. (2017). Postdramatic theatre of director Christoph Marthaler. *Journal of History Culture and Art Research*, 6 (5), 173–178.

References

Brecht, B. (1965) On experimental theatre. In B. Brecht, *Teatr: P'yesy. Stat'i. Vyskazyvaniya. V 5 tt.* [Plays. Theater. Articles. Speeches. In 5 Vols.] (Vol. 5/2). Moscow: Iskustvo, 96–97.

Carlson, M. (2009). *Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late XX century*. Iowa City: University of Iowa Press.

Carp, S. (1997). Langsames Leben ist lang. Zum Theater von Christoph Marthaler [Slow life is long. To the theater of Christoph Marthaler]. *Theaterschrift*, 12, 64–76.

Debussy, C. (1964). “Detskaya”, slova i muzyka M. Musorgskogo [The nursery. The song cycle to the Mussorgsky's own lyrics]. In Yu. Kremlev (Ed.), *K. Debussi. Stat'i. Retsenzii. Besedy* [C. Debussy. Articles. Reviews. Conversations] (A. Boushen, Trans). Leningrad: Muzyka, 17–18.

Fischer-Lichte, E. (1992). *The semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press.

Foucault, M. (2006). Des espace autres [Of other spaces]. In V.P. Vizgin, & B.M. Skuratov (Eds.), *M. Fouko. Intellectually i vlast': izbrannyye politicheskkiye stat'i, vystupleniya i interv'yu* [M. Foucault. Intellectuals and power: selected political articles, speeches, and interviews] (S.Ch. Ofertas, Trans.). Moscow: Praksis, 191–204.

Foucault, M. (1999). *Surveiller et punir: naissance de la prison* [Discipline and punish: the birth of the prison] (V. Naumov, Trans.). Moscow: Ad Marginem.

Klöti, E. (2015). “Lebendig gewordne Reden”. Christoph Marthalers komische Tanzfiguren [„Speeches come alive“: Christoph Marthaler's comic dance figures]. *Maske Und Kothurn*, 51(4), 315–324.

Roesner, D. (2003). *Theater als Musik: Verfahren der Musikalisation in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson* [Theater as music: methods of musicalization in choral theater forms with Christoph Marthaler, Einar Schleef and Robert Wilson]. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre. Music as model, method and metaphor in theatre-making*. Ashgate: Ashgate Publishing Company.

Shevchenko, A., Shevchenko, E., & Salakhova, A. (2017). Postdramatic theatre of director Christoph Marthaler. *Journal of History Culture and Art Research*, 6 (5), 173–178.

**“OBEDIENT BODIES”: SPACE, TIME AND SOUND
IN THE OPERAS BY CHRISTOPH MARTHALER**

Anna Sokolskaya, PhD, Assistant Professor at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Leading Research Fellow at the Federal Research Center “Kazan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences” (Russia, Kazan); e-mail: anewta@gmail.com.

Abstract. The article discusses the relationships between musical performance, theatrical space and gesturality in Christoph Marthaler’s operatic productions. The stage design, the types of actor’s physical and vocal expressivity in “Le Nozze di Figaro”, “La Grande Duchesse de Gérolstein”, “Kát’a Kabanová”, “Věc Makropulos”, “Les Contes d’Hoffmann” and “Tristan und Isolde” are studied. Gesture, vocalisation and text in Marthaler’s productions are discussed and interpreted by considering the mismatching of dance and musical rhythm, the contrast of academical and non-academical singing manners or soundless articulation, as well as emphasizing the visual side of musical performance. Ensemble music-making and figurative gestures are the metaphors of power relations, total control and the collapse of social structures. It is concluded that the ways of vocalization and the types of gestures embody the system of power. The society in Marthaler’s operatic stage productions appears as an ensemble of the discursive practices.

Key words: Opera, libretto, Regieoper, Christoph Marthaler, scenography.

