

УДК 78, 791.43

DOI: 10.31857/S268667300013923-5

Специфика телеоперы как нового формата старого жанра

М.В. Переверзева

Российский государственный социальный университет (РГСУ)

Российская Федерация, Москва, ул. В. Пика, д. 4/1

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4992-2738> melissasea@mail.ru

Статья поступила в редакцию 22.12.2020.

Резюме: Статья посвящена специфическим чертам телеоперы, получившей широкое распространение во второй половине XX века. Взаимодействие оперного жанра с кино и телевидением в прошлом столетии было оригинальным и разнообразным, сценически камерными, но насыщенными событиями и деталями становились телевизионные версии мюзиклов, опер, рок-опер и оперетт. Телеопера также приобрела жанровую специфику благодаря приёмам, используемым в кино и на телевидении и придающим оперным сценам выразительные эффекты. Более подробно рассматриваются телеоперы одного из самых преданных этому жанру композиторов – Роберта Эшли. Методами исследования послужили музыковедческий анализ партитур телеопер, анализ текста вокальных партий, эстетическая оценка видеоэффектов и постановочных деталей, а также драматургии развития сюжета. Основным выводом исследования стало утверждение того, что телеопера, сохранив коренные черты классического жанра, приобрела новый формат, расширив свои художественно-эстетические возможности благодаря новым средствам коммуникации. Опера обогатила арсенал средств выразительности за счёт возможностей телевидения и кино – использования таких приёмов, как ускоренный монтаж, рассеянный свет и светотень, разные положения и расфокусировку камеры, «замирание», наплыв или коллаж кадров, крупный и панорамный планы и др. Телевидение же в свою очередь благодаря музыке приобрело эстетику подлинного искусства и творческое вдохновение, привнесённое оперным жанром в средства массовой информации. При этом телевидение позволило приобщить широкие массы людей к высокому искусству и познакомить их с музыкальным авангардом. Все эксперименты Эшли с жанрами видео- и телеоперы, его интерес к языку и речи и желание использовать аудиовизуальные средства для выражения музыкальных идей свидетельствуют о стремлении композитора создать оперу для телевидения, которая бы не просто давала максимум впечатлений зрителю, но и преобразовывала бы его изнутри, служа богатой духовной пищей, способной заменить телевизионный «фаст-фуд».

Ключевые слова: опера, телеопера, мюзикл, кино, телевидение, спецэффекты, драматургия, Роберт Эшли

Для цитирования: Переверзева М.В. Специфика телеоперы как нового формата старого жанра. *США & Канада: экономика, политика, культура.* 2021; 51(3): 98-109.

DOI: 10.31857/S268667300013923-5

Specifics of Television Opera as New Form of Old Genre

M.V. Pereverzeva

Russian State Social University (RSSU)

Russian Federation, Moscow, Vilghelm Piek 4/1,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4992-2738> e-mail: melissasea@mail.ru

Received 22.12.2020.

Annotation: The article is devoted to the specific features of the television opera, which became widespread in the second half of the twentieth century. The interaction of the opera genre with cinema and television was original and diverse in the last century; television versions of musicals, operas, rock operas and operettas became stage chamber, but full of events and details. The television opera also get genre specifics thanks to the techniques used in film and television and giving the opera scenes expressive effects. Television operas of Robert Ashley, who was one of the composers, devoted to this genre, are considered in more detail. The research methods were a musicological analysis of the television operas' scores, a textual analysis of vocal parts, an aesthetic assessment of video effects and staged details, as well as dramaturgy and development of the plot. The main conclusion of the study is the statement that the television opera, retaining its basic features of the classical genre, get a new form, expanding its artistic and aesthetic capabilities thanks to new means of communication. The opera expanded the arsenal of expressiveness due to the capabilities of television and cinema, including the use of such techniques as accelerated montage, ambient light, light and shade, different angles and defocusing of the camera, cross-fade, flow or collage of shots, large and panoramic plans, etc. Television, in turn, thanks to music, acquired the aesthetics of academic art and creative inspiration brought by the opera genre to the media. At the same time, television made it possible to introduce wide masses of people to true art and musical avant-garde. All of Ashley's experiments with the genres of video- and television opera, his interest in language and speech and his desire to use audio-visual means to express musical ideas, testify to the composer's trying to create an opera for television that would not only give maximum impressions to the viewer, but also transform him inside, serving as a rich spiritual food capable of replacing television fast food.

Keywords: opera, television opera, musical, cinema, television, special effects, dramaturgy, Robert Ashley

For citation: Pereverzeva M.V. Specifics of television opera as new form of old genre. *USA & Canada: Economics, Politics, Culture*. 2021; 51(3): 98-109.

DOI: 10.31857/S268667300013923-5

ВВЕДЕНИЕ

Опера как самый «визуальный» из музыкальных жанров не могла пройти мимо завоеваний эпохи кино и телевидения. Взаимодействие оперного жанра с «важнейшим из искусств» в XX столетии было оригинальным и разнообразным. XX век оказался щедрым на музыкальные открытия в области музыкального театра и легко соединял его жанровые разновидности – оперу, ревью, бурлеск, мюзикл, рок-оперу и даже хэппенинг – со средствами телевидения и кино. Кроме

собственно оперных телеспектаклей или киноопер, композиторы эпохи авангарда создали такие гибридные жанры, как телемузыклы, телеоперы и оперы-хэппенинги с использованием слайдов, радиоприёмников, граммофонов и телевизоров [Piccolomini M., 1996: 246].

Мюзикл как одна из форм музыкального театра XX века, основу которого составляют песенные и танцевальные номера в стиле популярной музыки, мог опираться на принцип единого драматургического развития, а мог включать несколько последовательно сменяющих друг друга сценических номеров, что впоследствии сблизило мюзиклы с кино. Современные мюзиклы могут быть сценической, телевизионной или кинопостановкой, использующей популярные песни и диалоги, либо рассказывающей некую историю (*book musicals*), либо демонстрирующей искусство постановщиков и актёров (*revues*). Режиссёры самых успешных проектов нередко становятся призёрами международных фестивалей и премии «Оскар». Возможности телевидения позволили создать яркие визуальные эффекты, заметно обогатившие сценические постановки музыкальных спектаклей, а также позволившие «вовлечь широкую аудиторию в мир профессиональной музыкальной культуры» [Алексеева А., 2013: 157]. Видеоэффекты не просто были включены в сценическое оформление мюзиклов, но и повлияли на драматургию и композицию спектаклей. Мюзиклы смогли воспользоваться достижениями современной индустрии кино и телевидения, в которой «постоянно работают над развитием функций изображения, расширяющих визуальный опыт зрителей, увеличением пространственного разрешения, частоты кадров, контрастностью, а в последнее время и достижением более ярких цветов на экране» [Zamir S., Vazquez J., Bertalmio M., 2018: 69].

Объединение музыки, видеотехники и аудиовизуальных средств массовой информации привело к появлению новой формы музыкального театра – телевизионной оперы. Это опера, специально созданная для трансляции по телевидению, отличающаяся от спектакля, который ставится на оперной сцене и записывается на видео. После успешной премьеры первой телевизионной оперы «Амаль и ночные гости» Джан-Карло Менотти в 1951 г. стало очевидно, что телевизионная опера станет связующим звеном между массовым зрителем и высоким оперным искусством и что эта форма представляет собой новый вид оперы. Несмотря на большие затраты на производство (телеоперы исполнялись и записывались в телестудиях), успех телевизионных опер был закреплён последующими постановками.

Во второй половине XX столетия появилось множество опер, специально созданных для показа по телевидению. С 1951 по 2000-е годы американские телекомпании «Эн-би-си» (NBC), «Вейв» (WAVE), «Си-би-эс» (CBS), «Эн-си-и» (NCE), «НЭТ» (NET), «Пи-би-эс» (PBS) и британские «Би-би-си» (BBC), «Эйч-ти-ви» (HTV), «Эс-ти-ви» (STV) и «Си-4» (C4) показали в телеэфире несколько сотен специально написанных по их заказу опер Дж. К. Менотти, Б. Мартину, Л. Фосса,

Д. Джойо, С. Холлингсворт, Э. Ладермана, Л. Касла, И. Стравинского, К. Флойда, Дж. Бисона, Т. Пасатъери, Дж. Итона, Б. Ли и многих других [Barnes J. 2003]. В телевизионной версии сам жанр, несмотря на его развитие за счёт применения возможностей и технологий телевидения, не претерпел принципиальных изменений, которые бы не позволили определить его именно как оперу. Однако сформировался самостоятельный вид телеоперы, который совмещал в себе признаки оперы и телеспектакля. Специфика этого жанра мало освещена в научной литературе, поэтому данная работа посвящена именно телеопере.

Методами исследования послужили музыковедческий анализ партитур телеопер, анализ текста вокальных партий, просмотр видеозаписей телеопер, эстетическая оценка видеоэффектов и деталей телепостановок, а также драматургии развития сюжета. Для достижения поставленных целей исследования была изучена научная и справочная литература, видеозаписи прямых трансляций телеопер 1950–1990-х годов, тексты и комментарии авторов произведений и режиссёров постановок. Также изучались приёмы, характерные для кино- и телетрансляций оперных постановок второй половины XX века.

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТЕЛЕОПЕРЫ

Телеопера приобрела жанровую специфику благодаря приёмам, используемым в кино и на телевидении и придающим оперным сценам не просто выразительность и эффектность, но яркость образов и глубину содержания. Например, приём ускоренного монтажа, когда последовательность составляется из постепенно сокращающихся кадров, создаёт эффект нарастания напряжения и волнения (квартет из пятой сцены I акта телеоперы «Оуэн Уингрейв» Б. Бриттена). Рассеянный свет, окружающий оперного персонажа, придаёт мягкость очертаниям лица и тела героя и усиливает симпатию к нему («Человек на луне» Дж. Дава). Часто в телеоперах используются разные положения камеры, например, относительно уровня глаз, что создаёт перспективу для зрителя. Выразительна в телеоперах также техника «кьяроскуро» (*um.* «светотень») – использование света и тени в изображении как персонажей, так и фоновых планов. Особый эффект производит «перекрёстное замирание» (*cross-fade*), или коллаж растворяющихся кадров (*mix/dissolve*) – медленная смена двух накладывающихся друг на друга кадров, приводящая к «застыванию» одного кадра на другом, когда на мгновение на экране удерживаются два изображения («Совершённые жизни» Р. Эшли).

Широко используется в телеопере и крупный план как одного («Триумф красоты и обмана» Дж. Барри), так и двух и более персонажей («Призрак оперы» Э. Ллойда Уэббера). Динамику развитию придаёт приём *cutting*, когда один кадр сменяет другой без визуального перехода по аналогии с техникой клипов («Оуэн Уингрейв» Б. Бриттена). Противоположный эффект даёт «микширование наплывом» (*fade-in*) или «затухание» (*fade-out*), которое смягчает моменты переходов, но в зависимости от скорости сообщает сцене ту или иную драматическую «нотку».

Циклорама – занавес или плотная чёрная ткань – используется в телеоперах для обеспечения тёмного фона, на котором ярко смотрятся проецируемые изображения как в телевизионной интерпретации эпизода «Морских интерлюдий» в опере «Питер Граймс» Б. Бриттена. В его же телеопере «Оуэн Уингрейв», в I акте для передачи сменяющегося времени используется приём «наплыва» расфокусированной камеры: первая камера постепенно расфокусируется, затем этот кадр «наплывает» на второй расфокусированный кадр, который начинает становиться чётче и чётче. Согласованный наплыв подразумевает наложение растворяющегося и чёткого кадра, как в сцене из оперы «Оуэн Уингрейв», когда призраки постепенно исчезают, направляясь в дальнюю комнату.

Все эти «спецэффекты» заимствовались оперными режиссерами не ради поразения публики. Они помогали создать то, что отличает телеоперу от традиционной, а именно «аудиовизуальную форму с её совокупностью музыки с визуальной и вербальной составляющей и с учётом контекста, в котором она существует» [Khvatova S., Shak T., Shevlyakov E. 2019: 98]. В тот же момент, телевизионная постановка опер, особенно масштабных, насыщенных массовыми сценами, вносила свои коррективы в драматургию спектаклей. Так, оперные постановки «Мадам Баттерфляй», «Женитьбы Фигаро» и «Травиаты» на телеканале «Эн-би-си опера» (*NBC Opera*) 1949–1964 годов были сценически «камерными», но насыщенными по событиям и деталям. Поскольку экран телевизора в несколько десятков раз меньше оперной сцены, на нём эффектнее выглядят передний и средний планы, тогда как полная сцена демонстрируется лишь в массовых сценах. Постановщики телевизионных версий опер стилизованной презентации и широким панорамам, типичным для крупных театральных постановок, предпочли «интимную телевизионную эстетику с искренностью и естественностью бродвейских спектаклей» [Ward-Griffin D., 2018: 595]. Оперная режиссура не просто реагировала на потребности телеэкрана, но стремилась к трансформации сцен в сторону большей интимности доступности художественного высказывания.

Во второй половине XX века композиторы-авангардисты, преимущественно американцы, соединив оперу и телевидение, создали такие синтетические формы, которых не знало искусство прошлого. Активное сближение оперного жанра с телевидением и киноискусством началось в 1950–1960-е годы. Тогда композитор и писатель Дик Хиггинс (1938–1998 гг.) начал работать в сфере интермедии – художественной формы, охватывающей собой разные виды искусства и средства выражения (кино, телевидение, музыку, текст, фотографию, хореографию, пантомиму, театр). Американский экспериментатор Джон Кейдж (1912–1992 гг.) создал хэппенинг, в том числе телевизионный. В 1959 г. он реализовал проект телехэппенинга «Звуки Венеции», который прошёл на итальянском телевидении в Милане в январе 1959 г. во время шоу-викторины и включал звуки и шумы, которые можно было услышать в Венеции, характеризующие фоносферу

этого города: всевозможные лодочные гудки, итальянский говор, пение гондольеров, звуки плещущейся воды и т. д. Благодаря телевидению хэппенинги распространились в Европе и был продемонстрирован жанр современного искусства, расширивший представления о видах телепередач.

ТЕЛЕОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО РОБЕРТА ЭШЛИ

Американский композитор Роберт Эшли (1930–2014 гг.) обратился к жанру телеоперы и «модернизировал» его, отказавшись и от театра, и от пения. Выбором Эшли стала телеопера, в которой он сам главный исполнитель, читающий тексты собственного сочинения и сопровождающий речь экспериментальной и электронной музыкой. Эшли можно считать символом концептуализма 1960-х годов, хотя одновременно он выходит за рамки этого направления [Gann K., 2012: 180-182]. В 1960-е Эшли организовал фестиваль современных исполнительских искусств группы «Ванс» (*Once*) в университете Мичигана и вместе с тремя другими композиторами (Дэвидом Берманом, Гордоном Мамма и Алвином Люсьером) основал студию электронной музыки и группу «Соник артс юнион» (*Sonic Arts Union*), с которой в 1966–1976-х годах выступал в Америке и Европе. Он также стал соучредителем исполнительской площадки «Спейс театр» (*Space Theatre*). «Пространственный театр» представлял собой лофт, специально оборудованный для исполнения произведений с видеопроекцией и электронной музыкой. Он был центром мультимедийного искусства с 1957 по 1964 г. Эшли писал и исполнял на концертах электронную музыку (*live electronics*) в тот период, когда синтезаторы и электронные инструменты ещё не были широко доступны.

Особенно следует подчеркнуть значение деятельности группы «Ванс», которая в течение пяти лет (1961–1965 гг.) проводила фестиваль современного исполнительского искусства в г. Энн-Арбор (штат Мичиган). Он стал площадкой для развития экспериментального искусства не только в США, но и в Европе. Эшли был руководителем фестиваля. Среди его участников были композиторы Р. Рейнольдс, Дж. Касиопшо, Б. Уайз и Д. Скарвада; архитекторы Г. Боркин и Й. Верер; кинорежиссер Дж. Манупелли; скульпторы М. Эшли и М. Коэн. На фестивале выступали также европейские джазовые и авангардные композиторы и музыканты, и это оказало большое влияние на современную музыку того времени в целом. В сотрудничестве с режиссерами, репортёрами, телеведущими и артистами из различных СМИ Эшли создал множество экспериментальных работ, представлявших собой различные варианты синтеза музыки и телевидения. Новаторские эксперименты с телеоперой, новые эстетические концепции, воплощенные посредством мультимедиа, авангардной и электронной музыки, хэппенинга сделали Эшли фигурой первой величины среди артистов, работавших в области телевидения. Он служил примером подлинного художника, наделившего телеви-

дение возможностями искусства и творческим вдохновением. Кроме того, он приглашал представителей СМИ в свои проекты, поэтому «телевизионщики» в свою очередь приобретали опыт музыкальной композиции и аранжировки.

Эшли рассматривал речь не как материал, а как центральный элемент музыкального театра. Акцент на речи композитор сделал именно потому, что его выступление предназначалось для телевидения. Сам он принимал участие в телевизионных чтениях произведений современных американских поэтов. В Мичиганском университете Эшли работал в лабораториях, занимавшихся исследованием речи и акустики. Его особенно интересовали речевые патологии: он был убеждён в том, что страдает мягкой формой так называемого синдрома де ля Туретта – нервным тиком, который вызывает спонтанное, непроизвольное произнесение слов и фраз. Запись своих приступов Эшли включал в электронные коллажи. Так было создано «Непроизвольное письмо» (1979 г.) – эскиз к будущим телеоперам. Эскизом же к ним стала «Музыка в эфире» 1976 года – основанная на телевизионных приёмах и задуманная для теле вещания, Четырнадцатичасовую документальную оперу, состоящую из интервью семи современных композиторов и исполнения их произведений. Первой из них стала опера «Совершенные жизни» (1977–1983 гг.). Начальная версия сочинения демонстрирует найденный Эшли новый тип «монооперы» (во всех смыслах) в самом простом и аскетичном виде: она исполнялась композитором соло в сопровождении фортепиано и магнитофонной записи. Позднее к этому проекту присоединились другие музыканты, появился видеоряд: в число исполнителей вошли пианист и композитор Джин Тиранни, композитор и певица Джоан Ла Барбара, автор электронных композиций и импровизаций Том Гамильтон, видеорежиссер Джон Сэнборн. Спектакли сначала записывались на видеопленку и транслировались на британских и американских телеканалах, а позднее стали показывать и «живые» выступления.

Эшли заслужил сравнение с Р. Вагнером и К. Штокхаузеном тем, что мыслит оперными циклами. Его телеоперы «Совершенные жизни» (1977 г.), «Аталанта (Деяния Бога)» (1982 г.) и «Вот идея Элеоноры» (1993 г.) образуют трилогию; персонажи переходят из одного сочинения в другое. Телеоперы складываются из ряда эпизодов, созданных с расчётом на продолжительность показа ежевечернего телесериала, например, «Совершенные жизни» включает семь эпизодов по 30 минут. Все эпизоды идут в одном темпе, но каждый из них основан на своей ритмической схеме (источники схем весьма разнообразны; среди них есть, например, «Тибетская книга мёртвых»).

Объединяет три оперы третий, ключевой эпизод «Совершенных жизней» под названием «Банк». Происходящие события не выстраиваются логически именно по причине их связи с другими операми: в банке происходит драка между говорящими по-испански собаками, на управляющего выливают ведро воды, и тут обнаруживается, что в банке нет денег, оказывается, они были умело украдены преступниками по имени Гвин и Эд. В сцене участвуют все банковские кассиры,

включая Линду, Сьюзи, Кейт, Элеонору и Дженнифер, которые и становятся главными героинями каждой из опер трилогии. В момент ограбления к девушкам приходят видения, которые являются сценами из других опер. Кейт видит запись с камеры наблюдения из банка, на которой запечатлены эпизоды № 2–4 из «Совершенных жизней»; она, по сути, следит за самой собой. Линда, Сьюзи и Дженнифер видят три разные сцены из «Атланты» с участием Уилларда Рейнольдса, Бада Пауэлла и Макса Эрнста, которые случайно оказались в космическом корабле в момент инцидента с банком. Видение Элеоноры концептуально относится ко всем операм тетралогии, которые носят её имя, хотя в видении Линды есть четыре персонажа из опер, связанных с Элеонорой (Линда, Элеонора, Дон и Джуниор). Первая опера из цикла «Вот идея Элеоноры» под названием «Улучшение» содержит все эти события. Таким образом, Эшли объединяет все телеоперы важными событиями и использует при этом приём пространственно-временных перемещений из прошлого в будущее и наоборот.

Частью описанной выше крупной трилогии является оперная тетралогия «Вот идея Элеоноры», в которой разворачивается сюжет о путешествии героев на Запад США в поисках счастья, в итоге приводящем их к Тихому океану как символу гармонии. Каждая опера сосредоточена вокруг одного из персонажей, уже представленных в эпизоде из «Идеальных жизней»: опера «Улучшение» посвящена жизни Линды, одной из банковских кассиров; «Испанский поклонник» представляет Дона, капитана футбольной команды; «Зарубежный опыт» связан с Джуниором, сыном Линды и Дона, наконец, «Вот идея Элеоноры» рассказывает о жизни четвёртого кассира банка – Элеоноре. Общая структура тетралогии отражает четырёхчастный симфонический цикл с тонкими сюжетно-образными связями, подобными лейтмотивной системе в классико-романтической музыке.

«Вот идея Элеоноры» фокусируется на отрезке жизненного пути Элеоноры, связанном с переездом из маленького городка на Среднем Западе в крупный город на Юго-Западе США, где она знакомится с репортёром теленовостей в сфере авторынга, говорящем на испанском языке (вот откуда те самые «лающие» по-испански и дерущиеся собаки из «Совершенных жизней!»). Жизнь Дона разворачивается в «Зарубежном опыте» потому, что, по сюжету, его история была описана в одноимённом журнале. Дон переехал в Калифорнию со своей семьёй и стал профессором. Причём, не удовлетворённый своим финансовым положением, он бросается то в мистику, то в науку. Опера «Улучшение», в которой Дон уходит от Линды, посвящена девушке: Дон бросает её на шоссе во время остановки для отдыха (в этом исследователи видят аллюзию на евреев, вытесненных из Испании в 1492 г.), затем Линда во время своих путешествий знакомится со многими персонажами из тетралогии и в конце концов останавливается в тихом местечке и живёт там вместе со своим сыном Джуниором. О нём повествуется в опере «Испанский поклонник», где во сне, который перекликается с таинственными путешествиями его отца, юноше кажется, что он проходит серьёзную подготовку в школе

суперагентов. Эшли отмечал, что каждая из опер тетралогии в действительности реализует мечты главных героев, описанные в ключевой сцене «Совершенных жизней».

Текст и тщательно разработанная ритмическая структура и есть основной «вклад» Эшли в телекомпозицию; собственно музыкальное её наполнение часто является созданием исполнителей, с которыми он работал. В первой записи эпизода «Парк» из «Совершенных жизней» фон для текста Эшли создают: ритмический рисунок в исполнении музыканта по имени Крис, игравшего на табла; переливы в диатоническом мажоре и миноре на электронном клавишном инструменте «клавинет» в исполнении Джина Тиранни; аккорды струнных на синтезаторе «Муга» и т. д. Таким образом, Эшли сблизил оперы с телепрограммой, в которой речь сопровождается музыкально-звуковым фоном, а эпизоды разной тематики и продолжительности сменяют друг друга, образуя непрерывный видеоряд. Именно поэтому сюжеты телеопер легко соединяют реальность с вымыслом, а связанные друг с другом таинственными смысловыми линиями сцены легко чередуются, как в клипе. С нацеленностью на телеверсию опер также связаны многие спецэффекты и выразительные кадры постановок телеопер Эшли. Драматургия тетралогии близка современным сериалам, в которых на протяжении нескольких серий развиваются события из жизни взаимосвязанных друг с другом героев.

Либретто Эшли – стихотворения в прозе, в которых всегда присутствует несколько уровней смысла. Критики и исследователи упоминают в связи с его текстами Г. Стайн, Т. С. Эллиота и Дж. Джойса, отмечая характерно американскую тематику и язык. В них нет последовательно рассказанной истории, сюжетные линии разорваны; мы встречаем лишь фрагменты и смутные намёки в духе потока сознания. Эшли читает эти тексты в определённом темпе и ритме; его голос, который многие зрители считали гипнотическим, играет важнейшую роль в создании характерного звучания его телеопер и других произведений.

Опера «Совершенные жизни» была показана на Четвёртом канале Британского телевидения, затем в Европе и США, на кино- и видеофестивалях по всему миру. Парадоксальным образом «Совершенные жизни» и несколько других опер Эшли, предназначенных для телевидения, всё же пришли и в музыкальный театр, и в сценических версиях были показаны на гастролях в Европе, Азии и Америке. Кроме того, в 1976, 1983 и 1984 гг. телеоперы «Музыка в эфире», «Совершенные жизни» и «Аталанта» стали кинооперами и были выпущены на видеокассетах, а позднее и на *DVD*. После трилогии Эшли написал ещё ряд опер; к 2014 г. их было уже шестнадцать:

- «Памяти... Кита Карсона» (1963 г.);
- «Та утренняя вещь» (1967 г.);
- «Музыка в эфире» (1976 г.);
- «Совершенные жизни» (1977–1983 гг.);

«Атланта (Деяния Бога)» (1988–1991 гг.);

Тетралогия:

1) «Улучшение (Дон оставляет Линду)» (1985 г.),

2) «Испанский поклонник» (1987 г.),

3) «Вот идея Элеоноры» (1993 г.),

4) «Зарубежный опыт» (1994 г.);

«Бальсерос» (1997 г.);

«Ваши деньги моя жизнь до свидания» (1998 г.);

«Пыль» (1998 г.);

«Небесные экскурсии» (2003 г.);

«Бетон/Старик живет в бетоне» (2006–2012 гг.);

«Катастрофа» (2013 г.).

Телеоперы Эшли аллегоричны: один смысловой слой отражает идею путешествия героев на Запад Америки, символического «освоения фронта»; второй – изменения мировоззрения, переоценки ценностей и переосмысления традиций, происходящие с течением жизни; третий – возвращения событий и явлений прошлого в настоящем в соответствии с концепцией «спиралевидного хода эволюции». Четвёртый смысловой слой телеопер связан с воплощением принципов четырёх религиозных учений, распространённых в Америке: иудаизм отражён в «Улучшении»; евангелизм – в «Зарубежном опыте», «корпоративный мистицизм» – в «Испанском поклоннике» и католицизм – в опере «Вот идея Элеоноры». Отсюда преобладание в телеоперах воспоминаний, изречений, метафор при минимуме прямого повествования, которое со временем становится всё более и более абстрактным. В прототипе телеопер – пьесе «Непроизвольное письмо» – Эшли также опирался не на традиционные значения слов и логически выстроенные предложения, а на ритмику и сочетания слогов, дающие новые словообразования, которые придавали особый смысл происходящему [Gutkin D., 2014:48].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Объединение возможностей оперы как музыкально-театрального жанра и телевидения приносит пользу и той, и другой сферам творчества. Телевидение позволяет приобщить широкие массы людей к высокому искусству и познакомить их с музыкальным авангардом «в аспекте композиторской техники, режиссёрской индивидуальности и жанровой специфики произведения» [Khvatova S., 2019: 98]. Опера в свою очередь расширяет арсенал средств выразительности за счёт возможностей телевидения и кино, а именно – усиления и углубления впечатлений от таких приёмов, как ускоренный монтаж, рассеянный свет и светотень, разные положения и расфокусировка камеры, «замирание», наплыв или коллаж кадров, крупный и панорамный планы и др. При этом преимуществом телеопер в сравнении, например, с телепередачей или телеспектаклем, была и остаётся музыка,

поскольку именно она «вносит повествовательный смысл в синтетическое взаимодействие с изображением, речью и звуковыми эффектами, так что целое, безусловно, отличается от суммы частей» [Wingstedt J., Brandstrom S., Berg J., 2010: 193]. Телевидение же обогатилось эстетикой подлинного искусства, достижениями величайших гениев музыки и творческим вдохновением, привнесёнными оперным жанром в средства массовой информации.

В конце XX века телевидение стало важнейшим и доминирующим средством массовой информации во всём мире, и традиционные жанры музыкального искусства не могли пройти мимо возможностей телевидения, чтобы продолжить своё развитие и дать новую жизнь старым формам творческого выражения. Учитывая роль, которую телевидение играет в современной жизни, неудивительно, что аудиовизуальные СМИ оказали большое влияние на оперу. Они «запустили процесс обновления академических музыкально-театральных жанров, среди которых важнейшее место занимает опера. С тенденцией обновления ассоциируется применение новейших компьютерных технологий, способствовавших воплощению традиционной идеи *Gesamtkunstwerk* в новом мультимедийном варианте, благодаря чему стал возможен тесный контакт музыки с телевидением, авторским кинематографом и видео-артом» [Кисеева Е., 2018: 43].

Примечательно, что Роберт Эшли был известен скорее телезрителям, чем любителям авангардной музыки. Созданная им телеопера, сохранив коренные черты классического жанра, приобрела новый формат, расширив свои художественно-эстетические возможности благодаря новым средствам коммуникации. Они ввели в оперный жанр элементы массовой культуры – выразительные видеоэффекты, сюжеты и темы, связанные с важнейшими социальными, политическими, экономическими событиями современности. Воздействие новых медиа и средств массовой информации сказалось на особенностях организации оперных текстов, на принципах структурирования художественного целого. Все эксперименты Эшли с жанрами видео- и телеоперы, его интерес к языку и речи и желание использовать аудиовизуальные средства для выражения музыкальных идей, свидетельствуют о стремлении композитора создать оперу для телевидения, которая бы не просто давала максимум впечатлений зрителю, но и преобразовывала бы его изнутри, служа богатой духовной пищей, способной заменить телевизионный «фаст-фуд».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Алексеева А. 2013. Теле- и киномузыка. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. № 2. С. 157–174. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14006.

Кисеева Е.В. 2018. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов. *Южно-Российский музыкальный альманах*. № 4 (33). С. 42–46.

REFERENCES

- Alekseeva A. 2013. Tele- i kimomuzyka [Tele- and film-music] (In Russ.). *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, No. 2. P. 157–174. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14006.
- Barnes J. 2003. Television opera: The fall of opera commissioned for television. Woodbridge (Suffolk): Boydell press, 124 p.
- Gann K. 2012. Robert Ashley: A Biography. Champaign: University of Illinois Press, 184 p.
- Gutkin D. 2014. “Meanwhile, Let's Go Back in Time”: Allegory, Actuality, and History in Robert Ashley's Television Opera Trilogy. *Opera Quarterly*. Vol. 30 (1). P. 5–48.
- Khvatova S.I., Shak, T.F., Shevlyakov, E.G. 2019. Film music in the aspect of stylistic modeling. *Music Scholarship*. № 1 (34). С. 98–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.098-105.
- Kiseeva E. 2018. Problema obnovleniia opernogo zhanra v tvorchestve sovremennykh amerikanskikh kompozitorov [Problem of renovation of opera genre in creation of contemporary American composers] (In Russ.). *Yuzhno-Rossiiskii musical almanah*. No. 4 (33). P. 42–46.
- Piccolomini M. 1996. Europeras. *Writings about John Cage*. Ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor: University of Michigan Press, P. 242–247.
- Ward-Griffin D. 2018. As seen on TV: Putting the NBC opera on stage. *Journal of the American Musicological Society*. № 71 (3). P. 595–654. DOI: 10.1525/jams.2018.71.3.595
- Wingstedt J., Brandstrom S., Berg J. 2010. Narrative Music, Visuals and Meaning in Film // *Visual Communication*. № 9 (2). P. 193–210. DOI: 10.1177/1470357210369886
- Zamir S. W., Vazquez-Corral J., Bertalmío M. 2018. Variational Methods for Gamut Mapping in Cinema and Television // *Mathematic and Visualization*. № 221219. P. 67–100. DOI: 10.1007/978-3-319-91274-5_4

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

ПЕРЕВЕРЗЕВА Марина Викторовна,
доктор искусствоведения, доцент Рос-
сийского государственного социального
университета
Российская Федерация, 129226 Москва,
ул. Вильгельма Пика, д. 4/1

Marina V. PEREVERZEVA, associate
Dprofessor, Russian State Social Univer-
sity,
4/1 Vilghelm Piek, Moscow, 129226 Rus-
sia Doctor of Sciences (Art0)