

УДК 78. 01/782

*Чжан Кай***ДИСКУРСИВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЯ
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

В статье определяются подходы к музыкальному театру как к художественно-эстетическому феномену, его связи с потребностями современной культуры. Объясняется особое назначение оперного театра и его преимущественные музыкальные черты.

Ключевые слова: музыкальный театр, оперный театр, музыкальная концепция оперы.

Музыкальный театр — особое явление мировой культуры, вобравшее в себя, отразившее в художественной форме продолжительный исторический опыт человеческого сообщества, представляющее с не меньшей глубиной и специфические черты различных этнокультур.

Как особый феномен культуры, музыкальный театр объективирует различные ее стороны и особенности. Главными из них становятся три.

Первая обусловлена генетической связью, породненностью театра и музыки, единством их начальных эстетических установок, что ведет, во-первых, к краеугольному значению трагической темы в театральном искусстве, в том числе в его музыкальных формах; во-вторых, к выявлению хоровой основы музыкального театра, в связи с этим — значения «хоровой темы», то есть темы исторического единства, совместной исторической жизни людей в театральном искусстве.

Вторая связана с созданием образа человека как «героя культуры», в известном противопоставлении религиозной трактовке данного образа в средние века, но и в буквальной близости его божественному началу в древнегреческом и ренессансном театре, отмеченному признаками антропоцентрического мировоззрения, усиливающего интерес к жизненной активности человека и к ее личностной уникальности. Данная сторона также обуславливает важность музыкального выражения характера театрального действия, поскольку ведет «в глубь» человека, к психологическим характеристикам персонажей.

Третья черта определяется тем, что изначально, с аристотелевского времени, театр стремится представлять действие «важное и законченное», то есть заверченный в своей последовательности ряд событий, способных заменять и представлять ряд жизненных событий, иными

словами — действие должно воспроизводить действительность и обладать сходными с ней хромотопическими чертами, одновременно усиливать именно действенно-зримые и буквально воспринимаемые предметные ряды действительной жизни, предлагать ее новое сюжетное изложение.

Таким образом, историзм, социальная значимость — персонафицированность, психологическая определенность — особая новая художественная событийность, сюжетное оформление — таковы те «три кита», на которых основывается феномен музыкального театра в его жанровом целом.

Данная цельность и родовая целостность музыкального театра выявляются, прежде всего, историографическим путем, то есть ретроспективно, поскольку в последовательном его становлении одна форма сменяет другую, существенно отличаясь от предыдущей и стремясь к оригинальной интерпретации слагаемых музыкально-театрального жанра. Кроме того, общая история музыкального театра свидетельствует о его постоянном противоборстве с театром драматическим. Это противоборство ведет к возникновению множества промежуточных (между драматической и музыкальной) театральных форм, с различным перевесом, с полной или частичной победой словесного или музыкального начала. Но оно также ведет к появлению ряда синтетических музыкально-драматических форм, в том числе тех, которые выходят за пределы собственно театрального искусства, ведут к развитию иных визуально-художественных, зрелищных сфер культуры (кино-, телеискусства, мюзиклов и шоу-программ, рекламных проектов, средств масс-медиа и т. д.).

Но в данной общей истории театра одно остается несомненным: соперничество и равная значительность двух форм художественной условности — словесной, раскрывающей содержание действия, солидарной его предметной стороне, и музыкальной, объясняющей смысл этого действия и его предметных реалий, то есть указывающей на их значение для человека, следовательно, на подлинные глубинные мотивы создания театральной условности.

Иллюзия жизни, которая становится важнее и действенней, ярче и привлекательней самой жизни, — в этом и заключается тот главный парадокс театрального искусства, который делает его музыкальные формы необходимой частью существования культуры в двух ее магистральных тенденциях — как культуры человека, *в человеке*, так и культуры *общения*, человека *в культуре*.

Данные черты музыкального театра объясняют важность подхода к нему как коммуникативному феномену, который обнаруживает исследования А. Лисенковой [2], в котором предлагается концепция особенностей и условий эффективной коммуникации в театральной музыкальной культуре, включающая обоснование роли и значения социальной коммуникации в художественной культуре, систематизацию видов и технологий социальной коммуникации, реализуемых в сфере художественной культуры, экспериментально обоснованную модель социальной коммуникации крупного музыкального театра. Автор проводит анализ современного состояния коммуникационной деятельности театра, в связи с чем создает программу развития социальной коммуникации музыкального театра, раскрывает значение социальной коммуникации как решающего фактора повышения социальной и экономической эффективности процессов в художественной культуре, обосновывает роль учреждения культуры как социального института — коммуникативного центра, интегрирующего два основных уровня социальной коммуникации: собственно художественной коммуникации и социальной коммуникации, обеспечивающей успешную реализацию коммуникации первого уровня [2, с. 8].

А. Лисенкова предлагает определять сущность современного музыкального театра как центра полифункциональной социально-культурной коммуникации, интегрирующего практически все виды социальной коммуникации — как по каналам и носителям информации (музыкальная, живописная, текстовая, живая речь и т. д.), так и по ее функциям (художественная, социально-политическая, экономическая и т. д.). Благодаря данному определению она формирует «функциональную модель» развития современного музыкального театра — именно как центра социального взаимодействия и коммуникации [2, с. 9].

В широком культурологическом контексте и в связи с ценностными ориентациями, духовными потребностями культуры рассматривает явление музыкального театра Е. Лосева-Демидова [3], которая выделяет в общем конгломерате музыкально-театральных явлений оперное творчество. Оперный театр, как позволяет судить материал ее исследования, в наибольшей степени свидетельствует о положительной стороне процесса глобализации и о художественной жизни культуры как решающем факторе социальной интеграции в глобальном масштабе. Так, автор замечает, что глобализационные процессы, унифицируя культуру, в то же время ведут к синтезу культур, их взаи-

мовлянию и взаимопроникновению, что проявляется в судьбе российской оперы: сегодня она воспринимается как неотъемлемая часть мирового музыкального пространства.

Не менее важным является вывод относительно того, что значение зрительской аудитории в системе театрального процесса в современном обществе неуклонно возрастает, а решающую роль в процессе формирования современной аудитории играют общие информационные потоки, передаваемые с помощью глобальных средств коммуникации, вследствие чего можно говорить о возникновении глобальной аудитории. Изменение соотношений между «высоким» и «низким», массовым и элитарным в современной культуре, качественные изменения, то есть ценностная эстетическая трансформация типологической структуры зрительской аудитории, побуждает к особому вниманию к оперному искусству, в частности, к обсуждению его социально-психологической роли, специфики его традиций — и как художественных, и как социофункциональных [3, с. 167].

Особенно актуальной представляется мысль автора об изменениях в визуально-зрелищной стороне оперного спектакля, которые ведут к превращению слушателя оперы в ее зрителя, в известной степени отстраненного от внутренней музыкально-смысловой идеи оперной постановки, переставшего быть соучастником духовной практики восприятия произведений оперного искусства.

В то же время бесспорным и всеми авторами признаваемым является факт роста популярности оперы в мире за последние несколько десятилетий, а также тенденция возвращения интереса публики к классическим формам оперного искусства. Эта тенденция осмысливается культурологами как свидетельство формирования новой ценностной иерархии культуры, которая взаимодействует с формированием у человека потребности в культурной самоидентификации, стремления к сохранению и развитию духовной жизни.

Следовательно, с социокультурной стороны деятельность оперного театра теснейшим образом связана с нравственными топосами общества, с тем, в каком направлении осуществляется просветительская и воспитательная деятельность социума, а также с международными взаимодействиями, позициями и опытом отношений данного социума, что особенно важно для подготовки исполнительских оперных кадров.

Данной проблеме посвящено исследование Лю Цзиня [4], в котором освещается положение европейской и национальной оперы в

Китае, во-первых, в историческом контексте развития в стране каждой из них, во-вторых, со стороны исполнительского искусства как единой системы творческих отношений. Автор подчеркивает необходимость сохранения обеих ветвей современного китайского музыкального театра, подчеркивая при этом, что, в целом, в китайской национальной опере произошло кардинальное сближение западного и восточного музыкального театра, а в связи с этим возникла необходимость освоения манеры пения и характера сценического воплощения содержания, сложившихся в Европе. Культура академического пения, необходимая для развития оперного искусства, формируется в консерваториях — этих изначально европейских очагах музыкального образования. В этом отношении опыт китайских музыкантов является преобладающим по отношению к европейским странам, еще больше усиливает потребность в таком национальном взаимодействии, которое приобретает размах глобального диалога Востока и Запада.

Характеризуя сложившуюся в Китае систему, сравнивая ее с российской и итальянской, автор определяет как достижения в этой области, так и существующие до сегодняшнего дня проблемы [4].

Основные достижения связаны с созданием сети из девяти консерваторий, пропорционально охватывающей регионы страны, при которых открыты музыкальные школы и училища; данное взаимодействие учебных заведений образует трехступенчатую систему образования. К педагогической деятельности в консерваториях привлечен ряд выдающихся вокалистов, многие из которых совершенствовались исполнительское мастерство за рубежом, обладают опытом сценической работы.

Проблемы же связаны со структурой и содержанием консерваторского образования оперных артистов. Приведем наблюдения Лю Цзиня в данной области, поскольку они очень красноречивы: малое количество часов на индивидуальные занятия с педагогом (400 — за весь период обучения, тогда как в России — 1600, в Италии они ежедневны, а в частных формах — 2–3 раза в день); присутствие группового способа обучения; сокращенная за счет «усеченности» необходимых как раз для оперной подготовки дисциплин образовательная программа (сценическая подготовка, оперный класс, сценическая практика) [4, с. 16]. Последнее вступает в противоречие с основной тенденцией развития современного оперного искусства, поскольку сегодня следует говорить о целостном оперном мастерстве, не разделяя его на вокальное и актерское. В современной культуре требо-

вания к оперному исполнителю возросли настолько, что в разрозненном виде эти два компонента, даже доведенные до совершенства, не могут удовлетворить современного зрителя-слушателя, то есть не дают завершенного образа оперного артиста.

Сказанное возвращает нашу мысль к той второй черте взаимодействия музыкального театра с культурным контекстом, которая обусловливает выдвигание на первый план образа человека как «героя культуры», заставляет ставить вопрос об особых чертах и особой эстетической миссии оперного героя.

Именно с данным образом связана главная целевая установка оперного творчества, неотъемлемая от его сценической реализации, но также и от музыкальной презумпции: что бы ни происходило в опере, какие бы внешние действия ни сопровождали развитие оперного текста, главное его назначение выражается музыкальным путем. Оправданием же зрелищного ряда оперы становится та ее словесная часть, которая служит сюжетной основой и посредством визуального оформления претендует на художественную самостоятельность. Таким образом, художественная энергия оперы зарождается в ее музыкальной стороне, укрепляется с помощью слова и достигает сценической экспликации посредством сюжетно обусловленных действий, движений, жестов оперных персонажей. Средоточием всего синтеза художественных отношений в опере остается образ ее героя (героев).

Именно оперный театр позволяет в полной мере оценить центральное эстетическое значение образа героя, конкретного участника театрального действия, а также понять способы и характер воздействия оперного искусства *на формирование образа человека в широком социально-коммуникативном контексте, то есть функциональной основы развития личностного самосознания.*

Отсюда и тот подход к оперной поэтике, который обнаруживает исследование Джана Бибо [1], а именно, как к единству словесно-литературных и музыкальных способов «делания» оперной формы и наделения ее необходимой полнотой художественно-смыслового содержания. Данный автор уделяет пристальное внимание словесно-литературной основе оперы постольку, поскольку находит в ней специальную форму работы со словом в качестве предваряющего и завершающего процесс художественного восприятия материала, единство вербального (первично-речевого) и поэтического (вторично-языкового) предназначения слова как средства общения различных смысловых инстанций.

В музыкальной концепции оперы, благодаря исследованию Джана Бибо, можно найти пограничное явление, выражающее амбивалентную ценностно-познавательную природу оперного жанра; наделение музыкального замысла, музыкально-звукового воплощения оперной идеи понятийной завершенностью и определенностью с помощью словесных слагаемых оперного текста, а словесной стороны оперного содержания — широтой и открытостью музыкального осмысления [1].

Следовательно, музыкальное осмысление — это предназначенность музыкальной стороны оперы для *понимания* сценического слова и действия, расширяющего их семантические функции. Семантические функции музыки свидетельствуют о направленности музыкального звучания в русло интерпретации, позволяющей концентрировать возможные значения музыкально-лексической фигуры вокруг концепционного центра, которым, прежде всего, является образ героя оперного произведения.

Оперная идея в этой связи раскрывается как персонификация в образе оперного героя музыкального смысла, определяющего единство словесных логоформ и сценического действия.

Персонифицированность оперного действия как типологическая черта оперного театра, особенно возрастающая в условиях современной культуры, определяет принципы понимания и интерпретации оперы.

Оперное понимание — предполагаемое смысловое единство музыкального и словесно-литературного путей интерпретации предметно-событийной последовательности; также это и создание данной последовательности как уже всецело художественной, перемещенной в семантическое пространство оперного текста. Оперная интерпретация — способ обнаружить (эксплицировать) понимание, а также противопоставить семантические функции словесного и музыкального планов оперного текста с целью выявления их концепционной взаимозависимости.

В связи с вышеизложенным предметом исследовательского внимания и музыковедческого изучения становится процесс метафоризации в музыке, когда под последним понимается способ семантического развития, введения новых метонимических значений, новых предметных ориентаций музыкально-лексической фигуры, осуществление символических возможностей музыкального звучания; укрупнение и эмоциональное усиление музыкально-выразительного

приема, вплоть до предельной индивидуализации и остраннения его значения; наконец — персонификация — закрепление *определенного предметного (опредмеченного словом) значения за конкретным музыкальным приемом, их совместное ролевое использование*, что выделяет и усиливает конкретность, самостоятельность *отдельного музыкально-стилистического оборота* [1, с. 170].

В целом, словесно-литературный аспект оперного жанра в его причастности к музыкальной концепции оперного произведения может быть использован как аналитический материал, позволяющий определять принципы музыкального осмысления, образной логики и даже выбора композиционных приемов.

Взаимосвязь процессов понимания и интерпретации в синтетическом музыкальном жанре, которым и является опера, осуществляется как взаимодействие словесных и музыкальных компонентов: слово — интерпретативная экспликация художественно-эстетического понимания и предпосылка дальнейшей музыкальной интерпретации; музыка — интерпретативная экспликация понимания словесной формы мысли (литературного замысла), расширяющая семантические границы слова, открывающая его глубинные значения и символические возможности.

Данное явление становится возможным потому, что символический опыт культуры откладывается и в слове, и в музыке. Словесные логоформы способны становиться особым предметом музыкального осмысления и образовывать самоценный план музыкальной (оперной) поэтики. Слово также становится средством верификации музыкально озвученных смыслов, то есть доказательством важности и истинности музыкальных значений. Собственно, выявленная музыкальная семантика — это и есть проговаривание в слове значащих единиц музыки, наделение их «именами» — номинативный слой музыкального содержания.

Все основные музыкальные жанры испытывают потребность в слове — как в связи с синтетическими формами, так и в связи с заголовками (подзаголовками), которые подсказывают этимологию автономных композиционных решений.

Своеобразным «общением» композитора с исполнителями можно считать «исполнительские ремарки», как характерологические, так и артикуляционные, значение которых в музыке возрастает по мере того, как свободней и авторизованнее становится стилистически-языковой план композиции. В оперном тексте принципиальное

значение приобретают не только музыкальные ремарки, но и сценические, содержащие композиторские указания на то, каким видится ему образ героя, как должны выглядеть его поступки, движения, жесты.

Сотворческие функции словесной стороны музыкального творчества были особенно почитаемы, в определенном отношении открыты заново композиторами-романтиками. Повышенная потребность композиторов романтической эпохи в слове объясняется парадоксально: в ее основе намерение освободить музыку от каких-либо внемузыкальных обусловленностей, представить ее выразительные свойства, ее художественную сущность «абсолютными», «чистыми», наделить концепционностью музыкальное содержание.

Но и в современном искусстве обращение к слову и к литературной форме является важной областью композиторской поэтики, и именно оперное творчество, обнаруживая свою синтетическую природу, способствует этому в наибольшей мере. Самым прямым и открытым путем интерес оперных композиторов к слову проявляется также в их музыкально-критических (музыкально-публицистических, музыкально-эстетических) и музыковедческих исследовательских работах, что, начиная с эпохи Х.-В. Глюка, является еще одной устойчивой чертой оперной поэтики.

В целом оперная деятельность современных композиторов, так же как и оперное творчество современных исполнителей, позволяет заметить, что фиксация и объяснение музыкально-смысловых значений в слове является важной предпосылкой музыкальной концепции.

Музыкальная концепция оперы становится пограничной областью между всеми участниками оперного творчества как целостного художественного процесса; как процесс и результат музыкального осмысления она предусматривает выражение в слове, в том числе способствует формированию музыковедческого дискурса, посвященного феномену современного музыкального театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Джан Бибо. Словесно-литературные основы оперной поэтики эпохи романтизма : Дис. ... канд. искусствовед. : [Специальность 17. 00. 03 — музыкальное искусство] / Джан Бибо. — Одесса, 2011. — 172 с.
2. Лисенкова А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры : Дис. ...канд. культурологи : [Специальность 24. 00. 01 — теория и история культуры] / Анастасия Алексеевна Лисенкова. — Санкт-Петербург, 2003. — 213 с.

3. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории : Дис. ... канд. социол. наук : [Специальность 22. 00. 06 — социология культуры, духовной жизни] / Екатерина Сергеевна Лосева-Демидова. — М., 2010. — 179 с.

4. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров : Дис. ... канд. педаг. наук : [Специальность 13. 00. 02 — Теория и методика обучения и воспитания] / Лю Цзинь. — Санкт-Петербург, 2010. — 173 с.

Чжан Кай. Дискурсивні передумови вивчення сучасного музично-го театру. У статті визначаються підходи до музичного тексту як до художньо-естетичного феномена; його зв'язки з потребами сучасної культури. Пояснюється особливе призначення оперного театру та його переважні музичні риси.

Ключові слова: музичний театр, оперний театр, музична концепція опери.

Zhang Kai. Discursive background of contemporary musical theater studying. In this article the approach to musical theater as an art-aesthetic phenomenon, its relation to the needs of contemporary culture are defined. Special purpose of opera house and its primary musical traits are explained.

Key words: musical theater, opera, musical concept of opera.



УДК 78.03:130.123.3

С. Нефедов

ДІАЛОГ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ФАКТОР РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ

У статті розглядаються особливості феномена «діалог» з точки зору культурологічного та загальнофілософського його розуміння. Обґрунтовується актуальність цього поняття відносно формування та розвитку виконавських шкіл. Явище виконавської школи вивчається з позицій діалогічних антиномій: теорія і практика, продуктивність і репродуктивність, традиції та новаторство, культуротворчість і культуровідповідність. Особлива увага приділяється поняттю «інтерпретація» як культуротворчому фактору.

Ключові слова: діалог, виконавська школа, антиномія, продуктивність, репродуктивність, традиція, новаторство, діалектика, культуротворчість, культуровідповідність, інтерпретація.