

RU

Novam viam или «тупик» оперы в современном социокультурном пространстве

Пшихачев Д. А.

Аннотация. Цель исследования заключается в теоретическом осмыслении закономерностей оперы как синтетического жанра, а именно, с учетом симбиоза сюжетно-фабульных и непосредственно музыкальных свойств. В статье рассматривается развитие оперы в современных реалиях, явление гибридности и открытости жанра. Автор акцентирует внимание на микстовой природе оперы в результате поиска новых средств выразительности. Научная новизна исследования в определении современной оперы как гибридного, микстового жанра, который в совокупности с современными технологиями, средствами исполнения и интерпретации создает новые контексты музыкального выражения, темпоральности и воображаемого пространства. В результате определено, что эволюционное движение оперы имеет многовековую историю и всегда складывалось из противостояния нового и консервативного, элитарного и демократического, при этом опера смогла вобрать в себя «интонационный словарь конкретной эпохи» и остаться жизнеспособной.

EN

Novam Viam or the “Dead End” of Opera in the Modern Socio-Cultural Space

Pshikhachev D. A.

Abstract. The aim of the study is to comprehend in a theoretical manner the principles of opera as a synthetic genre, namely taking into account the symbiosis of the properties related to the plot and storyline and musical properties themselves. The paper examines the development of opera in modern realities, the phenomenon of hybridity and openness of the genre. The author focuses on the mixed nature of opera as a result of the search for new means of expression. The scientific novelty of the study lies in defining modern opera as a hybrid, mixed genre, which together with modern technologies, means of performance and interpretation creates new contexts of musical expression, temporality and imaginary space. As a result, it has been determined that the evolutionary movement of opera has a centuries-old history and has always consisted of the confrontation of the new and the conservative, the elitist and the democratic, while opera was able to absorb the “intonation vocabulary of a specific era” and remain viable.

Введение

Опера XIX – начала XXI в. заявила о себе как мощнейшая ветвь европейской культуры, значимость которой сопоставима с великими творениями литературы, живописи и философии. У многих русских композиторов-классиков именно жанр оперы имел первостепенное значение в творчестве. Можно сказать, что «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. Римского-Корсакова в определенной степени сопоставима с «Троицей» А. Рублева и картиной «Явление Христа народу» А. Иванова, оперы М. Мусоргского с произведениями И. Репина, В. Сурикова и романами Ф. Достоевского, эпико-сказочные оперы Н. Римского-Корсакова – с работами В. Васнецова и М. Врубеля. Эти аналогии можно продолжать бесконечно.

Актуальность настоящей статьи состоит, прежде всего, в теоретическом осмыслении закономерностей оперы как синтетического жанра, а именно, с учетом симбиоза сюжетно-фабульных и непосредственно музыкальных свойств, что должно помочь в раскрытии индивидуального композиторского замысла. А также, необходимое осмысление жанровой стороны сочинения.

Задачи исследования: во-первых, представить основные жанровые типы оперы; во-вторых, охарактеризовать интертекстуальные особенности современной оперы и дать определение понятию «современная опера».

Теоретическую основу исследования составили работы: о музыке в синтетических видах искусства (Андреева, 2003); об интертекстуальности в музыкальном искусстве (Воротынцева, Капичина, 2021; Высоцкая, Григорьева, 2014; Жабинский, 2010); о театральности оперы (Андреева, 2002; Сабина, 2003).

Основная часть

За более чем четыреста лет внутри оперного жанра сложилось множество его типов, в формировании которых важную роль играли несколько факторов, а именно: исторический, родовой, фактор синтеза, исполнительский, слушательский, специфика материала. Первый говорит сам за себя, второй связан с поэтикой того или иного рода искусства и сосредоточен в названии жанрового типа. Третий свидетельствует о связи оперы с иными формами (опера-балет, радио-опера, телеопера и пр.). Четвертый направлен на сценическое воплощение в конкретном театре (большая опера камерная, моноопера), пятый является побуждающим композитора создавать произведение с учетом аудитории (детские оперы, оперы для церкви). Важным фактором для определения жанрового типа оперы является специфика материала (балладные оперы, песенные, оперы-мюзиклы).

Отталкиваясь от изложенных моментов, необходимо указать основные жанровые типы по хронологии: *dramma per musica* (итал. «драма на музыке»), *favola in musica* (итал. «музыкальная сказка»), опера-буффа (итал. «смешная опера»), комическая опера (*commedia per musica* - итал. «комедия на музыке»), комедия с ариеттами (*dramma giocoso* - итал. «веселая драма»), балладная опера, зингшпиль (нем. «игра с пением»), бурлеска (франц., нем., итал. «шутка», «насмешка»), комедия-балет, опера-серия (итал. «серьезная опера»), опера-семисерия (итал. «полусерьезная опера»), лирическая трагедия, опера-балет, кукольная опера, опера спасения (или «опера спасения и ужасов»), большая опера (или большая парижская опера), *grand opera buffa* (итал. «большая комическая опера»), лирическая опера (в некоторых источниках фигурирует как лирическая драма), музыкальная драма, камерная опера, песенная опера, опера-оратория, моноопера, монодрама.

В XX в. развитие киноиндустрии, радио, массовых музыкальных жанров, джаза, рока приводит к естественному смешению различных симбиотических образований, что, в свою очередь, размывает жанровые границы и рождает новые типы. Так, жанровый гибрид практически полностью вытесняет оперу в ее традиционном понимании. Следует сказать, что эти тенденции являлись общими для всей жанровой палитры искусства.

В композиторском творчестве оформляются принципиально новые оперные жанры, не свойственные культуре прошлого времени: рок-опера, телеопера, радиоопера, поп-опера, опера-концерт, ансамблевая опера, опера на сцене драматического театра, опера политического памфлета, опера-пантомима, детская опера, опера, сочиненная для церкви.

Независимо от художественного уровня, ни одно произведение искусства не существует без связи с тем, что предшествовало ему. Даже самые новаторские композиции были бы невозможны, если бы не искусство, музыка, литература не имели прочного фундамента. В своей монографии Л. Воротынцева пишет: «Типичная черта искусства XX в. – это смешение стилей, художественных языков, автоцитирование и, как результат, порождение интертекстуальности. Внутри одного произведения могут соединяться стили, образные системы и приемы, порожденные различными эпохами, отстоящими порой друг от друга на огромном историческом расстоянии, а также использование составляющих различных культур и субкультур» (Воротынцева, Капичина, 2021, с. 166). Интертекстуальность касается того, как соотносятся произведения искусства, литературы, истории и массовой культуры для создания более глубоких смысловых уровней. В сочетании с вышеупомянутыми соображениями о взаимосвязи классических и популярных стилей, интертекстуальность в опере XXI в. привела к появлению современного поджанра оперы, называемого киноопера. Этот термин относится к операм, которые имеют значительную связь с фильмом либо через композитора, оригинального продюсера, либо через исходный материал. Более того, некоторые оперы можно считать кинооперой непосредственно из-за априорной текстовой открытости. Появление кинооперы является прямым результатом транстекстуальных отношений кинокартины и оперы.

Кроме того, авторский философский концепт творчества также вносит свои коррективы. Они чаще всего помещены на титульный лист и являются весьма существенными. Например, «Мавра» И. Стравинского – комическая опера, «Соловей» – лирическая сказка. Необходимо также учитывать наличие символического, то есть виртуального слоя музыкальной композиции.

Сложная жанрово-стилевая картина прошлого столетия, обусловленная возникновением разнообразных, порой противоречиво-полярных явлений, получила свое отражение абсолютно во всех музыкальных жанрах, и опера не стала исключением. Театральные жанры в целом испытали сильнейшее воздействие авангардизма, направленного на освоение радикальных композиционных техник, где экспрессивные символы хаоса были непосредственно связаны с атональностью, недеференцированной сонористикой, темброво-шумовыми эффектами, алеаторными принципами и т.д. Все это спокойно уживалось с новой космической образностью, к которой можно отнести такие средства, как расширенная тональность, неомодалность, серийность, серийность, при чем, зачастую внутри одного музыкального произведения.

Кроме вышеперечисленного, в оперных жанрах обнаруживается влияние неоклассицизма, как, впрочем, и необарокко, что связано уже с неким композиционным каноном, выдвинутым полистилистикой, как открытое прошлое, реализованное через культурный диалог, то есть, наличие устремленности к бессмертным шедеврам, стилям, жанрам, техникам и приемам музыкальной композиции. Невозможно было пройти и антиромантические тенденции, в некоторой степени снижающие эстетическую ценность музыкального искусства,

как отрицание предшествующих достижений в оперной культуре XIX в. Так, произведения русского и западно-европейского искусства в своих классических образцах (П. Чайковский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, Дж. Верди, Р. Вагнер и др.) представляли собой «театр переживаний» с жизненной реалистичностью, где наблюдается утрированный показ драматических перипетий.

Жанрово-стилевые характеристики отечественной оперной культуры, опираясь на классическую академическую традицию, обозначили сложную культурологическую ситуацию, в которой слилось воедино «старое» и «новое». Новационные явления представляют собой некую разгерметизацию жанра, приводя к музыкально-сценическим парадоксам. Отныне, под оперой можно понимать бескрайнее поле, охватывающее весь музыкальный театр в целом, а также за его рамками. Сюда можно отнести и хэппенинг, шоу, театр абсурда, которые можно назвать антиоперами. Вливаясь в неукротимый поток современных философско-эстетических течений, обогащаясь новыми концептуальными решениями и композиционными техниками, опера подвергается в настоящий момент колоссальным изменениям. Некоторые ученые даже ставят под сомнение ее актуальность, называя ее устаревшим и отжившим жанром. В частности, Т. Адорно утверждал, что опера – это место пристанища потребителей низкопробной культуры. Он пишет: «Идея оперы в том виде, в каком она приносит публике наслаждение, не соединима со средствами Новой музыки» (Григорьева, 2005, с. 37).

Под влиянием постмодернизма оперные модели подвергаются дроблению, а иногда и уничтожению, что приводит к гибридности иного уровня. В этой новой ситуации режиссер имеет приоритет не только в сценическом представлении оперной партитуры, но и в развитии оперы как вида искусства и, наконец, в общении со зрителем. В современном оперном театре зрители могут быть напуганы, возмущены или восхищены новыми постановками, но никогда равнодушны. Эта новая оперная эра началась в последней четверти прошлого столетия. Она связана с так называемым «оперным бумом» на Западе и резким повышением интереса к опере как к открытому жанру. Чтобы определить подход к этому вопросу в немецкоязычной критике, начал использоваться термин Виланда Вагнера *Regieoper* («опера режиссера»). В европейском культурном контексте она довольно часто используется в негативном смысле, подчеркивая нежелательный радикализм нового поколения режиссеров, провокационный характер работы и воспринимаемую вольность в их обращении с классическим наследием, которое часто не соответствует традиционным ожиданиям публики.

Примечательно, что концепция режиссерской оперы подразумевает определенный исторический разрыв. Хотя серьезная режиссура пришла в оперу более 100 лет назад (например, в постановках В. Мейерхола в Мариинском театре в начале XX в.), современный этап в развитии оперной режиссуры начался менее 50 лет назад.

На сегодняшний день накоплен огромный опыт критического анализа и оценки постмодернистских театральных постановок (в том числе резко подрывных, которые получили несколько театральное название «Eurotrash»). Поэтому нетрудно найти их общие черты: перенос времени и места действия или отказ от их конкретизации (феномен транскультуры, новый постмодернистский хронотоп); стилистическая эклектика со смешением типов и жанров театрального представления; ироническое отношение к первоисточнику, сюжет и персонажи; широкое использование гротеска, клоунады, карикатуры и буффонады; сочетание перформативного классицизма с элементами массовой культуры; повышенное внимание к «низким» темам, таким как низменная чувственность, преступность, маргинальный образ жизни и девиантное поведение (особенно среди молодежи); объединение постановки с коллажными или киномонтажными техниками; сосуществование и сочетание традиционных декораций с достижениями высоких технологий; минимализм, крайняя избирательность и лаконичность как в языковом выражении, так и в условиях сценического действия; смещение занавесей и закулисной зоны закрытыми павильонами; огромная роль видеопрооекций и технических устройств в целом.

Оперные критики должны были не только расширить свои знания о театре, но и изменить взгляд на его перформативное содержание, декодировать новые смыслы, изучать новые интерпретационные техники. В 1980-х и 1990-х гг. критики, в частности российские, поддерживали самые радикальные, свободные интерпретации классических партитур и эксперименты режиссеров со сценическим хронотопом. Новые методы рассматривались как попытка модернизировать традиционные сюжеты, ставшие затемненными стереотипами, и приблизить их к сегодняшнему зрителю или раскрыть их вневременную сущность. Фактически, эти критики предложили привычную идеологическую поддержку новым постановкам.

Появление новых направлений, форм и моделей в искусстве обусловлено изменением в сознании человека, его осознании себя в социуме, психологическими факторами, влияющими на жизнь в целом. Как пишут многие культурологи, во второй половине XX в. наступила эпоха «телевизионного сознания», (которая в конце XX в. трансформировалась в «виртуальное сознание») возникшая в результате непрерывного воздействия на людей средств массовой информации и коммуникации. Фактически происходит сепарация информационно-культурного поля, в котором искусственно повышается ценность одной идеи при этом нивелируется ценность другой.

Заключение

Все, что не попадает в информационный поток практически не оказывает влияния на развитие общества. Отсюда происходят новые зрительские и слушательские потребности, и, как результат, средства выразительности. В петле обратной связи, аудиовизуальная индустрия все чаще используется в искусстве и ставит другие мультимедийные задачи, которые направлены на взаимодействие со слушателями и зрителями. Все это происходит одновременно с консолидацией интернета как «образа реальности». В результате оперное искусство

становится более доступным. Популяризация социальных сетей дала почву для трансляции различных постановок, которые теперь можно увидеть в любой точке планеты, т.е. сейчас происходит процесс становления оперы как коммуникации в поле медиаграмотности. Когда художественный жанр становится субъектом медиаграмотности, он принимает прототипический образ, характерный для средства коммуникации. В случае с оперой это может быть трудно, если рассматривать жанр с консервативной и анахроничной точки зрения, но, если принять, что все искусство развилось в своем существе и своей форме, мы должны признать, что опера в XXI в. как кросс-культурная универсалия приобретает черты мультимедиа. В этом контексте опера – искусство синтеза классического и нового восприятия.

Источники | References

1. Андреева В. А. Музыка в синтетических видах искусства // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. 2003. № 2.
2. Андреева И. Театральность в культуре. Ростов н/Д: Фолиант, 2002.
3. Архангельский Ю. Э., Солодовник А. Б. Клиповое сознание телевизионной аудитории в структуре мозаичной культуры современного общества // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 3.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотоп в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М.: Худ. литер., 1986.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
6. Воротынцева Л. А., Капичина Е. А. Метаморфозы интертекстуальности в музыкальном искусстве XX – XXI века: стиль – полистилистика – метастиль: монография. Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2021.
7. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда – к постмодерну. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2014.
8. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005.
9. Жабинский К. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010.
10. Сабина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003.
11. Чайковский А. Мюзикл и опера – антагонисты или партнёры? // Играем с начала (Da capo al fine). 2015. № 1.

Информация об авторах | Author information



Пшихачев Дмитрий Александрович¹

¹ Луганская академия культуры и искусств имени М. Матусовского



Pshikhachev Dmitry Aleksandrovich¹

¹ Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky

¹ dimpsheh@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.01.2022; опубликовано (published): 28.02.2022.

Ключевые слова (keywords): типы оперного жанра; интертекстуальность в опере; микстовая природа оперы; эволюционное движение оперы; types of the opera genre; intertextuality in opera; mixed nature of opera; evolutionary movement of opera.