

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40015

А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В МНОГООБРАЗИИ ЖАНРОВЫХ РЕШЕНИЙ

Публикация подготовлена в рамках исследовательского проекта РФФИ 17-04-00198
«Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

Многообразие музыкально-творческого продукта, предназначенного для сценического представления зрителю, сегодня столь обширно, что проблема его систематизации на данном этапе трудно разрешима. Сфера музыкально-театрального творчества является ареной бурного экспериментирования, порождающего новые идеи и формы музыкально-театральных представлений, активными творцами которых выступают не только композитор, режиссер, дирижер или артисты, но и декораторские и инженерно-технические театральные службы.

Интерес публики к музыкальному театру, гарантирующий наполняемость залов, коренится в особой роли театральности в современной культуре. С чем это связано? Как и драматический, театр музыкальный – это прежде всего зрелище, роль которого в жизни человека весьма велика. Причина тому, с одной стороны, значение визуальных факторов как ведущих в ряду основных каналов мировосприятия, с другой – развлекательная сущность данного явления, выполняющего релаксационную функцию. В максимально напряженном поле жизнедеятельности современного человека, значение последней неизменно возрастает.

Однако проблема театральности в культуре гораздо шире: она предполагает насыщение самой жизни театральными элементами. Находясь под воздействием ролевых стереотипов, транслируемых кинематографом, шоу-бизнесом, рекламой, среднестатистический представитель социума примеряет на себя ролевые имиджи «крутого парня», «деловой женщины», «светской львицы», «босса» и т. п., стремится означить

выбранную роль вещными символами благополучия, «продвинутости», шика. В силу этого все театральное приобретает для человека XXI века особый смысл, оказываясь востребованным как в самой жизни, так и в театре. В свою очередь, интерес публики к театру делает данную сферу творчества объектом пристального внимания со стороны композиторов и продюсеров.

Две ипостаси театральное – как демонстрируемое зрителю действие и как элемент самой жизни – предопределяют и разные формы создания и бытования музыкально-театрального продукта. Между этими полюсами – множество модификаций базовых жанровых моделей.

В первом случае – это традиционная форма музыкально-сценического представления. По природе своей зрелище, в том числе и музыкально-театральное, предполагает демонстрацию чего-либо, то есть отделение зрителя от происходящего на сцене, чем обусловлено внутреннее устройство помещений, для него предназначенных. Поэтому в исконном смысле музыкальный театр – это организованное музыкально-игровое зрелище, результат единства действий всего артистического коллектива.

Во втором случае, востребованность театральное в самой жизни, стало стимулом рождения новых форм музыкально-театрального искусства, органично воплощаемых в рамках художественных акций, перформансов и хэппенингов, в которых зрелище меняет свою сущность, превращая зрителя в участника художественного события и активно вовлекая его в процесс сотворчества.

Будучи синтетическим по своей природе, театральное зрелище представляет собой слож-

ную знаковую систему, кодирующую информацию одновременно на нескольких языках – музыкальном, художественном и драматическом. Именно она создает «интегративный образ, целостное полотно, где для полноты понимания и переживания необходимо владеть навыками разных видов эстетического восприятия» [1, с. 11]. Эта многосоставность материала и предполагает широту явления, именуемого музыкальным театром, при сценической реализации продуктов которого возникает необходимость сотворчества разного рода специалистов – композитора, либреттиста, режиссера, дирижера, художника и др.

Имея целью выявить основной вектор развития музыкального театра на современном этапе и понять, по каким основным ответвлениям от матричного жанрового древа идет процесс его эволюции, принципиально важно оттолкнуться именно от синтетической природы музыкально-театральных жанров.

Одним из существенных направлений развития оперы стало обновление жанра изнутри путем поиска новых драматургических типов в противовес в определенной мере изжившим себя операм-драмам различного толка, трагедиям, буффонадам, оперному эпосу. Основой такого рода экспериментов нередко становится использование специфических литературных источников, например, мистических рассказов или готических романов. Именно они стали стимулом к появлению нового и пока неизученного, с точки зрения особенностей построения и драматургии, театрального жанра – «оперы ужасов» (по аналогии с кино и литературой). Одним из первых, кто коснулся данной сферы содержания, был Бенджамин Бриттен, создавший в 1954 году оперу «Поворот винта» на основе мистического рассказа Генри Джеймса.

В начале 1970-х годов английский композитор Томас Уилсон создает оперу «Исповедь оправданного грешника», основу либретто которой составил готический роман шотландского поэта Джеймса Хогга (1770–1835). Жанровая природа литературного первоисточника во многом предопределила драматургические и стилевые особенности музыкально-театрального сочинения Уилсона. Принадлежит к разряду нового оперного типа, «Исповедь оправданного грешника» в полной мере сохраняет дух «черного романа», с его атмосферой тревоги и страха, элементами сверхъестественной фантастики и мистики.

Иное направление экспериментов связано с созданием гибридов устоявшихся традиционных жанровых моделей. Одним из наиболее показательных примеров такого рода синтеза выступает опера-оратория. Исследователь отме-

чает, что «...эпическая драматургия, коллективное начало, наличие ритуальных эпизодов и черт проповеди, акцентирующие присутствие мифа» [3, с. 285] стали основой корреспондирования данных жанровых моделей. Яркими образцами такого рода являются оперы «Мария Магдалина», «Таис» и «Жонглер Богоматери» Ж. Масне, «Царь Давид» и «Антигона» А. Оннегера, «Эдип» И. Сравинского, «Моисей и Аарон» А. Шенберга, «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке, «Петр Первый» А. Петрова, «Джордано Бруно» С. Кортеса (ремарка автора – «опера-оратория, драматические фрески») и иные. Не утратил актуальности этот микст и сегодня, чему пример опера-оратория «Молодой Давид» В. Кобекина или сочинение М. Костылева «Сильмариллион. Памяти Толкина».

Близким опере-оратории жанровым микстом является хоровая опера. И хотя образцы данной жанровой разновидности пока единичны (назовем «Боярыню Морозову» Р. Щедрина или «Cantos» А. Сюмака), очевидно, что процессы насыщения оперного спектакля хоровыми сценами и изменение самой роли хора в спектакле, наблюдаемые в операх-ораториях, привели в своем развитии к новому качеству оперного спектакля, выраженному в жанровом определении «хоровая опера».

Другое направление синтеза реализовано на стыке разных видов искусств. Здесь поражает разнообразие жанровых определений, фиксирующих композиторские эксперименты. Интересно, что лидирующим становится насыщение оперы чертами литературных жанровых образцов. Так областью интенсивных поисков новых возможностей музыкального спектакля становится притча. Нельзя не отметить множественных модификаций соединения её черт с самыми разными драматургическими типами опер. В этом ряду и психологическая драма-притча, как, например, «Воцтек» А. Берга, «Июльское воскресение» В. Рубина, «Визит Дамы» С. Кортеса, «Огненное кольцо» А. Тертеряна; и трагедия-притча, воплощенная в «Антигоне» В. Лобанова; и оперы-притчи сакрального типа, предназначенные для церковного исполнения, подобные трилогии Б. Бриттена: «Река Кёрлю», «Пещное действо», «Блудный сын»; и даже сказка-притча («Шуху и летающая принцесса» У. Циммерманна по П. Хаксу, «Тень» Ф. Гайслера и др.) [2, с. 130–143].

В ряду иных вариантов жанрового преобразования оперы путем внедрения признаков литературных жанровых типов – опера-легенда («Легенда о Святом Христофоре» В. д'Энди), опера-миракль («Святой Франциск Ассизский» О. Мессина). Тяга к сакральному, к ритуалу

обнаруживает возможности соединения оперы с мистерией («Страсти святого Себастьяна» К. Дебюсси, «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова), со «священным представлением» («sacra rappresentazione» – «Потерянный рай» К. Пендерецкого). К этому ряду сочинений отнесем и гигантский мистериальный оперный цикл К. Штокхаузена «Свет. Семь дней», который исследователь рассматривает как особый «...род тотального театра, где словесный текст, пение, инструментальная музыка, электронные и магнитофонные звуки, движение, костюмы и освещение, то есть, все музыкальные и сценические события сочинены как единое целое одним-единственным автором-демиургом» [6, с. 60].

Близки к разряду театрално-литературных микстов оперы-монологи. Примеров такого рода немало, в том числе и в отечественной оперной практике – «Записка сумасшедшего» Ю. Буцко, «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога» Г. Фрида, «Последние монологи Якова Бронзы» В. Кобекина и т. д.

Ещё одной сферой искусства, оказавшей воздействие на оперу, стал танец. Массовое увлечение танцевальными практиками в эпоху модерна и постмодерна, послужило основой появления «танцевальной оперы» – микста весьма редкого, но интересного с точки зрения исследуемой темы. Примером такого рода музыкального спектакля выступает сочинение Ф. Гласса «Несносные дети» – опера для ансамбля, солистов и танцоров по мотивам одноименного романа Жана Кокто, исполняемая на французском языке. Сюжет оперы раскрывается посредством совокупных действий певцов и танцоров, при этом «вокальное письмо экономично, оставляя танцу большую часть повествовательной нити, и добавляя разговорные вставки...» [9].

Новые оперные форматы возникают и на пересечении разных музыкальных стилей. Первым в ряду стиливых воздействий на академическую природу оперы стал джаз, и идеальным примером этого микста, конечно, является «Порги и Бесс» Гершвина. На основе соединения европейской академической традиции и фри джаза создаются свои оперные сочинения известный джазовый музыкант Энтони Дэвис («Икс, жизнь и времена Малколма Икс», «Под двойной луной» и др.). Обращение к джазу и иным неакадемическим стиливым пластам обусловлено стремлением выйти за рамки условностей оперного жанра, «сломать» существующую систему представлений об оперном каноне. Так интересные примеры влияния рок музыки на оперу и, как следствие, изменение структуры спектакля приводит О. Манулкина. Один из них – «электро-рок-опера» Джона Кори-

льяно «Обнаженная Кармен» по опере Ж. Бизе. «В её оркестр Корильяно ввёл синтезаторы и амплифицированные инструменты, а в компанию к оперным певцам добавил исполнителей соула и рок-музыкантов» [4, с. 701]. Другой пример – сочинение Майкла Руза «Денис Кливленд» (1996) – «опера в форме ток-шоу, персонажи которой находятся в зале. Пение и ритмическая речь накладываются на записанный на пленку аккомпанемент в духе рок-музыки... Композитор использует технику “контрапунктической поэзии” – наложения стихов, читаемых или пропеваемых на одну и ту же мелодию, но в различном ритме» [4, с. 688]. Несомненно, что рок-составляющая влечет определенную идеологическую константу и, как следствие, свободу от жёсткой формы классического спектакля, в последнем случае трансформацию его в широко востребованный благодаря телевидению формат ток-шоу.

Результатом многокомпонентного синтеза стало рождение и столь особого музыкально-театрального жанра как мюзикл, объединяющего драматическое, музыкальное, вокальное, хореографическое и пластическое искусства. Своей популярностью данный жанр обязан именно стиливой плюралистичности и постановочной зрелищности – качествам, позволяющим любому, вне зависимости от слухового опыта, найти для себя то, что доставит наслаждение данным видом искусства.

Середина XX столетия – это период увлечения радио. Многим казалось, что инновационные радио-технологии станут толчком к развитию новых форм искусства. Не избежал увлечения этой иллюзией и оперный театр. Создание спектакля, лишённого визуальной части, в рамках идеи «радио-театра» накладывало на звук особые обязательства, и не только на партии вокала или оркестр, а на весь звуковой материал спектакля, создающий посредством звука визуализацию пространства, предметного мира, той обстановки, в которой живут и действуют герои. Анализируя данное явление в контексте итальянского музыкального искусства, исследователь пишет, что «...в 1933 был опубликован манифест Футуристического радиотеатра (авторы Филиппо Томмазо Маринетти и Пино Мазната), в котором воспевались возможности “нового искусства, которое начинается там, где отстают театр, кинематограф и рассказ”» [7, с. 175.]. Результат этого – ряд успешных радиоопер композиторов разных стран: «Ифигения» Ильдебрандо Пиццетти, «Двое застенчивых» и «Ночь одного неврастеника» Нино Рота, «Угольщик» Тома Уилсона и многие другие.

Не могло не оказать своего влияния на оперу и развитие экранных искусств, привнося в сложный симбиоз новый компонент – дополнительный

аудиально-визуальный пласт. Если киноопера – это, как правило, слепок со сценической версии спектакля, требующий в силу господства крупных планов усиления драматического элемента при воплощении образов, то вторжение видео в мир оперы привносит нечто принципиально новое, меняющее природу спектакля с точки зрения всех его жаровых составляющих – условий бытования, содержательного наполнения и, особенно, стилистики. Прежде всего, теле- и видео форматы снимают необходимость наличия театра как стационарной сценической площадки. Они делают возможным уход от нарративной содержательной концепции спектакля, сосредотачиваясь на иррациональных смыслах, что влечет за собой кардинальное изменение системы средств выразительности, начиная с возможного отказа от большого состава оркестра, особых текстовых решений и голосовых экспериментов.

Идеальным примером, аккумулирующим все названные черты, является оперный видео-сериал «Совершенные жизни», «Атланта» и «А вот идея Элеоноры» Роберта Эшли, а также видео-опера для вокалистов, инструменталистов, электроники и видеопроекции «X – suite filante» Катарины Розенберг или «Каталог металлов» Фаусто Ромителли.

Последнее из названных произведений было поставлено в России студией Новой музыки в рамках V международного фестиваля актуальной музыки «Другое пространство» (2016). В качестве материала композитором использовались тексты Ж. Батая, живые вокальные голоса, симфонический оркестр, музыка Pink Floyd, финская электронная музыка в стиле техно, психоделические видео-абстракции. Все эти источники звуковой и визуальной художественной информации нацелены на комплексное воздействие с учетом синестетической природы восприятия. «Целью “Каталога металлов” является превращение светского жанра оперы в опыт тотального восприятия, погружающего зрителя в

раскаленную материю, светящуюся и звучащую, в магму плывущих звуков, форм и цветов, ни о чём не повествующую, но гипнотизирующую, овладевающую и вводящую в транс» [5].

Еще один важный штрих, характеризующий данный вид синтеза, связан с тем, что композитор перестает быть главным творцом. Его соавторами выступают, как минимум, видео-инженеры, они же – сценографы, и режиссеры. Так, в анонсах оперы «Аватар Дьявола» – мультимедийного сценического действия для актеров, электроники и видео на трёх экранах на тексты А. Арто, помимо композитора и автора идеи Роберто Доати, указаны авторы видео-сценографии (Паоло Пакини) и режиссуры (Джузеппе Эмилиани).

В рамках статьи невозможно очертить все «линии судьбы» музыкального театра, черпающего энергию новизны в синтезе с любыми областями искусства. Этот вектор движения не мог не привести к соединению оперы с самой жизнью, что отразилось в оперной концепции Стива Райха. Совместная работа композитора с видеохудожницей Берил Корот «Три истории» получила жанровое определение «документальный музыкальный видеотеатр» [8]. Включение в оперу видео-страниц из реальной жизни обозначило еще одно направление в развитии музыкального театра.

Несмотря на органичное сосуществование в современной исполнительской практике всех рассмотренных разновидностей оперного спектакля, полемика вокруг умирания оперы как максимально консервативного вида, а также её отрицание в эпатажных акциях (подобных «Робот опере» Нам Джун Пайка [4, с. 682] или пронизанных иронией Еврооперах Джона Кейджа [4, с. 694]) является прерогативой эстетических дискуссий. Как часть мощного явления мировой художественной жизни, именуемой музыкальным театром, опера, подобно фениксу, умирая, возрождается вновь, обретая при этом новый облик и новые выразительные возможности, неизменно привлекающие зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева И. Театральность в культуре. Ростов н/Д: Фолиант, 2002. 184 с.

2. Ганул Н. Немцова-Амбарян С. «Новый синтез» в музыкальном театре Беларуси (на примере творчества Е. Глебова и С. Кортеса) // Проблемы синтеза искусств в музыкальной культуре. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. С.130–143.

3. Калошина Г. Формирование оперы-оратории в 20-е годы XX века в творчестве А. Онеттера,

И. Стравинского, А. Шёнберга // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2012/2. С. 282–288.

4. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.

5. Ромителли Фаусто (*Fausto Romitelli*) // Famous-birthdays.ru: сайт. http://famous-birthdays.ru/data/01_fevralya/romitelli_fausto.html

6. Савенко С. Об истолковании классического в музыкальном творчестве XX века. URL : http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/098/pdf/05.pdf

7. Твердохлебова О. «Ночь неврастеника»: из истории одного неудавшегося эксперимента // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. С. 174–184.

8. Шорникова А. О взаимодействии аудио и видеорядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот // Проблемы музыкальной науки, 2017/3 (28). С. 20–27.

9. Phillip Glass. Compositions. Les Enfants Terribles //: Официальный сайт Phillip Glass. URL: http://philipglass.com/compositions/enfants_terribles/.

REFERENCES

1. Andreeva I. Teatral'nost' v kul'ture [Theatricality in Culture]. Rostov-on-Don: Foliant Press, 2002. 184 p.

2. Ganul N., Nemtsova-Ambarian S. «Novyi sintez» v muzykal'nom teatre Belarum (na primere tvorchestva E. Glebova i S. Kortesa) [The “New Synthesis” in Musical Theatre of Belarus (with the Example of the Works by E. Glebov and S. Cortez)] // Problemy sinteza iskusstv v muzykal'noi kul'ture [Problems of Synthesis of Arts in Music Culture]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2016. P. 130–143.

3. Kaloshina G. Formirovanie opery-oratorii v 20-e gody XX veka v tvorchestve A. Oneggera, I. Stravinskogo, A. Shenberga [Formation of Opera-oratorio in the 20-ies of the XXth Century in the Works by A. Honegger, I. Stravinsky, A. Schoenberg] // Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie [The Bulletin of Adyge State University. Series 2. Philology and Art history]. 2012. № 2. P. 282–288.

4. Manulkina O. Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaia muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the Twentieth Century]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Press, 2010. 784 p.

5. Romitelli Fausto (*Fausto Romitelli*) // Famous-birthdays.ru. http://famous-birthdays.ru/data/01_fevralya/romitelli_fausto.html

6. S. Savenko. Ob istolkovanii klassicheskogo v muzykal'nom tvorchestve XX veka [On Interpretation of Classics in the Music of the Twentieth Century]. URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/098/pdf/05.pdf.

7. Tverdokhlebova O. «Noch' nevrastenika»: iz istorii odnogo neudavshegosia eksperimenta [“The Night Of The Neurotic”: from the Story of one Failed Experiment] // Eksperimental'nye formy sovremnogo muzykal'nogo iskusstva [Experimental Forms of Contemporary Music Art]: a collection of scientific articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2015. P. 174–184.

8. Shornikova A. O vzaimodeistvii audio i videoriadov v sochinenii «Tri istorii» Stiva Raikha – Beril Korot [On the Interaction of Audio and Visual Media in the Work “Three Stories” by Steve Reich – Beryl Korot] // Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship], 2017/3 (28). – P. 20–27.

9. Phillip Glass. Compositions. Les Enfants Terribles // Official site of Phillip Glass. URL :http://philipglass.com/compositions/enfants_terribles/

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В МНОГООБРАЗИИ ЖАНРОВЫХ РЕШЕНИЙ

Исходный тезис статьи – все театральное приобретает для человека XXI века особый смысл, оказываясь востребованным не только в театре, но и в самой жизни. Следствие этого – особый интерес публики к театру, а также внимание со стороны композиторов и продюсеров, что стимулирует эксперименты и порождает множество модификаций жанра. Их классификация – задача будущего. Цель статьи – выявить основной вектор развития музыкального театра на современном этапе и наметить, по каким основным ответвлениям от матричного жанрового

древа идет процесс его эволюции. Учитывая, что музыкальный театр – сложная знаковая система, кодирующая информацию одновременно на нескольких языках – музыкальном, художественном, драматическом, автор отталкивается от синтетической его природы и намечает несколько основных направлений синтеза, порождающего многообразие жанровых моделей. В их числе обновление жанра изнутри, путем поиска новых внемузыкальных драматургических типов; создание гибридов устоявшихся традиционных жанровых моделей; синтез на стыке разных ви-

дов искусств – литературы, танца (танцевальная опера); разных стилей – джаза, рока, популярной музыки, порождающих такие оперные форматы как мюзикл или опера ток-шоу; соединение оперы с экранными видами искусств (радио, кино, теле и видео оперы); включение в оперу,

благодаря видеотехнологиям, страниц реальной жизни, обозначившее еще одно направление в развитии музыкального театра - документальный музыкальный видеотеатр.

Ключевые слова: опера, музыкальный театр, синтез искусств, жанровый синтез, эксперимент.

MODERN MUSIC THEATRE IN THE VARIETY OF GENRE SOLUTIONS

The original thesis of the article is that everything associated with theater art has the special meaning for man of the XXI century, as it appears to be in demand not only in theatre but in whole life as it is. The consequence of this is a special public interest in theatre art as well as composers' and producers' attention, which encourages experimentation and gives rise to many modifications of the genres. Their classification is the task of the future. The article aims to identify the main vector of development of music theatre for the modern stage, and to outline what are the main branches of the genre matrix-tree to become the ways of its evolution process. Considering the fact that musical theatre is a complex symbolic system, encoding information simultaneously in several languages (which are the languages of music, art and drama), and the author bases

on its synthetic nature and outlines several areas of synthesis, generating a variety of genre models. All these include: the upgrading of the genre from the inside by finding a new types of drama out of music; the creation of hybrids of well-established traditional genre models; synthesis at the cross of various arts – literature, dance (dance opera); various styles – jazz, rock, popular music, that give rise to such opera formats as musical and opera talk show; combination of opera and screen arts (radio, film, television and video opera); the video technologies that enable opera to include the 'pages of real life', that signified another direction in the development of the musical theatre – a documentary musical video-theatre.

Keywords: opera, musical theatre, synthesis of arts, genre synthesis, experiment.

Крылова Александра Владимировна

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Krylova Alexandra V.

Doctor of Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

