

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12005>

Р. С. ЛАВО

Краснодарский государственный институт культуры

ОПЕРА КАК КРЕОЛИЗОВАННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ

Опера, являясь синтетическим жанром художественного музыкального творчества, воплощает в себе синкретизм театральной сценической постановки, в которой действие раскрывается в форме повествовательного сценария, развертывающегося в очерченных либретто и сценографией временных рамках, в выделенном и локализованном пространстве, позволяющем очертить круг оперных персонажей, выстроить мизансцены в рамках *shemas*, апеллирующих к социокультурному опыту зрителей.

В оперном спектакле как многоуровневом сценическом действе представлены практически все виды вербальной и невербальной коммуникации: это – декорации, создающие локализуемый пространственно-временной контекст с помощью антропоморфных и природных художественных объектов – от интерьеров до ландшафтов; это – костюмы и грим оперных персонажей, как символическое означивание социально-ролевых позиций действующих лиц, помещённых в ситуации определенных социокультурных практик и коммуникативных взаимодействий, что способствует возникновению аллюзий с литературными произведениями, являющимися первоисточником оперного либретто. Последние создавались либо усилиями известных либреттистов, либо «конструировались» художественным воображением самих композиторов по мотивам известных памятников эпоса или классических литературных произведений знаменитых писателей, что встречается крайне редко в оперном искусстве.

Так, например, совершенные либретто для своих опер писали великие композиторы про-

шлого – Р. Вагнер, А. П. Бородин, А. С. Даргомыжский. Названные композиторы, обладая литературным дарованием, сами писали и либретто и музыку к оперному спектаклю в соответствии со своим авторским видением взаимосвязи и взаимодействия литературного и музыкального текстов, что создавало особую совершенную гармонию вербального и невербального в опере. При этом необходимо принять во внимание многовековую эволюцию оперного жанра, который определялся распределением в синкретическом оперном действии вербальных и невербальных смысловых элементов или т. н. сем. Они воздействуют на зрительские эмоции, которые генерируются на уровне подсознания в результате «запуска» соответствующих паттернов поведения в процессе интерпретации оперного действия как динамического синтезирующего сочетания сценического действия, музыки, балета, костюмов, декораций и вербальных текстов, исполняемых оперными персонажами, представляющих в итоге некую контаминацию физиологических, поведенческих и субъективно-личностных компонентов. И в этой связи эмоции представляются определенными эмпирическими универсалиями, потому что «все люди в принципе способны испытать определенный набор соответствующих субъективных переживаний, которые называются универсальными эмоциями» [6, р. 206] (см. об этом подробнее: [7]).

При этом генерируемые оперным текстом соответствующие эмоции порождены бинарной интерпретацией – трактовкой режиссера-постановщика и, являющихся проводником его воли оркестра и сценических исполните-

лей оперного спектакля, и интерпретацией зрителя. Эта бинарная интерпретация обусловлена определённым социокультурным контекстом, поскольку каждая интерпретация обусловлена своей национальной культурой, к которой принадлежит каждый из интерпретаторов. Вместе с тем, нельзя не принимать во внимание такой важнейший детерминант как медиативный посредник в бинарной интерпретации в лице музыкальных критиков, оказывающих ментальное и эмоциональное воздействие как на самого режиссёра-постановщика, певцов-исполнителей, оркестрантов, танцоров, так и на зрительскую аудиторию. Первые подвержены влиянию оценок профессиональной критики и испытывают на себе её давление, вторые – зрители, формируют некие эмоциональные ожидания, сопоставляя идеальную классическую модель постановки оперного спектакля, сконструированную в их сознании на основании посещения, просмотра или прослушивания опер, а также, благодаря мнению авторитетных друзей и критиков. Возникающий при этом в сознании оперных интерпретаторов когнитивный диссонанс способен либо укрепить их в выбранном ракурсе интерпретации или зародить сомнения в верности предложенных зрителям сценических решений. А зрительская аудитория либо обнаруживает полное соответствие редакции постановки своим эстетическим предпочтениям, либо открывает для себя какие-то новые яркие черты данной постановки или вообще испытывает разочарование в увиденном. Последнее происходит, как правило, в попытках постановщиков приблизить элитарный жанр оперы к эстетическим канонам современной массовой культуры, либо добиваться оригинальности за счет каких-то немзыкальных эффектов – переноса действия в иной хронологос, новых визуальных технологий, решённых в минималистском стиле декораций и т. п.

Взаимосвязь и взаимовлияние всех вербальных, визуальных и эмоциональных сем позволяет представить оперное произведение как явление креолизованного текста особого рода, в котором, как мы полагаем, доминируют аудиальные музыкальные семы и визуальные семы актерских образов и сценических декораций, подчиняющихся себе вербальные тексты оперных арий, ансамблей и хоров, при том, что визуально-вербальные элементы «образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное прагматическое воздействие на адресата» [1, с. 17]). Особый характер этого синтеза

в современном музыкознании принято обозначать как эмотивность, то есть организацию всех форм оперных текстов – музыкального, визуального и вербального на основе эмоционального настроения, порождающего индивидуальные и коллективные эмоции. По мнению В. И. Шаховского, под эмотивом следует понимать языковую единицу, «превалирующей функцией которой является выражение эмоций» [3, с. 8]).

Если исходить из того, что в семантической интерпретации визуального текста человек вербализует визуальную информацию, то и в процессе рефлексии по поводу музыкального текста происходит процесс вербализации, так как мыслительная деятельность происходит в вербальной форме (достаточно обратить внимание на то обстоятельство, что любой музыковедческий анализ осуществляется в рамках использования вербального языка). Поэтому нельзя согласиться с мнением М. Дюффенна, утверждающего, что музыка не существует только в рамках процесса исполнения музыкальных произведений [4, р. 87].

Если рассматривать аудиальные, визуальные и вербальные элементы жанра оперы как некий системно иерархически организованный целостный синкретический текст, то вербальные элементы оперного текста всегда бинарны – они, с одной стороны, подчинены логике семантического построения коммуникативной составляющей, а с другой – аудиально-коммуникативной. В первом случае акцентируются смысло-фразировочные ресурсы просодемического характера. Исследовавшим систему звуко-символизма А. П. Журавлевым было предложено выделять в вербальных текстах единицу символического означивания – графон, которая реализуется в рамках фонографической подсистемы вербального устного и письменного языков, отражающих мысленное озвучивание письменного текста, имеющего различные фоносемантические основания (см. об этом подробнее: [2]). В ряде национальных культур и, соответственно, языков (например, в китайском, вьетнамском, шведском и др.) существует, так называемое, тоновое или мелодичное ударение, используемое для акцентации понижения или повышения тона для достижения целей семантического различения.

Использование в ритмически и мелодически организованном тексте оперного либретто определенных звуковых метафор создает уникальное сочетание ритма и организованных фонических вербальных элементов поэтиче-

ской речи, подчиненных в оперном тексте музыкальному означиванию. При этом артисты, исполняющие оперные партии, используют самые разнообразные приемы мелодизации семантического содержания текста арий – мелодику, тембр, темп, звуковые паузы и т. п. Эти элементы исполнительства дополняют, а, в ряде случаев, и подчиняют себе устное вербальное содержание невербальному. Происходит дополнение визуального восприятия оперы звуковоображением, создающим целостную невербальную картину, воздействующую на сознание как самого исполнителя, усиливая его эмоциональное погружение в образный мир героя, так и зрителя, воспринимающего оперное действие в рамках театральной сцены как особую форму виртуальной реальности и проживающего жизнь персонажа, воспроизводимую как *shemas*. В результате осуществляется процесс метафоризации оперной речи и музыкального текста оперного произведения и формируется установка на определенное эмоциональное отношение к оперному тексту в широком смысле этого слова.

Реализуемый в сценическом оперном действии режиссерский замысел может отличаться от авторского, что либо сохраняет эмоционально-смысловые акценты авторской концепции развития действия и взаимоотношений персонажей, либо переносит действие в иной пространственно-временной континуум, придавая режиссерской интерпретации иные смыслы.

Смена эпохи действия неизбежно искажает авторские представления о социокультурном контексте. Новая пространственно-хронологическая локализация сценического действия приводит к отступлению от авторского замысла, порождая новый оперный текст, который реализует фабулу в совершенно ином пространственно-временном континууме, наделенном другими смыслами и аллюзиями, символическими означиваниями и метафорами.

Музыкальный текст теряет свою аутентичность, адаптируясь к иным контекстам как исполнения оперных партий артистами, так и к восприятию зрителями.

Оперный текст как синкретический феномен коммуникации конвенционален по своей природе – в процессе его восприятия, вне зависимости от того, находимся ли мы в зале на оперном спектакле, наслаждаемся ли оперой, просматривая телевизионную версию или телетрансляцию из залов знаменитых оперных

театров мира, слушаем ли оперное произведение по радио или прослушиваем его аудиозапись, – мы находимся условно под влиянием комплексного воздействия невербальных элементов оперного текста, принимаем персонажей оперной постановки за существующих в актуальной реальности людей с их социально-ролевым статусом, судьбами, эмоциями, идентифицируя себя с ними [5, р. 33]. Идентификация зрителей с действующими на сцене оперного спектакля лицами, стремление в рамках когнитивной эмпатии понять персонажей оперного спектакля, обусловлена в том числе, и темпоритами музыки, а готовность проникнуться чувствами героев или эмоциональная эмпатия вызывается у зрителя, как соответствующей музыкой, так и актерской игрой оперного певца на сцене.

Полиmodelность оперного текста как семантико-символической целостности предопределяет наделение его в процессе репрезентации или ретрансляции, широкий вербальный контекст, поскольку вся речемыслительная деятельность человека, в том числе и в процессе восприятия художественных образов, создаваемых оперным текстом, осуществляется в речемыслительных формах. Аудиальные музыкальные элементы оперного текста с помощью использования средств музыкальной выразительности – ритма, темпа, тембра, лада, гармонии – порождают в процессе восприятия оперного действия в сознании зрителя яркие эмоционально означенные картины, наполненные высоким духовным смыслом раскрытия человеческих судеб и взаимоотношений, апеллируя к фреймам индивидуального и коллективного бессознательного зрительского опыта, привносят в него новые модели социального поведения или нормативно означивают уже известные ранее.

Таким образом, оперу можно рассматривать как особую уникальную синкретическую форму музыкального произведения, которое представляет собой поликодовое вербально-аудиально-визуальное единство, организованное в многоуровневый коммуникативно ориентированный креолизованный текст, передающий как индивидуальные особенности личностей его создателей, постановщиков и зрителей, так и социокультурный опыт, апеллирующий к коллективному бессознательному и индивидуальному сознанию зрительской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анисимова Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
2. *Журавлев А.* Фонетическое значение. Л.: ЛГУ, 1974. 160 с.
3. *Шаховский В.* Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 208 с.
4. *Dufrenne M.* Esthétique et philosophie. In 3 Vol. Paris: Klincksieck, 1967. V. 1. 349 p.
5. *Esslin M.* The age of television. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1982. 138 p.
6. *Shweder R. A., Haidt J., Horton R., & Joseph C.* The Cultural Psychology of the Emotions: Ancient and Renewed // M. Lewis, J. M. Haviland-Jones & L. F. Barrett (Eds.), Handbook of emotions. 3rd ed. New York: Guilford Press 2008. P. 409–427.
7. Semantic and lexical universals: Theory and empirical findings / ed. by C. Goddard, A. Wierzbicka. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 1994. 518 p.

REFERENCES

1. *Anisimova E.* Lingvistika teksta i mezhkul'turnaya kommunikaciya (na osnove kreolizovannyh tekstov): ucheb. posobie dlya studentov vuzov [Text linguistics and intercultural communication (on the basis of creolized texts): study guide for the students of the linguistic faculties]. Moscow: Academia PH, 2003. 128 p.
2. *Zhuravlev A.* Foneticheskoe znachenie [Phonetic meaning]. Leningrad: Leningrad State University PH, 1974. 160 p.
3. *Shahovskij V.* Kategorizaciya emocij v leksiko-semanticheskoy sisteme yazyka [Categorization of emotions in the lexical-semantic language system]. Moscow: LIBROKOM, 2009. 208 p.
4. *Dufrenne M.* Esthétique et philosophie. In 3 Vol. Paris: Klincksieck, 1967. V. 1. 349 p.
5. *Esslin M.* The age of television. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1982. 138 p.
6. *Shweder R. A., Haidt J., Horton R., & Joseph C.* The Cultural Psychology of the Emotions: Ancient and Renewed // M. Lewis, J. M. Haviland-Jones & L. F. Barrett (Eds.), Handbook of emotions. 3rd ed. New York: Guilford Press 2008. P. 409-427.
7. Semantic and lexical universals: Theory and empirical findings / ed. by C. Goddard, A. Wierzbicka. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 1994. 518 p.

ОПЕРА

КАК КРЕОЛИЗОВАННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ

Статья посвящена рассмотрению оперы как особого типа повествовательного музыкально-вербально-визуального текста в его широком семиотическом понимании, в котором в синкретическом единстве заключены вербальные и невербальные знаковые элементы. Все элементы оперного повествовательного текста в широком семиотическом значении слова являются обозначающими развитие повествовательного сюжета в рамках повествовательного сценария (narrative script), который подчинён определённой схеме развития сюжета – завязка (локализация сценического действия во времени и пространстве), интрига – ситуация преодоления возникших

жизненных коллизий, и развязка – преодоление возникшей ситуации. Синкретизм оперного текста как целостной взаимодействующей системы означивания сценического действия, оказывающий эмоциональное воздействие на зрителей и на исполнителей с помощью всех трех каналов коммуникации – визуального, аудиального и вербального, позволяет определить оперу как особую форму креолизованного текста, обладающего свойством эмотивности. Порождаемые оперным спектаклем персональные и коллективные эмоции являются определяющими в синкретическом оперном тексте. Применяемый в современной филологии термин

креолизованный текст, характеризующий текст, содержащий вербальные и визуальные элементы, как полагаем, может быть распространён и на оперный текст. Оперный текст также содержит вербальные и невербальные элементы, а именно: либретто и визуальные элементы – грим, костюмы персонажей, декорации, игра актеров, и невербальные аудиальные элементы – музыка оперного спектакля, оперные партии. В этом креолизованном тексте реализуется две взаимосвязанные интерпретации – режиссера-постановщика и исполнителей (певцов и оркестра), придавая оперному тексту бинарные

основания. При этом необходимо учитывать влияние на интерпретантов медиативных посредников-предписантов в лице музыкальных критиков. Следовательно, оперный текст можно рассматривать в парадигме музыковедческого анализа в качестве поликодового вербально-аудиально-визуального единства, организованного в многоуровневый коммуникативно ориентированный креолизованный текст.

Ключевые слова: опера, оперный текст, либретто, креолизованный текст, семантика, полимодальность, эмотивность.

OPERA AS A CREOLIZED MUSICAL TEXT

The article is devoted to the consideration of opera as a special type of narrative music-verbal-visual text in its broad semiotic sense, in which verbal and non-verbal sign elements are concluded in syncretic unity. All elements of operatic narrative text in the broad semiotic meaning of the word are indicative of the development of the narrative plot within the narrative script (narrative script), which is subject to a certain plot development scheme – the plot (localization of stage action in time and space), intrigue – the situation of overcoming life conflicts that have arisen and the end - overcoming the situation. The syncretism of operatic text as an integral, interdetermined system of meaningful stage action, which has an emotional impact on the audience and performers with the help of all three channels of communication - visual, auditory and verbal, makes it possible to define opera as a special form of creolized text with emotiveness. The personal and collective emotions generated by an opera performance are decisive in a syncretic

operatic text. Used in modern philology, the term creolized text that characterizes text that contains verbal and visual elements, we believe, can be extended to opera text. The opera text also contains verbal and non-verbal elements (libretto and visual elements – make-up, character costumes, scenery, acting, and non-verbal audial elements – opera performance music, opera parts. This creolized text implements two interrelated interpretations – the director and performers (singers and orchestra), giving the operatic text a binary basis. In doing so, one must take into account the influence on interpreters of mediating prescriber mediators in the face of music critics. consistently opera text can be seen in the paradigm of musicological analysis as polycode verbal and auditory-visual unity, organized in a multi-level-oriented communicative creolized text.

Keywords: opera, opera text, libretto, creolized text, semantics, polymodality, emotiveness.

Лаво Роза Сулеймановна

доктор философских наук, доцент
профессор кафедры музыковедения, композиции и
методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
e-mail: lavoroza@rambler.ru

Rosa S. Lavo

Doctor of Philosophy, Associate Professor
Professor of the Department of Musicology, Composition and
Music Education Methods
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: lavoroza@rambler.ru