

creased requirements to an articulation of the verbal text of songs; б) necessity of accustoming to features of composer's musical language; в) necessity of development of a wide cultural context allowing to comprehend of themes, problems, plots, characters in Musorgsky's chamber vocal works; г) singularity, complexity and paradoxicality of composer's poetics. The working definition of «poetics» as a musicological term is given. Some pedagogical receptions of overcoming of the revealed difficulties are planned.

**Keywords:** Musorgsky, chamber music, vocal music, poetics, verbal text, musical language, cultural context.



УДК 78.01/78.05+782.1

*Чжан Кай*

## **ЖАНРОВО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНОГО ОБРАЗА**

*В статье определяются основные жанрово-коммуникативные и художественно-знаковые параметры оперы, условия создания особого оперного художественно-видового синтеза. Обнаруживается исполнительская природа данного синтеза, с одной стороны, особый сложно-функционально-иерархический характер оперного исполнительства, с другой. Освещаются необходимые профессионально-личностные качества оперного вокального исполнителя.*

**Ключевые слова:** оперный жанр, синтетическая исполнительская форма оперы, оперная поэтика, оперный темпоритм, вокально-исполнительская интерпретация.

История оперного жанра свидетельствует о том, что в основе этой разновидности музыкально-театрального искусства находится *dramma per musica*, следовательно, драматическое действие, выражению которого сопутствует и содействует музыкальное начало. Сценическая действие с присущей ему визуально-зрелищной стороной — ведущий процесс для любой театрально-жанровой формы. Рождение оперы неотделимо от становления театрального искусства в его целостности, то есть от театральности как важной доминанты культуры, пришедшей на смену храмовости, обусловившей особый интерес к человеку и его переживаниям, то есть подразумевающей процесс интимизации образных значений.

Оперные и иные театральные-музыкальные формы занимают переходное положение в жанровой системе искусства, в том числе в жанрово-родовом художественном сознании. В содержании оперного произведения, с его словесно-музыкальной стороны, то есть в интонационных синтагмах художественного текста оперы, можно выделить группы «семантических формул», которые представляют историческую память жанра. Они сопоставимы с родовыми жанровыми «темами» — эпической, драматической (трагедийной), лирической. Для каждой из названных тем оказываются характерными свои композиционные «сюжеты» и интонационные прообразы, указывающие на слагаемые оперной драматургии — проводники оперного действия.

Оперная драматургия предполагает использование общих закономерностей построения театрального действия, включая такие его составные части, как конфликт, сюжет, завязка, развязка, кульминация, фаза последствий. Оперная поэтика тесно связана с развитием особой литературной формы либретто, в основе которой часто оказываются известные литературные образы и сюжеты, тем не менее, опера является преимущественно музыкальной композицией, хотя бы потому, что задумывается и осуществляется как композиторский текст. Именно композиторский замысел определяет все остальные, внемузыкальные, аспекты оперного произведения, в том числе в его постановочной сценической форме. Композиторские идеи и интерпретативные позиции оказываются решающими и для исполнительской формы оперы, включая вокальный план. Значение последнего в общей драматургии оперного действия усиливается тем, что именно вокалисты-исполнители непосредственно осуществляют драматическую игру, то есть представляют персонажей в их образных соотношениях и взаимозависимостях. Именно их усилиями драматический персонажный план оборачивается музыкально-интонационными фигурами, музыкально-тематическими построениями, превращается в музыкально-звуковую атмосферу спектакля. В оперной музыке уже содержится «зерно спектакля», его основные психологические ходы, способы характеристики персонажей, их взаимодействия, способы создания конфликта и показа действенной линии, особенно ясно и ярко выражены темпоритм и эмоциональная экспрессия оперного действия.

Синтетическая и исполнительски-коллективная формы оперы позволяют вступать во взаимодействие нескольким видам искусств и

различными подвидам (специализациям) искусства музыкального, что и обуславливает, главным образом, специфику «жанровой программы» оперного произведения. Одним из условий данной программы становится определение исполнительской иерархичности оперного содержания, то есть распределение исполнительских функций по степени их значимости в организации художественного жанрового целого.

Основная задача режиссера оперной постановки — выявить главную идею автора и найти «зерно» всего спектакля. В работе с певцами-артистами он должен помочь им раскрыть характер их персонажей, психологию, логику поступков, нащупать действенную линию, выстроить точное сценическое общение, найти «зерно» роли. Работа с хором при этом не должна существенно отличаться от методов работы с солистами.

Основная задача дирижера оперной постановки — найти музыкальный алгоритм спектакля, актантную модель в музыке, определить ритмические, темповые и тембральные черты каждого музыкального фрагмента оперы, добиться такого звучания солистов, хора и оркестра, которое полностью соответствовало бы характеру, сюжетно-тематическому и жанрово-художественному значению исполняемой сцены.

Основная задача певца-артиста по отношению к оперной постановке — найти верные музыкально-вокальные и сценические средства в своей художественной палитре, которые позволили бы ему полностью воплотиться в создаваемый им персонаж, выразить ту идею автора, ради которой создавался этот персонаж, обозначить его смысловую нагрузку.

Принято считать, что при интерпретации оперной партии для певца-артиста самыми надежными источниками для изучения персонажа являются партитура и либретто. Однако не менее важной стороной подлинно творческой интерпретации оперного образа становится изучение его литературно-сценической подосновы. Вообще, чем шире круг знаний о персонаже и произведении, с которым он связан, тем глубже и успешней вокально-исполнительская интерпретация.

«Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то есть с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой — преимущество его творческой работы. Трудность — в самом процессе изучения трех искусств, но, раз они восприняты, певец получает такие большие и

разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другие — мешать этому воздействию, то результат получится нежелательным. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое.

Этой простой истины, по-видимому, не знает большинство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной своей специальности; что касается сценической части, то они не только не изучают её, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они — *певцы*, а не просто драматические актеры. Однако это не мешает восхищаться Ф. И. Шаляпиным, который являет собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене.

Большинство певцов думают только о «звучке», как они сами называют хорошо взятую и пушенную в публику ноту. Им нужен звук — ради самого звука, хорошая нота — ради самой хорошей ноты.

При таких взглядах на оперное дело у большинства певцов музыкальная и драматическая культура находится в первобытной дилетантской стадии» [3, с. 402].

Работа с литературным текстом, образным проектом, сюжетной моделью предстает необходимым и важнейшим этапом композиторского сочинения оперы. В истории оперы чрезвычайно мало случаев, когда текст литературного произведения полностью соответствует ожиданиям, стремлениям композитора, хотя есть и примеры такой семантической открытости и вариативности литературного слова, что оно становится драматургической основой оперы без существенных изменений.

На наш взгляд, основными тенденциями взаимодействия словесно-литературного материала и композиторского музыкального замысла в контексте жанрово-художественного содержания оперы, являются следующие:

сопоставление эстетического кредо музыки и литературы, основных приемов выразительности, присущих двум видам искусства, в частности, способов метафоризации жизненного явления с помощью художественно-знаковой формы;

создание собственной словесной формы оперы в виде словесно-текстового ряда вокальной партии; вспомогательного комментиру-

ющего переизложения либретто в программах оперного спектакля (либретто в его узком и частном значении); словесная номинация и краткая характеристика ведущих действующих лиц в партитуре (клавире) оперы; введение композиторских словесных сценических ремарок и исполнительских указаний, различного рода комментариев к выполнению условий письменного и устного текста оперы; наконец, возникновение отвлеченных от нотного текста оперного произведения, но обращенных к нему словесных композиторских толкований, объяснений, суждений; выявление тех способов музыкального интонирования, которые могут оказаться созвучными смысловой природе литературно-драматических образов, одновременно обретают новые предметные значения и художественно-коммуникативные функции, продвигаясь от определенной музыкальной интерпретации к целостному пониманию художественного содержания оперы.

Подобный подход к изучению словесно-литературных параметров оперного творчества можно обнаружить в диссертационном исследовании Джан Бибо, которое позволяет устанавливать понятийный порядок и терминологическую последовательность опероведческого дискурса [2].

Так, обращаясь к творчеству композиторов-романтиков, музыковед выделяет имена Г. Берлиоза, Р. Шумана и Ф. Листа как признанных авторитетов в области музыкально-критической литературы, программного и жанрово-композиционного новаторства. Особое внимание он уделяет Берлиозу, литературные увлечения которого были наиболее продолжительными и постоянными, а также — наиболее характерными для романтической поэтики. По наблюдению Джан Бибо, в произведениях Г. Берлиоза убедительно воплощены композиционно-драматургические приемы, типичные для литературного изложения (причем воплощены на уровне специфических музыкальных средств). Среди таких приемов выделяются: метафора — метонимия, остраннение — анаколуп, дескриптивность — «сюжетность», персонифицированность образов и отношений — стилистическая персонификация. Причем автор подчеркивает, что «двойное» определение приема призвано указывать на его исходное качество и конечный *музыкальный* результат.

На наш взгляд, материал работы Джан Бибо может послужить не только углублению представлений о выразительных свойствах музыки; он позволяет также указать и те условия музыкального воздействия, которые способны входить в литературную форму, придавать

словесному ряду особую музыкальность, то есть позволяет определить пути «обратного» («ответного») влияния музыкальной формы на литературную. С этой точки зрения им выявлены метаморфозы, которые претерпевают представления о сюжетах и образах известных литературных произведений, в частности, поэмы Д. Байрона о Чайльд-Гарольде, шекспировских трагедий, «Фауста» (если обратиться к сочинениям Берлиоза, Листа, Гуно, некоторых других); он пишет и о разительном отличии концепций опер Дж. Пуччини от литературных первоисточников [2].

Основной категориальный ряд исследования, результирующий его теоретические и аналитические позиции, определяется следующими понятиями.

Оперная поэтика — единство словесно-литературных и музыкальных способов «делания» оперной формы и наделения ее необходимой полнотой художественно-смыслового содержания.

Словесно-литературная основа оперы — особая форма работы со словом в качестве предваряющего и завершающего процесс художественного восприятия материала, единство вербального (первично-речевого) и поэтического (вторично-языкового) предназначения слова как средства со-общения различных смысловых инстанций.

Музыкальная концепция оперы — 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.

Семантические функции музыки — направленность музыкально-го звучания в русло интерпретации, позволяющая концентрировать возможные значения музыкально-лексической фигуры вокруг концепционного центра (образа, героя, события, ситуации) оперного произведения.

Интерпретация (в опере) — способ обнаружить (эксплицировать) понимание, представить его для взаимодействия с иной возможностью понимания, в нашем случае — противопоставление семантических функций словесного и музыкального планов оперного текста с целью выявления их концепционной взаимозависимости [2].

К последней мысли можем добавить и нахождение единого темпоритма оперного действия, без которого невозможна завершенная

оперная интерпретация, как режиссерская, так и вокально-исполнительская.

Поскольку жизнь — это, прежде всего, движение и действие, то и передача жизни в художественных образах подразумевает некий темп движения, а при его согласовании с действием — определенный темпоритм. Выявление темпоритмической задачи, отведенной исполняемому персонажу, становится необходимой стороной процесса понимания оперного замысла (см. об этом, напр., [4]).

В каждой роли столько ритмов, сколько их возможно в «живом» переживании. Ритм взаимообусловлен с чувством, становится его интонационной траекторией и знаковым показателем. Он создает некий музыкально-риторический прецедент, на которой может опереться исполнитель при разучивании или повторении роли. Данный ритм задан композитором, но его обнаруживает и драматическая сторона действия, сопряженная со словом.

В оперной концепции в полной мере осуществляется «встречное движение», «встречный ритм» (термин Е. Ручьевской) слова и музыки. Поэтому «...оперные артисты счастливее... драматических. У них готовы ритм и темп. Артист драмы — сам творец ритмов. Он должен их почувствовать, угадать, создать и влиться в общее коллективное творчество спектакля, не нарушив его гармонии» [1, с. 88–89].

Особым общим (смежным) явлением между словесно-драматическим и музыкальным исполнительскими выразительными рядами выступают паузы. Пауза — сильнейшее средство выразительности, ибо, не останавливая ни на минуту сценическое действие, она дает и зрителю и артисту слиться в полнейшей тишине в единое целое, буквально услышать взаимное дыхание. В паузе актер может выразить то, что он «не договорил» в тексте или то, чего вообще в тексте нет, или то, что следует за текстом.

«Пауза является предельной формой внутреннего действия, когда внешние средства выразительности исчезают и сила излучения (актера) возрастает. Пауза может быть полной и неполной. В последнем случае внешнее действие на сцене не прекращается, но происходит «под сурдинку», имея лишь большую или меньшую тенденцию стать паузой. На зрителя такая пауза производит тот же эффект, что и полная: он чувствует ее настораживающую будящую внимание силу...

Существуют два рода пауз: предшествующие действию и следующие за ним. Паузы первого рода подготавливают зрителя к восприятию предстоящего действия. Они пробуждают внимание зрителя и

благодаря излучениям (а часто и атмосфере) подсказывают ему, как он должен пережить предстоящее сценическое событие. Второй род пауз та, что следует за текстом, суммирует и углубляет для зрителя полученное им впечатление от действия уже совершившегося. Поэтому действие, не сопровождающееся паузой (полной или неполной), оставляет в зрителе лишь поверхностное впечатление» [5, с. 418–419].

Пауза является важнейшим семантическим элементом сценического действия, как словесно-драматического, так и музыкально-интонационного. Она также является важнейшим слагаемым темпоритимического целого, выявляет его континуальную основу как слитность «незвучащих смыслов».

В силу этого умение использовать паузы как «участки» процесса интерпретации оказывается фактором развития воображения и внимания оперного исполнителя. Для великого актера М. И. Чехова, ученика Станиславского, воображение и внимание — основа актерского сценического мастерства, поскольку образы, созданные художественно-творческим воображением, живут самостоятельной жизнью. «Они (образы) вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начинаете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье или несчастье. Вы с волнением следите за этими откуда-то пришедшими, самостоятельной жизнью живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами «становитесь одним из них» [5, с. 348].

Хорошо развитое воображение оперного исполнителя позволяет ему открывать и эксплицировать содержание образа. Для того, чтобы удержать перед своим внутренним «Я» нужный круг ассоциаций, предметно-эмоциональных связей, оперному артисту необходимо обладать достаточной силой внимания, как способности интеллектуального и чувственного сосредоточения. Об этом очень точно написал М. И. Чехов: «Что переживает душа в момент сосредоточения? Если вам случалось наблюдать себя в такие периоды вашей жизни, когда вы в течение дней и недель с нетерпением ждали наступления важного для вас события или встречи с человеком желанным и любимым, вы могли заметить, что наряду с вашей обыденной жизнью вы вели еще и другую — внутренне деятельную и напряженную, что бы вы ни делали, куда бы вы ни шли, о чем бы не говорили — вы непрестанно представляли себе ожидаемое событие. Даже и тогда,



когда сознание ваше отвлекалось заботами повседневной жизни, вы в глубине души не прерывали с ним связь. Внутренне вы были в непрестанном деятельном состоянии. Эта деятельность и есть внимание. В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания, во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него. Все четыре действия, составляющие процесс внимания, совершаются одновременно и представляют большую душевную силу» [5, с. 351].

Работая над ролью, оперный исполнитель собирает воедино все ее составляющие и ищет адекватную форму воплощения найденного единства, новой образной целостности, инструментальным началом которой в равной мере являются словесный материал и музыкальное интонирование.

Таким образом, вокально-исполнительская интерпретация оперного образа — продолжительный и многоаспектный процесс, в котором сценическое выступление-осуществление является одной из стадий, хотя и кульминационной. Данный процесс подразумевает овладение не только необходимым арсеналом актерской и вокальной техники, но и самопознание, самоактуализацию, то есть активное привлечение личностного психологического тезауруса. Этому в значительной мере способствует владение принципами системы К. Станиславского. Она призвана помочь артисту найти тот запас сил и знаний из «личных» сфер жизненного опыта, интеллекта и памяти, который обеспечит суггестивное воздействие, следовательно глубокое усвоение, содержания оперного произведения.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Антарова К. Театр — мое сердце / К. Антарова. — М. : Сиринъ садхана, 2004. — 320 с.
2. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма : дис. ... канд. искусств. ; спец. 17.00.03 — музыкальное искусство / Джан Бибо. — Одесса, 2011. — 188 с.
3. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1980. — 430 с.
4. Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. 2 : Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика ; Р. V : Темпо-ритм [Электронный ресурс] / Станиславский К. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. — Москва : Искусство, 1935. — Режим доступа : <http://www.koob.ru/>
5. Чехов М. Путь актера / М. Чехов. — М. : Транзиткнига, 2003. — 554 с.

**Чжан Кай.** *Жанрово-естетичні передумови вокально-виконавської інтерпретації оперного образу.* У статті визначаються основні жанрово-композиційні та художньо-знакові параметри опери, умови створення особливого оперного художньо-видового синтезу. Виявляється виконавська природа даного синтезу, з одного боку, особливий складно-функціональний характер оперного виконавства, з іншого. Висвітлюються необхідні професійно особистісні якості оперного вокального виконавця.

Ключові слова: оперний жанр, синтетична виконавська форма опери, оперна поетика, темпоритм, вокально-виконавська інтерпретація.

**Zhang Kai.** *Genre and aesthetic prerequisites of vocal and performing interpretation of the opera image.* In article the key genre and communicative and art and sign parameters of the opera, a condition of creation of special opera art and specific synthesis are defined. The performing nature of this synthesis, on the one hand, special difficult and functional and hierarchical nature of opera performance, with another is found. Necessary professional and personal qualities of the opera vocal performer are lit.

Key words: opera genre, synthetic performing form of the opera, opera poetics, opera temporhythm, singing interpretation.

