

Коляденко Нина Павловна, Мизюркина Ольга Владимировна

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ПОСТАНОВОЧНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОПЕРЫ И. СТРАВИНСКОГО "СОЛОВЕЙ"

В статье рассматриваются постановочные интерпретации оперы И. Стравинского "Соловей": сценическое прочтение Р. Лепажа и фильм-опера К. Шаде. В драматургии и особенно в постановочных интерпретациях оперы прослеживаются принципы театра представления. Проанализированы синестетические связи в соотношении композиционного плана оперы и визуального и звукового рядов постановочных текстов. Показано, что идея противопоставления двух сфер - живого и искусственного - реализована в постановочных прочтениях посредством синестетического контрастирования визуальных (цвето-световых) и пространственно-пластических компонентов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/23.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 2. С. 98-101. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

12. **Шерфединов Я.** Звучит кайтарма. Татарские народные песни и инструментальные наигрыши. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1979. 231 с.
13. **Эдиге:** ногайская эпическая поэма. М.: Наука, 2016. 512 с.

THE NOGAI ETHNIC COMPONENT IN YA. SH. SHERFEDINOV'S FOLKLORIC COLLECTION "KAYTARMA SOUNDS"

Kardanova Bela Baubekovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Karachay-Circassian State University named after U. D. Aliev, Karachaevsk
beka-09@yandex.ru

The article raises the problem of the insufficient study of the Crimean Nogai ethnic music and aims to identify it from the traditional musical culture of the region. Notations from Ya. Sh. Sherfedinov's folkloric collection "Kaytarma Sounds" served as a research material. It is shown that a lot of notations from the collection contain the Nogai ethnic component traceable according to basic parameters and features: musical, non-musical and performing. The author concludes on their belonging to the Nogai folkloric tradition.

Key words and phrases: ethnos; Crimean Nogai; sub-ethnic group; traditional culture; publications; folkloric works; comparative analysis; genre; song; Türkü; differentiation; terminology; notations; rank.

УДК 78.01+781.1

Искусствоведение

В статье рассматриваются постановочные интерпретации оперы И. Стравинского «Соловей»: сценическое прочтение Р. Лепажа и фильм-опера К. Шаде. В драматургии и особенно в постановочных интерпретациях оперы прослеживаются принципы театра представления. Проанализированы синестетические связи в соотношении композиционного плана оперы и визуального и звукового рядов постановочных текстов. Показано, что идея противопоставления двух сфер – живого и искусственного – реализована в постановочных прочтениях посредством синестетического контрастирования визуальных (цвето-световых) и пространственно-пластических компонентов.

Ключевые слова и фразы: синестетичность; синестезия; «Соловей» И. Ф. Стравинского; постановочная интерпретация; фильм-опера «Соловей» К. Шаде.

Коляденко Нина Павловна, д. искусствоведения, профессор
Мизюркина Ольга Владимировна
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
nk42-68@mail.ru; olgamiz1991@mail.ru

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ПОСТАНОВОЧНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОПЕРЫ И. СТРАВИНСКОГО «СОЛОВЕЙ»

В современном музыкознании проблема постановочных интерпретаций оперных и балетных текстов становится одной из ключевых. Осуществляются интереснейшие эксперименты в области режиссуры музыкального театра. Интерпретация дает возможность безграничной вариативности прочтения оперного или балетного текста, «вскрытия» глубинных смыслов, переструктурирования и сборки новых вариантов смысловой конструкции.

Обилие постановочных интерпретаций вызывает необходимость использования новых методов анализа, рассмотрения оперных и балетных спектаклей с точки зрения синтетического художественного текста¹ (СХТ – термин, применяемый Г. Богиним, П. Волковой, Н. Коляденко, С. Лысенко). Особую актуальность здесь приобретает синестетический подход. Так, при решении проблемы синтеза в сценических произведениях привлечение данного подхода позволяет рассматривать их как «систему соотношения рядов, основанную на синестетической перекодировке модальностей, в процессе которой происходит взаимное невербальное пере выражение информации, регулируемое задающим смысловой «ключ» музыкальным рядом» [2, с. 318]. Как это характерно для музыкальной синестетики, межчувственный подход приносит наиболее ощутимые результаты при осмыслении различных постановочных прочтений синтетических художественных текстов. В таком случае соединение различных компонентов «становится органичным в силу действия на стыках рядов синестетического «общего знаменателя» – общего эмоционального знака, создающего... межчувственное «выравнивание» художественных средств и не допускающего в свое художественно-смысловое поле эклектичных художественных элементов» [Там же, с. 321].

Объектом нашего внимания является опера «Соловей» Игоря Стравинского². Опера неоднократно была изучена с точки зрения драматургии и гармонического языка, кроме того, отчасти встроена в культурно-

¹ Рассматривая интерпретации СХТ, Лысенко делает акцент на дешифровку текстового кода, акцентирование семантических доминант и устойчивых смысловых мотивов исходного текста [3].

² Опера была написана в период с 1909 по 1914 год и впервые поставлена в Париже.

исторический процесс в монографии А. Баевой [1]. В ней исследователь останавливается на двух ярких постановочных интерпретациях оперы «Соловей», которые, на наш взгляд, отражают идеи Стравинского, а также напрямую связаны с механизмами синестезии. Это знаменитый фильм-опера¹ режиссера Кристиана Шаде с Натали Дессей в роли Соловья (2004), а также постановка Роберта Лепаж в Канадской опере² (2009). Обращаясь к двум указанным постановочным интерпретациям «Соловья», необходимо подчеркнуть значимость синестетического подхода именно к этой опере. Существование нескольких различных интерпретаций данной оперы композитора говорит о широком спектре векторов и смыслов, заложенных Стравинским.

Показательно, что на обеих постановках отразилась эстетика театра представления, весьма популярная в театральном искусстве XX века и получившая отклик во многих театральных опусах композитора³ [4]. В опере, как в спектакле с более широким комплексом составляющих, эстетика театра Брехта воплотилась не только на уровне театрально-пластического действия, но и на уровне *музыкального ряда*.

Синестетический подход в анализе процесса смыслопорождения на стыке различных рядов СХТ позволяет рассмотреть действие закона общего эмоционального знака, являющегося индикатором целостности постановочной интерпретации.

Обращаясь к постановочной интерпретации Р. Лепаж, отметим её большую консервативность, несмотря на более позднюю дату. Акцент на проблематике борьбы добра и зла за душу героя сообщает постановке романтический характер. Вместе с тем впервые оперный режиссер обращается к кукольному театру на воде⁴, что, на наш взгляд, является принадлежностью искусства представления, следовательно, и в этом случае можно говорить о реализации заложенной в партитуре Стравинского тенденции к эстетике театра представления.

Вероятно, самым показательным в этой постановке является прием разъединения элементов, заключающийся в том, что вокалисты выступают по пояс в воде с куклами-марионетками, идентичными своему герою. Соловей – единственный герой, не погруженный в воду, – находится на балконе, а во втором действии спускается на «твердую» сцену.

Фильм-опера Кристиана Шаде выполнен совершенно в ином ключе. Необходимо указать, что при внешней эклектичности визуальной образности он очень органичен. На наш взгляд, это отражает универсальность языка самого композитора, его полистилистику. Режиссерское прочтение оперной партитуры поднимает один из краеугольных вопросов современности, давая яркое противопоставление бездушной урбанистической цивилизации и подлинности, безыскусности природы как органического начала, отраженного в искусстве. Такая антитеза воплощена у Андерсена и Стравинского в двух противопоставленных сферах – дворцовой жизни с ее искусственностью и пении живого соловья. Эти две сферы одновременно вмещает в себя видеоряд.

С одной стороны, в визуальном воплощении сферы Китайского дворца и Императора как воплощения урбанизации участвуют элементы современных технологий в виде одушевленных летающих микрофонов, ноутбуков и другой техники. Другой полюс – сфера природы, где преобладают сине-серые тона и графическая вязь. Здесь использована национальная китайская утварь – предметы старой восточной культуры: расписанные вазы, китайские зонтики, фарфор, а также объекты природы – образы моря, неба. Принцип искусства представления воплощен в условной организации фокуса появления персонажей (они возникают внутри тихо вращающихся китайских ваз, как ожившие картины, на которые завороченно смотрит современный мальчик).

Особую роль в воплощении сферы природы играет образ Рыбака. Это персонаж, который воспринимается только в контексте моря, он всегда появляется внутри движущейся вазы с китайским орнаментом. В партии Рыбака заложен авторский комментарий, переносящий в искусстве представления действие во вневременной, отстраняющей план. Благодаря указанному условному постановочному приему Рыбак, находящийся в глубине медленно вращающейся китайской вазы, воспринимается отвлеченным от действия и тем самым становится наблюдателем, выражает идею художника как автора в эпическом театре.

Следует подчеркнуть, что Рыбак, являясь одним из немногих полностью «очеловеченных» персонажей, уникален единством и постоянством музыкально-тематического материала. Характеристикой Рыбака является его песня с присущим ей комплексом. Песня встречается четыре раза, подчеркивая уже описанную многими исследователями рондальность композиции.

Благодаря обилию остинатных пластов и пребыванию в одной гармонии песня Рыбака создает ощущение остановленного времени и единовременности планов пространственного полотна. Следует отметить, что сопровождающий песню Рыбака визуальный ряд реализует действие синестетического общего эмоционального знака. С точки зрения межчувственной интерпретации модальный язык песни органично связан с картинами природы и воплощением японской гравюры в начале фильма-оперы. Романтическая красочность песни Рыбака соотносится с графическими эффектами. Элементы визуального ряда воплощают текучесть, зыбкость, вневладовость звучания. Индикатором связи визуального и музыкального рядов в воплощении образа Рыбака становятся мягкие, округлые линии, изысканное плетение узоров на фарфоровых вазах, зонтах, темно-

¹ Дирижер – Джеймс Конлон. Участвует хор и оркестр Парижской национальной оперы.

² Спектакль был показан на фестивале в Экс-ан-Провансе, в Лионской опере, Бруклинской академии музыки (Нью-Йорк) и Нидерландской опере в Амстердаме под управлением Казуши Оно.

³ Принципы разъединения элементов, эффект «очуждения», создающий отвлеченность от основной линии действия, осязаемость авторской оценки проявляются у Стравинского уже в балете «Петрушка».

⁴ На наш взгляд, здесь просматриваются черты Вьетнамского театра кукол на воде. Разница состоит в том, что в опере вокалист неотделим от куклы, тогда как во Вьетнамском национальном театре кукловод находится за ширмой; кукла как бы движется автономно. Кроме того, от Вьетнамского театра спектаклю «достались» драконы, сказочные птицы, фейерверки на воде.

синяя глубина моря. Появляющиеся на экране плывущие, покачивающиеся музыкальные инструменты (как существа, живущие в одной реальности вместе с Соловьем, Императором и всем Китайским дворцом) воплощают в себе пластически-звуковые синестезии. В то же время такое овеществление звука представляет собой ещё один род условности, что можно отнести к приему разъединения элементов.

Образ Соловья в интерпретации Шаде, как и у Лепажя, представлен автономно. Исполнительница его партии Натали Дессей, в отличие от всех персонажей оперы, не выделена национальной одеждой. Образ Соловья-человека – зыбкий и призрачный, как сама идея высокого искусства. Согласно принципу разъединения элементов, персонажа сопровождает живой соловей – птица, которая всегда находится в кадре и визуальным контрапунктом символизирует элемент природы, естественности. Показательно, что в момент вокальных фиоритур мы видим Н. Дессей, тогда как флейтовые пассажи соотносятся с живой птицей.

Опираясь на музыкальный материал первой и второй песен Соловья, можно выявить несколько характерных синестетических признаков. С точки зрения синестетичности музыкального звучания в песне Соловья создается ощущение зыбкости, гравитационной приподнятости, воздушности, которой способствует отсутствие тонального центра, полутоновое скольжение вверх. Флажолеты у струнных, часто используемые Стравинским, придают фантастичность звучанию. Короткий хроматический пассаж у фортепиано, челесты и флейты передает эффект вспорхнувшей птицы, сообщая кинестетически-гравитационные синестезии. Натали Дессей в интерпретации Шаде наделена особой пластикой, телесной естественностью, что особенно выпукло воспринимается в контексте всей компьютерно-графической фантазмагии сферы Китайского дворца. Тембр голоса вокалистки – легкий и светлый и, несмотря на инструментальный характер вокальной партии, тем не менее воспринимается как органичный и теплый.

Кухарочка, как и Рыбак, – персонаж, относящийся к стихии природы, она не помещена режиссером в искусственно созданные предметы. Обитатели дворца же: Бонза, Камергер, Вельможи – заключены в ширмы, китайские фонарики и вазы, как души, спрятанные внутри предметной скорлупы. Император, изначально находящийся внутри роскошного стеклянного паланкина, после «победы» Соловья над смертью освобождается от предметного плена. Иносказательно здесь выражена мысль о том, что искусство помогает разбить капсулу, в которую заключен человек в ситуации обезличивающего механистического действия цивилизации.

Сфера Китайского дворца и японский соловей являются символом мира цивилизации. Сцена с вельможами в лесу врезается в пантеистический первый акт по принципу монтажа. В контрасте со старинными фарфоровыми вазами в визуальном ряду внезапно возникает компьютерный зал. Неслучайно в фильме К. Шаде резко меняется цветовая гамма: с сине-серой переходит на агрессивную красную. Такой эффект реализует заданный в музыкальном ряду межчувственный «ключ»: резкое изменение окраски звучания. Как предвестник чего-то зловещего, после рафинированных романтических гармоний, струнных, флейт звучит контрафогот.

Большинство эпизодов, связанных с характеристикой Китайского дворца, носят в себе черты гротеска. На наш взгляд, гротесковость, с присущими ей саркастическими острыми мелодическими линиями, подвижным темпом, жанровостью, следует соотносить не с визуально-живописными, а с визуально-графическими синестезиями.

В первом действии резкий темповый сдвиг, особенная резкость сообщают визуальному ряду по закону общего эмоционального знака острые, колючие линии. Летающие мелкие предметы техники, обусловленные хроматикой музыкального звучания, создают очередную линию условности. В фильме-опере К. Шаде красочно показано, как в кадре угрожающе надвигаются предметы. Хаотично мелькают руки в черных перчатках. Возникает огромный зал с компьютерами, где руки, показанные крупным планом, занимаются поисками Соловья в сети Интернет. Среди массава техники находятся Кухарочка и Мальчик, в руки к которому садится Соловей (этот сюжетный ход можно трактовать как большую доступность подлинного и высокого искусства детскому, не замутненному уродствами цивилизации восприятию). Пустые глазницы вельмож символизируют духовную пустоту. Сам облик Соловья – Н. Дессей среди агрессивного хаоса красок кажется призрачным, полупрозрачным. Соловей олицетворяет неуловимость, зыбкость природы искусства.

Необходимо сказать о приближенных к Императору. Вокальная партия Камергера носит нарочито скандированный характер. Сплошь состоящая из кварт, максимально оторванная от какого-либо тонального центра (может быть, даже нарочито алогичная с точки зрения речевой конструкции) мелодия передает всю примитивность героя. Тритон, лежащий в основе партии Бонзы, прикрепленный к фонетическому сочетанию «дзингпе», является основной строительной ячейкой, акцентирует внимание на неустойчивости.

Особо следует коснуться характеристики искусственного соловья – одного из самых своеобразных эпизодов внутри второго акта, в котором представлен символ цивилизации, убивающей подлинное искусство. В основе музыкальной характеристики искусственного соловья лежит сугубо диатоническая гаммообразная, секвентно поднимающаяся мелодия гобоя.

Ощущение механистичности образа возникает за счет остинатности со смещением метрических долей и пронзительного, крикливого тембра гобоя, подражающего звучанию игрушек. Нарочито нелогичная конструкция «насквозь» диатоничной мелодической линии выдает бездушность, примитивность, подчеркнутую отсутствием знаков и полутонов в выбранной пентатонике. В визуальном ряду постановки К. Шаде искусственный соловей дан как симулякр (компьютерная фигура поп-певца), постоянно растущий и уменьшающийся, с акцентированной дешевой пошлостью в пластике движений, пестрящий неестественными цветами. На общем празднике искусственный соловей находится в своей среде. Особенно необходимо отметить «пришествование» в озвучке фильма дополнительных звуков (подъезжающей и включающейся аппаратуры, появляющейся на экране акции наклеивания чипов на все предметы, включая молоточки рояля, скрипы механизмов).

К сфере Китайского дворца и искусственного соловья примыкает образ Смерти, данный только в диалогической сцене. Ее вокальная партия, сопряженная с тембром виолончели, также несколько механизирована, дискретна, сплошь соткана из диссонантных скачков. В фильме-опере К. Шаде образ Смерти развенчивается в образе кассирши. Она предстает как комплекс прагматизма, бездуховности, механизации, материальных ценностей.

Соловей и Смерть вступают в противоборство на музыкально-синестетическом уровне. Третья песня Соловья о печальном саде умерших завораживает, убаюкивает Смерть. Партия Соловья носит в себе черты колыбельной, лейттема флейты, сообщающий кинестетически-приподнятое звучание, легкость тексту, рельефно сплетается с лейттема Смерти (партией виолончели) и, вызывая визуально-графические синестезии, создает конфликт на уровне межчувственных связей. Смерть-кассирша (Виолетта Урмана) в фильме Шаде постепенно удаляется на пожарной машине, а следом за ней – весь её арсенал в виде техники. Последние ноты Соловья разрушают стеклянную «капсулу» Императора, тем самым сделав его открытым для искусства, природы, всего прекрасного мира. Таким образом, разрешается противостояние искусства-природы и цивилизации.

Завершая осмысление роли синестетического механизма в избранных постановочных прочтениях оперы «Соловей», можно сделать следующие выводы. В драматургии и особенно в постановочных интерпретациях оперы отчетливо проступают принципы театра представления. На уровне партитуры в конструктивном отношении это выражено в авторском комментарии, заключенном в песне Рыбака, окаяющей всё действие. Эстетика представления присутствует в постановке Лепаж с разведением элементов, обращением к кукольному театру и делением пространства на три части: вода, «сухая» сцена и небо, в фильме же Шаде особенно ощутимо проявляется в видеоряде.

Важно, что эстетика представления обнаруживает точки соприкосновения с областью установленной нами синестетичности, органично присутствующей в музыкальном языке оперы. В синестетическом плане музыкальный материал основных конфронтационных сфер резко отличается друг от друга на интонационном уровне. Соловей характеризуется изысканной, хроматической партией с привлечением визуально-живописных, визуально-графических и гравитационных синестезий. Искусственный же соловей, выполненный в рамках ангемионной пентатоники, с присущей ему примитивной мелодией, наоборот, в синестетическом отношении воспринимается «бесцветным» (несмотря на мельтешащие цвета в фильме-опере К. Шаде, где создается как бы иллюзия яркости как неподлинной, искусственной красоты, свойственной отчужденной от природы цивилизации). Кантильная диатоническая партия Рыбака, также с подключением визуально-живописных ассоциаций, контрастирует с дискретной, диссонансной вокальной мелодикой Камергера и Бонзы, в основе которых лежат графические синестезии. В результате автономный синестетический комплекс каждого из героев позволяет более рельефно выделить сущность персонажа.

Синестетическая трактовка композиционного плана оперы позволяет сделать вывод, что в первом акте преобладают визуально-живописные межчувственные связи. Во втором действии активизируются визуально-графические и гравитационные синестезии (что проакцентировано в фильме-опере К. Шаде). В третьем действии преобладают сугубо графические синестезии.

На уровне рассмотренных постановочных интерпретаций обнаруживается действие общего эмоционального знака как индикатора единства визуального и звукового рядов. Цветовая гамма – агрессивно красная, пестрая – и примитивно-механистический характер линий и пластики движущихся изображений в визуальных кадрах фильма-оперы Шаде отвечают за мир Китайского дворца. Серо-синяя, белая гамма и утонченно-рафинированная пластика (сфера Соловья и конец оперы) сопутствуют героям, близким природе.

Таким образом, осуществленный анализ оперы показал, что она содержит синестетический алгоритм, являющийся индикатором целостности различных рядов СХТ и способный инициировать у режиссеров-постановщиков многообразный и отвечающий актуальным вопросам современности смысловой спектр.

Список источников

1. **Баева А.** «Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре Игоря Стравинского. М.: ГИИ, 2015. 134 с.
2. **Коляденко Н.** Синестетичность музыкально-художественного сознания. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005. 392 с.
3. **Лысенко С.** Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре. Хабаровск: ХГИИК, 2013. 340 с.
4. **Сурина Т.** Станиславский и Брехт. М.: Искусство, 1975. 271 с.

SYNESTHETIC NATURE OF STAGE INTERPRETATIONS OF I. STRAVINSKY'S OPERA "THE NIGHTINGALE"

Kolyadenko Nina Pavlovna, Doctor in Art Criticism, Professor

Mizyurkina Ol'ga Vladimirovna

*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
nk42-68@mail.ru; olgamiz1991@mail.ru*

The article examines the stage interpretations of I. Stravinsky's opera "The Nightingale": stage version by Robert Lepage and film-opera by Christian Shaudet. The principles of performance theatre are traceable in the dramaturgy and especially stage interpretations of opera. The authors analyze synesthetic relations between the compositional plane, visuals and soundtracks of the opera scripts. It is shown that the conception of opposition of two elements – living and artificial – is realized in stage versions by synesthetic contrasting of visual (colour and light) and spatial – plastic components.

Key words and phrases: synesthetic nature; synesthesia; I. Stravinsky's "The Nightingale"; stage interpretation; film-opera "The Nightingale" by Christian Shaudet.