

УДК 784.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–205–214

Го Цяньпін

<https://orcid.org/0000-0002-7601-4981>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
OdGuoQianping@gmail.com

ПРИРОДА ТА РИТОРИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРНОГО СЛОВА

Мета статті — виявити своєрідність словесного матеріалу, залученого до оперного твору, визначити витоки феномена оперності, з'ясувати провідні естетичні тенденції розвитку оперної риторики. **Методологія роботи** зумовлюється компаративним підходом, передбачає залучення естетичних, психологічних та філологічних позицій, спираючись на теорію жанрів М. Бахтіна. **Наукова новизна роботи** визначається прагненням заснувати теорію оперної риторики як явища трансформації словесного матеріалу у музичній формі та музичного тексту на засадах словесно-мовних жанрів. **Висновки** дозволяють зазначити, що засадничі жанрові якості первинно-вторинних словесно-мовних форм спроможні ставати передумовами виникнення узагальнених семантичних ознак оперної риторики, спільних для словесної лексики та способів її музичної презентації в оперному творі. Ця семантика сприяє оперному внутрішньому портретуванню людини з нових естетико-психологічних позицій, як вільного «володаря долі».

Ключові слова: оперне слово, оперна риторика, оперна семантика, жанр, внутрішнє портретування, словесна мова, музичне висловлення.

Guo Qianping, applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The nature and rhetorical features of the operatic word

The purpose of the article — to identify the originality of the verbal material involved in the opera, to identify the origins of the opera phenomenon, to find out the leading aesthetic tendencies of the development of operatic rhetoric. **The methodology** predetermined by a comparative approach, provides the involvement of aesthetic, psychological and philological positions, relying on the theory of genres of M. Bakhtin. **The scientific novelty** is determined by the desire to establish the theory of operatic rhetoric as a phenomenon of the transformation of verbal material in musical form and musical text on the basis of verbal-linguistic genres. **The conclusions** suggest that the basic genre qualities of primary-secondary verbal-linguistic forms can become the prerequisites of occurrence of generalized semantic features of operatic rhetoric, common for verbal vocabulary and

the ways of its musical presentation in an opera work. This semantics contributes to the opera internal portraiture of a person with new aesthetic–psychological positions as a free « lord of destiny».

Keywords: *operatic word, operatic rhetoric, opera semantics, genre, internal portraiture, verbal language, musical expression.*

Го Цяньпин, *соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Природа и риторические особенности оперного слова

Цель статьи — выявить своеобразие словесного материала, привлеченного к оперному произведению, определить истоки феномена оперности, прояснить ведущие эстетические тенденции развития оперной риторики. **Методология работы** обусловлена компаративным подходом, предусматривает привлечение эстетических, психологических и филологических позиций, опору на теорию жанров М. Бахтина. **Научная новизна работы** определяется стремлением обосновать теорию оперной риторики как явления трансформации словесного материала в музыкальной форме и музыкального текста на основе словесно-речевых жанров. **Выводы** позволяют указать, что основные жанровые качества первично-вторичных словесно-речевых форм способны становиться предпосылками возникновения обобщенных семантических признаков оперной риторики, общих для словесной лексики и способов ее музыкальной презентации в оперном произведении. Эта семантика способствует оперному внутреннему портретированию человека с новых эстетико-психологических позиций, как свободного «властелина судьбы».

Ключевые слова: *оперное слово, оперная риторика, оперная семантика, жанр, внутреннее портретирование, словесная речь, музыкальное высказывание.*

Актуальність теми та проблематики статті зумовлена тим, що залучення вербального начала до конструкції музично-театрального жанру є сталою рисою мовної системи художньої творчості. Але якщо в драматичній сфері вербальний та музичний плани розділені та підкоряються завданню періодичного чергування засобів виразовості, зберігаючи власні артикуляційні особливості, то оперний твір виробляє чинники нової синтетичної музично-вербальної семантики, що впливає на природу як словесної вимови, так і музичного інтонування, дозволяє формуватися новому типу художнього висловлення, в основі якого специфічне *оперне слово*. І якщо синтетична природа камерно-вокального співу досить ретельно вивчалася музикознавцями (див., напр.: [2; 5]), а роль слова у музично-драматичних творах визначалася за авторськими інтерпретаціями (як, наприклад, стосов-

но творчості М. Мусоргського; див.: [4; 6; 7]), то проблема цілісного жанрового використання й перетворення словесного матеріалу в опері ще чекає свого змістового визначення й розробки.

У цілому звучання оперної мови, у цілісності її музичних (вокальних та інструментальних) і літературних (як поетичних, так і прозаїчних) витоків виявляє феномен *оперної риторики*, який виходить за межі однієї мовної системи, набуває узагальнюючого сценічно-дієвого образно-симультанного характеру й значення. Маємо на увазі спільну дію усіх чинників художньої виразності, що включені до тексту оперної вистави, але найбільше, звичайно, зміст та спосіб впливу *музичного мовлення*, що базується на словесно-поетизованих синтагмах та виробляє особливий оперний тип інтонування, базовою рисою якого виступає піднесеність та укрупненість мовленнєвих зворотів, їх динамічне підсилення, як зовнішнього гучнісного, так і внутрішнього психологічного походження. Образи оперного твору, так само як і персоналії, пов'язані зі змістом твору, постають мовби «на котурнах», завжди нагадуючи про первісну спорідненість оперної творчості з жанровою формою античної трагедії. Від генезису оперної поетики йдуть і такі сутнісні її риси, як мелодраматичність, тобто емоційне форсування образу та мови, наділення навіть простих словесних фраз музичними розспівами, й навпаки, обов'язкова опора музичного звучання на словесно-фонемний контур.

В дослідженні Чжу Лу справедливо відзначається, що існує особливий естетичний феномен оперності, еквівалентний явищу мелодрами як способу внутрішнього портретування людини спільними засобами слова та музики. Автор зазначає, що «саме як мелодрама опера виправдовує всі очікування людської свідомості. Можна сказати, що опера як синтетичний жанр, хоча й переважно музичний, є жанровою областю, найбільш задовольняючою поточні постійні психологічні запити людини, чим і пояснюється її успіх в історії культури. Строго говорячи, ми не знаємо жодної епохи, пов'язаної з розвитком музичного мистецтва (тобто музики як автономної області професійної діяльності), коли опера не входила до числа генералізуючих провідних жанрів. Але й «дооперні епохи» або, словами Р. Ролана, «опера до опери»... зверталися до музики як до засобу досягнення емоційної причетності (співпереживання як необхідної сторони спілкування), знаходження емоційної самодостатності тоді, коли це є необхідною умовою відносин з зовнішньою реальністю» [8, с. 53].

Вивчаючи жанрові засади мелодрами у їх оперній трансформації, китайський дослідник зауважує, що мелодрама є однією з загальних і основних форм художньої поетики, оскільки виявляє й узгоджує психологічні можливості людини, досвід переживання з подіями та вчинками, з фактологією зовнішньої реальності. Вона дозволяє налагоджувати взаємини ідеального і реального світів, загострює увагу на діалогічній природі людської свідомості та її постійній динамічності. Вона здатна відображати не лише особистісне життя, а й велике буття культури, пропонувати психологічні моделі не лише індивідуального, а й суспільно-колективного людського існування, відкриваючи відповідні символічні засоби й форми.

Мета статті — виявити своєрідність словесного матеріалу, залученого до оперного твору, визначити витoki феномена оперності, з'ясувати провідні естетичні тенденції розвитку оперної риторики.

Основний зміст роботи. Розвиваючи критерії вивчення феномена оперності, зазначимо, що зовнішній предметно-фактичний план особистісного вираження й «глибинна семантика» людської свідомості мають різні засоби знакової експлікації, а звертаючись до внутрішнього портретування людини, розуміємо, що воно має високий ступінь смислової автономії, але, водночас, верифікується мірою показовості, типовості для певного соціоісторичного середовища, тобто мірою схожості даної особистісної свідомості з іншими, нагадуючи, що людина «виробляється з людей». І саме цікавість до спільного психологічного матеріалу, з якого вибудовується особистісна свідомість, спонукає до вивчення людини зсередини, в її окремішності та неповторності. Дана парадоксальна двоїстість психологічного змісту опірності успадкована від мелодрами, з її постійним знаходженням на межі двох реальностей, ідеальної та дійсно-фактичної.

Коли ми говоримо про внутрішнє портретування, те це означає, що знакова модель людини може повністю відійти від зовнішньої подоби, від реалістичності контурів, власне кажучи — взагалі від будь-яких контурів; але таким чином відтворюється те, що греки називали ентелехією — внутрішньою сутністю або ейдосом — ідеальним прообразом реального предмета, який і виявляє найбільшою мірою його сутність.

Внутрішня психологічна модель у чистому вигляді абстрагована від зовнішніх умов буття суб'єкта. Звідси гранична умовність внутрішнього портретування, його право на волю й, якщо говорити про образотворче мистецтво, звідси все більше омузичнення образотвор-

чої техніки, усе більша «інтонаційність», усе більший відхід від зовнішньої жестикулятивності.

Так, у «Крику» Е. Мунка предметом зображення є критично змінений стан свідомості, психологічна нерівновага й близькі до неї імпульсивні психічні явища. Сама назва підказує, що це полотно потрібно не стільки побачити, скільки почути, тому реалістичність зображення відсутня, а замість неї демонструється розмиття ліній та кольорів, зміщення форм і пропорцій. Але саме позірна невизначеність предметної частини зображення примушує глядача добудовувати картину в уяві, сприймати її знакову структуру як символічну, що відсилає до «невидимого», але відчутного.

Безумовно, тенденція внутрішнього психологічного портретування з його інтересом до граничних проявів психологічної облаштованості людини найбільше виявляється в так званому сучасному мистецтві; але передумови цієї тенденції є й у пізньому середньовічному живописі, і в мистецтві Х. Рембрандта та Ф. Гойї, імпресіоністів; завжди так чи інакше виникали прориви мистецтва в ту сферу, яку пізніше визначили експресіоністською та сюрреалістичною.

Саме інтерес до внутрішнього психологічного портретування виявляє право мистецтва до зміни, деформації, трансформації реальності на, видалося б, перекручене відтворення людського образу, вигляду, на нову умовність художньої знакової системи і так далі. У зв'язку з цим можна виокремити два полюси психологічного моделювання людини, що набувають значення жанрово-семантичних домінант: утопічний та трагічний. Перший знаменує прагнення ідеального світу ті досконалої особистості, що існує у повній гармонії з навколишнім; інший вказує на неможливість ідилічних стосунків та перевагу драматичних обставин, сили долі, що скеровує життя людини до втрат та розставань, свідчить про нездолану короткостроковість фізичного життя та суперечливість і обмеженість, неповноту духовного...

Фатальність трагедії пробуджує волю до свободи від тих законів буття, що перетворюють людину на слабку та нікчемну істоту. Симптомом пробудження волі є потреба й намагання висловлюватися, виражати себе й свою власну сутність, набувати право на пряму мову, звернену до світу. Така мова, звичайно, повинна ставати надзвичайною, здійснюватися над прагматичними обставинами, уявно-мисленнево формувати ті обставини життя, які є утопічними стосовно життєвої буденної реальності, але цілком дієвими в умовно-художній сфері, що претендує на стороння нової власної реальності. Таким чи-

ном долається протиріччя між утопічною та трагедійною настановами, і ця етико-естетична закономірність відтворення внутрішнього світу людини визначає феномен оперності. Вона веде до висунення на перший план оперного мовлення явища речитативу та пов'язаних з ним мелодійних форм.

Саме в оперному речитативі сконцентровані головні показники (силові вектори) оперної риторики. Почнемо з того, що в явищі оперного речитативу істотним стає вплив суто музичних факторів оперної композиції, але найбільш безпосереднім є значення словесних синтагм, що залучені до тексту оперного твору. У речитативних оперних побудовах особливо ясно позначається специфіка застосування усного слова в опері, що дозволяє пропонувати поняття особливого оперного слова; в них також локалізуються й укрупнюються ті семантичні функції слова, що виникають на межі усної та письмової форм словесної мови, вказують на соціально-комунікативне призначення словесної мови та на її актуальні емотивні якості.

Письмове літературно-поетичне слово, озвучуючись в оперному мелосі, наділяється новою виразністю і дієвістю усного висловлення. З іншого боку, усні словесні фонемі, наділяючись музичною інтонацією, набувають узагальненості й абстрагованості іносказання, стають музично-поетичною метафорою.

Діалектика усної і письмової форм слова розкривається в музичному тексті опери в новому художньому значенні, стає опорним моментом, «несучою конструкцією» оперної семантики. Цей процес музичної актуалізації письмового поетичного слова і поетизації усного прозаїчного слова в оперному мелосі є основою речитативно-оперних форм, які можна назвати найбільш рельєфними з погляду взаємодії словесних і музичних лексем. Зі словесно-мовних жанрів (як усних, повсякденних, так і письмових, літературно «оброблених»), здатних вплинути на розвиток оперних речитативних лексикодів, виділяються *духовна словесність та епідейктична, тобто хвалебно піднесена та морально-оцінна, національна ораторика*.

Переконалися в цьому дозволяє дослідження І. Чистякової, яке містить спробу жанрової класифікації риторичних словесних жанрів і почасти розвиває теорію взаємодії первинних і вторинних жанрів у тому її естетичному ракурсі, який був запропонований М. Бахтіним [1].

І. Чистякова виходить зі спостереження, що будь-яка мова виконує свої комунікативні призначення за допомогою жанрового оформ-

лення, при цьому одні жанри спрямовані до сфери дозвілля, інші — на регламентне інституціональне регулювання суспільних процесів. До попередніх умов розмежування мовних жанрів треба віднести їх традиційно-історичний або інноваційний характер, відокремлення службово-прагматичних форм, рухливість критеріїв первинності і вторинності словесно-мовних текстів, явище міжжанрової взаємодії текстів, нарешті усний і письмовий способи функціонування.

За її словами, загальна картина жанрів словесності містить у собі множинні повтори: «стаття наукова і стаття публіцистична; доповідь в усній діловій мові й доповідь у дорадчій політичній ораториці; реклама в засобах масової комунікації та виборної політичної мови; нота в письмовій дипломатичній словесності і вербальна нота в дипломатичній ораториці як усний публічний жанр; молитва в письмовій духовній словесності й канонічна молитва в гомілетичі; повчання в сфері повсякденного спілкування та у духовній літературі; скарга в офіційно-діловій мові і скарга як первинний мовний жанр побутового спілкування; наказ в офіційно-діловій мові і вимога в повсякденному спілкуванні; дифірамп як ліричний літературно-художній жанр і дифірамп як первинний мовний жанр побутового спілкування» [9].

Особливо важливими в методичному відношенні уявляються висновки автора, адресовані симбіотичним усно-письмовим жанровим формам. Її власними словами, «хотілося б особливо вказати на те, що, крім численних літературно-художніх жанрів в їх письмовому виконанні й усних жанрів фольклору, ми знаходимо в архіві російської словесності види, що мають і не мають опозиції — усні — письмові» [9]. Причому таку злитість комунікативних ознак Чистякова знаходить у так званих «родах словесності», до яких нею віднесені ділова, дипломатична, духовна та словесність засобів масової комунікації, що існує з публіцистикою «в одній фактурі мови».

Поняття «фактури мови» є особливо привабливим в цьому випадку, оскільки також може сприйматися як один із критеріїв розпізнавання дійсної природи жанру, його домінантної ознаки. Труднощі такого розпізнавання підсилюється тим, що всі словесні жанри мають здатність до інтертекстуальної трансляції своїх семантичних фігур: у певних випадках тема, ідея з одного виду словесності передається до іншого і відбувається збагачення змісту, а зібрання всіх жанрів усної й письмової словесності не представлено в жодному сучасному або історичному джерелі, причому найбільш загадковою ланкою тут залишаються види усного слова.

Отже, у сфері усного риторичного спілкування особливо важко встановити первинність або вторинність жанру, тим більше, що «якщо жанри первинні, тобто жанри повсякденного спілкування, не раз були предметом вивчення М. М. Бахтіна, то жанри вторинні, тобто такі, що формуються в умовах організованого культурного спілкування, описані недостатньо» [9].

Одночасно з виявленням дискусійних моментів у визначенні мовних форм словесності автор виділяє родові форми усно-письмового слова, які допускають і первинні, і вторинні жанрові позиції, залежно від контексту їх використання. Як жанри-сюзерени (термінологія Д. Лихачова [3]), вони включають до свого складу ряд жанрів-васалів, відповідно до ситуації використання або спрямованості впливу, тобто відповідно до потреби як адресанта, так і адресата.

Це і є такі жанрово-родові форми слова, як *духовна словесність, епідейктична та національна ораторика*. До *духовної словесності* відносяться притча, житіє, слово, повчання, заповідь, завіт, послання, молитва, гомилетичні жанри — проповідь, слово на Соборі, сповідь, псалтир, псалом, тропарь, кондак, вигук, ектенія, славослів'я, канонічна молитва, повчання, читання, акафіст, бесіда. З наведеного ряду жанрових номінацій очевидно, що навіть у філологічній класифікації вони включають вказівку на музичну форму.

Жанри *епідейктичної ораторики* представляють вітальна мова, ювілейна мова, урочиста мова, похвальне слово, ритуальна мова, вдячна мова, відповідне слово, мова на презентації, виступ з приводу пам'ятних дат, знаменних подій, свят.

Національна ораторика від епохи до епохи складається як сукупність жанрів і жанрових форм, матеріальним вираженням яких стають ті зразки публічних мов, які історично склалися під впливом національно-культурних традицій і суспільного ідеалу й знайшли відбиття у свідомості народу, ті зразки, які реально існують у мовній компетенції носіїв мови [9].

До системних характеристики жанрів словесної мови, в їх широкій діловій та звичаєвій приуроченості, можна віднести, за визначеннями І. Чистякової, наступні: піднята над щоденністю, але така, що зберігає безпосередній зв'язок з життєвою ситуацією, актуальною подією й живим людським характером; яка несе соціально важливі узагальнення й зв'язки комунікативного досвіду; перейнята риторичними інтонаціями, що переконує й моралізує; керуюча афектами, що створює позитивні колективні вистави, наділена відповідальністю за них.

Наукова новизна роботи визначається прагненням заснувати теорію оперної риторики як явища трансформації словесного матеріалу у музичній формі та музичного тексту на засадах словесно-мовних жанрів.

Висновки. Наведені в статті характеристики засадничих жанрових якостей первинно-вторинних словесно-мовних форм спроможні ставати визначеннями узагальнених семантичних ознак оперної риторики, спільних для словесної лексики та способів її музичної презентації в оперному творі. Вони дозволяють зрозуміти причини зацікавленості всіх названих родових форм вербального спілкування, визнаного соціальною свідомістю усно-письмового слова в музичному втіленні, допомагають визначати передумови відокремлення та певні критерії жанрово-семантичної типології *оперного слова*. Затверджувана риторичним шляхом оперна семантика сприяє оперному внутрішньому портретуванню людини з нових естетико-психологічних позицій, як вільного «володаря долі».

Підтвердження висунутої щодо феномена оперності та оперної риторики теоретичної гіпотези досягається аналітично-текстологічним шляхом, тобто шляхом стильового і композиційно-стилістичного аналізу оперних творів тих композиторів, для яких вибір словесного матеріалу та прийомів його залучення до конструкції оперної вистави є фундаментом оперної поетики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX столетия. М.: АН СССР, 1956. 352 с.
3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
4. Мусоргский М. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
5. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
6. Фрид Е. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: исследование. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
7. Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.
8. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2012. 186 с.
9. Чистякова И. О жанрах российской словесности. URL: http://asu.edu.ru/images/File/Publikatziy/O_Zhanrakh.pdf.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal. M.: Art [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian classic romance XIX century M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].
3. Likhachev, D. (1979). Poetics of ancient Russian literature. M.: Science [in Russian].
4. Mussorgsky, M. (1981). Letters. M.: Music [in Russian].
5. Ogolevets, A. (1960). Word and music in vocal and dramatic genres. M.: Muzgiz, [in Russian].
6. Fried, E. 1981. M. P. Mussorgsky. Problems of creativity: Research. L.: Music [in Russian].
7. Hubov, G. (1969). Mussorgsky. M.: Music [in Russian].
8. Zhu, Lu. (2012). Lyrical hero as the musical-semantic paradigm of the Russian opera of the XIX century. Candidate's thesis. Odessa [in Russian].
9. Chistyakova, I. On the genres of Russian literature. URL: http://asu.edu.ru/images/File/Publikatzii/O_Zhanrakh.pdf [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.07.2018 р.

УДК 782.1:781.68+784.3

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–214–226

Чжан Ивен

<https://orcid.org/0000–0002–0495–1503>

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой
OdZhangYiwen@gmail.com*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОНЦЕПТОСФЕРА «ЖЕНСКОЙ ТЕМЫ» В ЕВРОПЕЙСКОМ ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Цель статьи — определить главные предпосылки постановки проблемы концептуализации женской темы (темы женственности) в европейской оперной музыке, обнаружить музыковедческие критерии изучения женских образов в опере как сложно-составного концептуального явления. Методология работы формируется на основе философско-культурологического, эстетического, литературоведческого и музыковедческого жанрово-композиционного подходов, предполагает музыкально-семиологическую интеграцию. Научная новизна исследования обусловлена музыковедческой постановкой проблемы женской образно-тематической и художественно-стилевой концептосферы в оперном творчестве, выделением музыкально-конструктивного уровня выявления женского начала в содержании оперы. Выводы позволяют определить круг музы-