

УДК 78.01/.08+782.1:784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–335–344

Дун Синьюань

<https://orcid.org/0000-0003-0804-1547>

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

ОПЕРНЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ХУДОЖНЬО-ЕКСПРЕСИВНИЙ ФЕНОМЕН

Мета статті — довести доцільність вивчення оперного інтонування як синтетичного художньо-експресивного феномена, що має режисерське призначення стосовно виконавських хронотопів художнього матеріалу опери. *Методологія* дослідження базується на поєднанні психо-семантичного, текстологічного та жанрово-композиційного підходів, узагальнює виконавські музикознавчі та театрознавчі спостереження. *Наукова новизна* зумовлюється широким жанрово-семантичним підходом до складових і функцій оперного інтонування, знаходженням в ньому широко узагальнюючого художньо-експресивного організаційно-композиційного феномена. *Висновки* доводять, що оперне інтонування синтезує не лише музичні чинники певної оперної ролі, а й усі контекстні умови здійснення даної ролі в оперній виставі; воно виражає узагальнююче та інтегративне призначення творчої постаті співака-артиста.

Ключові слова: оперне інтонування, співак-артист, оперно-рольове інтонування, режисерське інтонування, хронотопічна організація, виконавська форма, образ.

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

Opera intoning as synthetic art and expressional phenomenon

The purpose of this article — to prove expediency of studying of opera intoning as the synthetic art and expressional phenomenon having director's assignment of rather performing chronotopes of art material of the opera. *The methodology* of a research is based on a combination of psychosemantic, textual and genre-compositional approaches, generalizes performing musicological and theatrical research observations. *The scientific novelty* is determined by a broad genre-semantic approach to the components and functions of **opera intoning**, finding in it a widely generalizing artistic and expressive organizational and compositional phenomenon. *The conclusions* prove that opera intoning synthesizes not only the musical factors of a certain operatic role, but also all contextual conditions for the implementation of this role in the opera perfor-

mance; it expresses the generalization and integrative assignment of the creative personality of the artist-singer.

Keywords: opera intoning, singer-actor, opera-role intoning, directorial intoning, chronotropic organization, performing shape, image.

Дун Синьюань, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Оперное интонирование как синтетический художественно-экспрессивный феномен

Цель статьи — доказать целесообразность изучения оперного интонирования как синтетического художественно-экспрессивного феномена, имеющего режиссерское назначение относительно исполнительских хронотопов художественного материала оперы. **Методология** исследования базируется на сочетании психосемантического, текстологического и жанрово-композиционного подходов, обобщает исполнительские музыковедческие и театроведческие наблюдения. **Научная новизна** обусловлена широким жанрово-семантическим подходом к компонентам и функциям оперного интонирования, нахождением в нем широко обобщающего художественно-экспрессивного организационно-композиционного феномена. **Выводы** доказывают, что оперное интонирование синтезирует не только музыкальные факторы определенной оперной роли, но и все контекстные условия осуществления данной роли в оперном спектакле; оно выражает обобщающее и интегративное назначение творческой личности певца-артиста.

Ключевые слова: оперное интонирование, певец артист, оперно-ролевое интонирование, режиссерское интонирование, хронотопическая организация, исполнительская форма, образ.

Актуальність теми дослідження зумовлена потребою ширше роздивитися явище оперного інтонування як виконавський процес, що охоплює різні сторони та етапи оперної творчості, водночас виступає осередком її художніх завдань та сугестивних можливостей, є інтегративним інтерпретативним феноменом. Оперне інтонування має особливі семантичні завдання і тому, що дозволяє узагальнено представляти найглибшу інтенціональну сферу людської свідомості, яка експлікується лише умовним символічним шляхом, виражаючи творче призначення людських почуттів. Загальне та індивідуалізоване в почуттєвому світі людини постає у нероздільному зв'язку в оперному інтонуванні, зумовленому вокально-ролевою побудовою тексту опери. Ця побудова відкриває найсуттєвіші передумови оперного інтонування, адже саме вокальний мелос обумовлює специфіку оперного жанру. Але з боку вокальної ролі та створюваного у співі образу

персонажа оперне інтонування ще не вивчене достатньою мірою, яка б дозволила надати йому типологічних характеристик. Певною мірою до даного рівня визначення природи й функцій оперного інтонування наближаються роботи У Хуймін, у яких розвивається психосемантичний підхід до вокально-виконавської оперної інтерпретації [9; 10]. Але авторка відає перевагу вивченню суто музично-виконавської семантики оперного інтонування, не залучаючи інші його оперно-текстові складові. Спираючись на деякі положення, розроблені цією дослідницею, доцільно рухатись, одночасно, у двох напрямках: до *емоційно-ціннісних модальностей* як глибинного музичного змісту вокального-рольового інтонування; до *організаційно-режисерських якостей* оперного інтонування як свідчення його *синтезуючої художньо-композиційної природи*.

Мета дослідження: довести доцільність вивчення оперного інтонування як синтетичного художньо-експресивного феномена, що має режисерське призначення стосовно виконавських хронотопів художнього матеріалу опери.

Основний зміст роботи. Стосовно першого з названих напрямів зауважимо, що він відповідає завданню вивчення процесів самоорганізації людської свідомості. Адже окрім усіх інших творчих завдань, у людини є одне постійне — творчість життя, отже творчість самої себе. Цю позицію, як єдину й загальну життєву позицію людини, психологи сьогодні розглядають як найголовнішу, таким чином, не розділяючи людину на окремі аспекти, сфери прояву, а намагаючись віднайти в поведінці та вчинках людини, у її психологічній організації фактори центрування, збирання, притягання до єдиного смислового цілого. Адже саме за способами центрування, внутрішніми психологічними фокусами відносин зі світом й самими собою люди й відрізняються один від одного (див.: [3]). Звичайно, слід ураховувати й той факт, що існують соціальні канони центрування, тобто складання самого себе, у тому числі визначені соціумом. Одна з головних проблем (антиномій) особистісного буття — співвіднесеність соціального та індивідуального, запрограмованості і свободи.

Особистісна позиція — те, що зазвичай називають життєвою позицією, визначається співвіднесеністю зовнішніх і внутрішніх умов формування оцінних підходів до дійсності. Завдання такого формування викликають те, що можна назвати особистісним зусиллям або психологічною напругою. Психологічна напруга — це напрямок активності особистості, вектор активності свідомості, *психологічна*

модальність; так чи інакше, мова йде про те, що причина й характер психологічної напруги вказують на сферу докладання сил.

У роботах М. Бахтіна зустрічається поняття «емоційно-ціннісна напруга»; синонімічним до нього є інше поняття — «емоційно-вольове зусилля» [2; 4]. Цими словами Бахтін визначає зміст життєвої позиції зсередини, цей зміст можна також назвати інтенціональною формою існування людини в культурі.

Поглиблений та музично-специфікуючий підхід до оперного інтонування дозволяє відкривати саме таку «емоційно-ціннісну напругу» або «емоційно-вольове зусилля».

У цілому відзначимо, що розуміння оперного задуму (як цілісне) є психологічно обумовленим явищем, пов'язаним з особливостями сприйняття й впливу всього комплексу виразових художніх сторін оперного твору. Однак ключовим моментом стає музичний вплив, оскільки саме музичне звучання виступає кодом оперного задуму — тим «набором символів» (за визначенням коду У. Еко), який дозволяє сприйняти й пережити глибинну оперну ідею.

Перехід музичного розуміння у музичну інтерпретацію, тобто досягнення розумінням музики свого інтерпретативного рівня, можливостей експлікації, мотивується й стимулюється потребою семантичної репрезентації музики, яка є абстрагуванням музичних значень від звучання, створенням таким шляхом нової психологічної реальності для змісту оперної музики. Семантична репрезентація пов'язана з перекладом музичних значень у нову систему виміру, у тому числі зі словесно-понятійним та дієвим проясненням звучання — іншопредметною експлікацією музичного змісту.

Але саме у даному моменті взаємодії музичних та позамузичних складових, чинників виявляється інтегративна режисерська функція оперно-рольового інтонування. Її розвитку, виявленню та визначенню сприяють ті імена, що набувають кульмінаційного семантичного положення у процесі «оперного смислотворення» — і в його музично-інтонаційному темпоральному, і в його образно-сценічному симульованому вираженні.

Серед них містяться імена великих театральних режисерів, які обумовили магістральні напрями розвитку театального мистецтва, вплинули не тільки на його драматичні, але й на музичні, у тому числі оперні форми (див.: [1; 5–7; 8; 11]).

Так, з іменем К. Станіславського, а також В. Немировича-Данченка, засновників Московського художнього театру, нерозривно

пов'язане саме поняття «психологічного театру», його народження й розквіт. У наведених К. Антаровою думках Станіславського про мету й завдання актора і театрального колективу пов'язані з високою місією театрального мистецтва. Принципи роботи актора над роллю, над собою, принципи організації єдиного творчого життя колективу театру, які відкрили й систематизували засновники МХАТа, позиціонуються як універсальні закони психологічного театру [1].

«Система» Станіславського, що стала теоретичною основою практичної діяльності Художнього театру, не без підстави сприймалася як творчо-універсальна. Величезний інтерес до «системи» визначається не тільки силою артистичної особистості самого Станіславського, але насамперед творчими досягненнями Художнього театру, що отримали світове визнання.

На основі «системи» почали виникати й нові театральні організми, що відгалужуються від Художнього театру. Впродовж короткого часу «система» Станіславського стала точкою відліку в існуванні багатьох театральних колективів, увійшла до творчого життя й оперного театру.

Наукова цінність теоретичної праці Станіславського («Робота актора над собою») полягає в об'єктивації закономірностей художньої творчості й доведенні того факту, що мистецтво актора не може бути повноцінним і виразним, якщо він не ставить перед собою визначеної ідейної мети, не має у своєму розпорядженні необхідних інструментів для її досягнення — тренованого тіла, поставленого голосу, вміння уявляти й інтелектуально моделювати. «Система» не тільки вказує на дані умови успішної сценічної творчості, названі Станіславським «елементами», але й пропонує певні прийоми їх розвитку й удосконалення [5].

Для актора драматичного психологічного театру, звідси і для актора-співака оперного театру, вивчення й освоєння «системи» Станіславського виступає настійною потребою, необхідною професійною справою. Артисту на сцені треба обов'язково знати закони сценічної дії та закони творчої природи, які входили в коло вивчення, окреслене К. Станіславським.

Акторське самопочуття як основи сценічної творчості складається, в розумінні Станіславського, з наступних елементів: ослаблення й напруги м'язів, афективних переживання й пам'яті, творчої зосередженості або самозосередженості, спілкування, думки й слова, розчленовування й аналізу почуття та думок, ясної логічної передачі складових частин складної думки, словесної дії, пристосування до характеру співрозмовника при передачі образних станів і т. д.

Важливо знайти не тільки загальний зовнішній і внутрішній темпоритм персонажа, але й визначити внутрішній ритм, темпоральну ідею кожної сцени. Як писала К. Антарова, «у кожній ролі стільки ритмів, скільки їх підказало живе переживання. Ритм іде від почуття, яке зафіксувати не можна. Але самий ритм — як пульс переживання — зафіксувати можна. Його можна встановити раз і назавжди. Він створює той ґрунт, на якому легко відроджується переживання актора при повторенні ролі. В опері актор бере різні ритми й темпи композитора. Тому я завжди говорю, що оперні артисти є щасливішими за нас, драматичних. У них готові ритм і темп. Артист драми — сам творець ритмів. Він повинен їх відчутти, вгадати, створити й влитися в загальну колективну творчість спектаклю, не порушивши його гармонії» [1, с. 88–89].

Спорідненим для драматичного і оперного акторів є і розуміння-значення паузи. Дивовижна «мхатівська» пауза є, власне, суто музичним ефектом, тому й постає найсильнішим засобом психологічної артистичної гри, не зупиняючи ні на хвилину сценічної дії, надає можливості й глядачеві, й артистові злитися в цілковитій тиші в єдине ціле, відчутти взаємний подих.

У паузі оперний виконавець продовжує жити внутрішнім монологом, внутрішніми баченням, конкретним сценічним завданням, заповнюючи перерву в звучанні особливим змістом, через який утримуються образні нитки спектаклю. Таким чином, пауза є важливою ланкою оперного інтонування, а саме поняття інтонування набуває більш широкого образно-сценічного семантичного значення, виражає не лише музичну сторону образу, а й психологічну сутність усієї оперної дії.

Працюючи над оперною роллю, виконавець організує цілісність образу на засадах складної, зовнішньої та внутрішньої, інтонаційної праці, віддзеркалюючи у звучанні голосу *експресію психологічного синтезу різних образних складових*. Важливою частиною синтезу виступає слово — вербальний індикатор створюваного характеру.

«Слово стає вінцем творчості, воно ж повинне бути й джерелом усіх завдань — і психологічних, і пластичних. Якщо воно із самого початку невірно зрозуміле, неглибоко психологічне, не влучне у визначенні характерності, або епохи, або побуту, або стилю автора, акторська думка піде невірним шляхом й приведе десь протягом ролі до художньої тріщини, до розриву із протіканням п'єси... Фраза — це і є найголовніше по змісту. Зміст цієї фрази — джерело всіх ваших пере-

живань, найтонший зміст цієї фрази — стимул для посилання нервам відомої думки. І все це повернуте у фразу» [7, с. 166].

У слові фокусується і фізична дія, і результат уяви артиста, його почуття, пориви; в інтонуванні слова і в музичній інтонації висловлюється емоційно-духовний стан персонажа. За виразом Станіславського, «слово — відзвук стану духу». Тому за словами, тим більше за проспіваними словами, повинен стояти образ, створений уявою артиста, його переживаннями та думками. Сценічна дія — це центр оперного спектаклю. В. Немирович-Данченко підкреслював: «Композитор приносить нам не симфонію, а музичний твір для театру» [7, с. 258–259].

Оперна драматургія передбачає ті ж складові, як і будь-яка театральна п'єса: конфлікт, сюжет, зав'язка, розв'язка, кульмінація і т. д. Не випадково багато оперних творів у своїй сюжетній основі спираються на літературно-драматичні композиції, а ці композиції входять у пам'ять культури в іншій музично-сценічній якості і часто глибше «запам'ятовуються» саме в такій трансформації (так згадати «Бориса Годунова», «Євгенія Онєгіна», «Пікову даму», «Кам'яного гостя», «Моцарта і Сальєрі», «Казку про царя Салтана» О. Пушкіна, «Демона» М. Лермонтова, «Фауста» і «Вертера» Й. Гете, «Весілля Фігаро» і «Севільського цирюльника» П. Бомарше, «Отелло» і «Фальстафа» В. Шекспіра, «Дон Карлоса» Ф. Шиллера й багато інших).

Але, незважаючи навіть на найкращу літературну основу, опера — це задум композитора, тому що він викладає драматичний матеріал музичними засобами. Саме створена ним музична драматургія буде задавати основний тон в оперному театрі. У музиці вже є «зерно спектаклю», усі психологічні ходи, усі характеристики персонажів, їх взаємодії, конфлікт, діюча лінія, атмосфера, що відбувається, темп і ритм дії і т. д.

Опера — жанр синтетичний ще й тому, що тут повинні гармонійно з'єднуватися між собою в єдине ціле кілька виконавських мистецтв — вокальне, художньо-сценографічне, оркестрове, хорове, танцювальне, нарешті режисерське. У цьому полягає складність *виконавської форми* жанру, але це є причиною значущості і соціальної затребуваності оперного діяння.

Як і драматичний театр, оперний перероджується та набуває нової художньої сили й актуальності завдяки новому розумінню режисерської професії. Провісником нового типу оперного артиста-співака, так само як і нового розуміння ролі режисера в оперному театрі, стає

Федор Шаляпін. Його поява на теренах оперного мистецтва була такою ж закономірністю, як

поява режисерів-новаторів К. Станіславського і В. Немировича-Данченка. У сукупності пошуки названих майстрів дали імпульс нового розуміння оперного жанру як такого. Оперний спектакль розумівся мхатівськими митцями як явище музичної драми, причому драми психологічної, що вимагає послідовного розкриття характерів усіх персонажів, їх внутрішнього стану та міжособистісних стосунків. Тому на перший план оперної вистави виходить *ансамблева організація, komponування* вже не лише голосів, а й образів та дійових осіб, персонажів та персоналій виконавців-співаків, за ними — хору, оркестру, загальної звукотембрової атмосфери тощо. Сценографічний малюнок постановки набуває значення лише у сполученні з рухливими постатями дійових осіб та озвучених ними текстів, як словесних, так і музичних. Тому стає провідником ідей режисера-постановника артист-співак, який повинен розвивати новий інтегративний підхід як до своєї ролі, так і до оперного співу у цілому. Тому формування артиста-співака нового режисерського типу було важливою складовою творчої спільної праці і в студії Станіславського, і в студії Немировича-Данченка.

Магістральне завдання співака-артиста оперної постановки — знайти відповідну до цілісного оперного задуму взаємодію музично-вокальних, словесно-поетичних артикуляційних, соматично-жестикулятивних та акторських, постановочно-сценографічних і характерологічних засобів як показову саме для даної ролі, для виконуваної оперної партії. Тому в інтерпретації оперної партії необхідними творчими першоджерелами стають найширші щодо тексту оперного твору компоненти: партитура і лібрето. При цьому між ними відбувається своєрідний взаємообмін: лібрето постає як партитура подій та стосунків, буквальних дій, обставин та сценічних положень, хронотопічних завдань всіх діючих осіб; у тому числі як словесний текст, яким потрібно опанувати як інструментом художнього впливу. Партитура розглядається як свого роду музично-тематичне лібрето, у якому артист-співак знаходить музично-інтонаційну фабулу власного образу і головні музично-образні інтенції створюваної ролі, а також загальні музичні передумови єдиної композиційної організації оперного твору.

Наукова новизна статті зумовлюється широким жанрово-семантичним підходом до складових і функцій оперного інтонування, зна-

ходженням в ньому широко узагальнюючого художньо-експресивного організаційно-композиційного феномена.

Висновки з матеріалу роботи доводять, що оперне інтонування синтезує не лише музичні чинники певної оперної ролі, а й усі контекстні умови здійснення ролі в оперній виставі; воно виражає узагальнююче та інтегративне призначення творчої постаті співака-артиста, котрий постає стрижневим началом хронотопічної організації оперного твору у його виконавській формі, тобто у процесі безпосередньої часової реалізації. Саме завдяки розвитку цього режисерського типу вокально-виконавського інтонування створювана Ф. Шаляпіним вокально-виконавська концепція не лише виявляла могутній семантичний потенціал, не лише у всій повноті охоплювала драматургічні можливості ролі, що виконувалася співаком, а й передбачала, направляла взаємодію основних психологічних планів оперної дії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антарова К. Театр — мое сердце. М.: Сиринь садхана, 2004. 320 с.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского М.: Советская Россия, 1979. 318 с.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
5. Кристи Г. Книга Станиславского «Работа актера над собой». URL: <http://biblioteka.teatr. — obraz.ru/kode/7247>.
6. Марков П. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М.: ВТО, 1960. 411 с.
7. Немирович-Данченко В. О творчестве актера: хрестоматия: учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1984. 623 с.
8. Станиславский К. Работа актера над собой. Часть 2. Раздел V: Темпоритм // К. С. Станиславский. Собрание сочинений: в восьми томах. Том 3. М.: Искусство, 1935. URL : <http://www.koob.ru/>
9. У Хуйминь. Явление образно-ролевого интонирования в опере: герменевтический аспект // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 305–316.
10. У Хуйминь. Психологические предпосылки и условия оперной вокально-интонационной интерпретации // Музичне мистецтво і культура: на-

уковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 188–198.

11. Чехов М. Путь актера (Мемуары). М.: Транзиткнига, 2003. 554 с.

REFERENCES

1. Antarova, K. (2004). Theater — my heart // М.: Sirin Sadhana [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1986). Author and hero in aesthetic activity // M. M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity / Comp. S. Bocharov. М.: Art. P. 9–191 [in Russian].
3. Bakhtin, M. (1979). Problems of the poetics of Dostoevsky М.: Soviet Russia [in Russian].
4. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal creativity / Comp. S. Bocharov. Note S. Averintseva and S. Bocharov. 2 ed. М.: Art [in Russian].
5. Christie, G., Stanislavsky's book «Actor's Work on Himself» / URL: <http://biblioteka.teatr.—obraz.ru/kode/7247> [in Russian].
6. Markov, P. (1960). Directing Vl. I. Nemirovich-Danchenko in the musical theater. М.: WTO, [in Russian].
7. Nemirovich-Danchenko, V. (1984). On the work of the actor: Reader. Training allowance for higher. and n studies. institutions; 2nd ed., Ext. М.: Art [in Russian].
8. Stanislavsky, K. (1935). Actor's work on himself. Part 2 Section V. Tempo-rhythm // K. S. Stanislavsky. Collected Works in eight volumes. Volume 3. М.: Art, URL: <http://www.koob.ru/>[in Russian].
9. Wu, Huimin. (2016). The phenomenon of figurative and role-playing intonation in the opera: the hermeneutic aspect // Muzichne mystvo and culture: The Science Bulletin of Odesko National Museum of Musical Academy. A. V. Nezhdanova. Odessa: Astroprint, Vip. 22. P. 305–316 [in Russian].
10. Wu, Huimin. (2016). Psychological prerequisites and conditions of operatic vocal and intonational interpretation // Musical Myshchet and Culture: Science Bulletin of the National Academic Museum of Music. A. V. Nezhdanova. Odessa: Astroprint, Vip. 23. P. 188–198 [in Russian].
11. Chekhov, M. (2003). The Way of the Actor (Memoirs). М.: Transitbook [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.07.2018 р.