

УДК 782/784.21+784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–228–237

Чжан Мяо

ORCID: 0000–0002–2119–1876

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

ВОКАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ ЯК ПРОЦЕС ОСОБИСТІСНОГО АВТОПОЕЗІСУ

Мета статті — розкрити значення творчо-особистісних чинників у процесі оперної вокальної інтерпретації та у створенні індивідуального оперного образу. **Методологія роботи** заснована на естетико-психологічному та авторологічному підходах, включає музикознавчий жанрово-семантичний метод. **Наукова новизна** дослідження зумовлена запровадженням поняття автопоезису до вивчення психологічно-творчої своєрідності процесу вокальної інтерпретації оперного образу. **Висновки** дозволяють виявити тісну комунікативну обумовленість сольо-виконавської інтерпретації в опері з головним семантичним завданням оперного твору, що полягає у створенні концептуально організованої системи засобів художнього портретування людини, як з зовнішньої соціально-знакової, так і з внутрішньої, психологічно-сислової сторони.

Ключові слова: оперний образ, вокальна інтерпретація, автопоезис, музична концептуалізація, творчо-особистісні чинники.

Zhang Miao, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Vocal interpretation of the opera image as a process of personal autopoiesis

The purpose of this article is to reveal the importance of creative and personal factors in the process of operatic vocal interpretation and in the creation of an individual operatic image. The methodology of the work is based on aesthetic-psychological and autorological approaches, include the musicological genre-semantic method. The scientific novelty of the study is due to the introduction of the concept of autopoiesis to the study of the psychological and creative originality of the process of vocal interpretation of the opera image. The conclusions allow us to reveal the close communicative conditionality of the solo-performing interpretation in opera with the main semantic task of the opera work, which consists in the creation of a conceptually organized system of the means of artistic portraiture of a person, both from the external social-semantic, as well as from the internal, psychological and semantic side.

Keywords: opera image, vocal interpretation, autopoiesis, musical conceptualization, creative and personal factors.

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

Вокальная интерпретация оперного образа как процесс личностного автопоэзиса

Цель статьи — раскрыть значение творчески-личностных факторов в процессе оперной вокальной интерпретации и в создании индивидуального оперного образа. **Методология** работы основана на эстетико-психологическом и авторологическом подходах, включая музыковедческий жанрово-семантический метод. **Научная новизна** исследования обусловлена введением понятия автопоэзиса в изучение творчески-психологического своеобразия процесса вокальной интерпретации оперного образа.

Выводы позволяют выявлять тесную коммуникативную обусловленность сольной исполнительской интерпретации в опере с главным семантическим заданием оперного произведения, которое заключается в создании концептуально организованной системы средств художественного портретирования человека, как с внешней социально-знаковой, так и с внутренней, психологически-смысловой стороны.

Ключевые слова: оперный образ, вокальная интерпретация, автопоэзис, музыкальная концептуализация, творчески-личностные факторы.

Актуальність теми статті зумовлена тим, що питання сценічної майстерності оперного виконавця-вокаліста завжди знаходяться у полі уваги дослідників різного дисциплінарного спрямування, але останнім часом набувають нового значення — разом зі змінами, що відбуваються у соціальному та художньому середовищі, у зв'язку, передусім, з новим розумінням екзистенціально-сміслового призначення людської особистості [2; 5–7].

Відомо, що оперна жанрова форма має якості перехідності в дуже широкому естетичному та композиційно-семантичному діапазоні, і це робить її важливою ланкою в системі діалогічних взаємодій мистецтва й соціуму. Вона здатна узагальнювати, поєднувати такі семантичні установки соціально-художнього досвіду, як храмовість, театральність і камернізація («інтимізація»), що породжують кожний свою ідею щодо сутнісної сторони соціальної природи людини. Оперне мистецтво здатне породжувати широку художню символіку та найбільш розгалужені художньо-комунікативні функції. Як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), воно скеровує до ідеалу соборності — добровільного духовного єднання людей і підкреслює обцинне — загальне, за божим промислом, призначення людини. Як театральний жанр, воно засноване на ігровій рольовій

умовності поведінки, подібності й відмінності, зближенні та протистоянні людей, спирається на ідею спеціального топосу — рампи, що відокремлює розіграний художній світ від реального, у тому числі і на ідею соціально-комунікаційної границі — між авторами та виконавцями, між виконавцями та глядачами/слухачами, що провокує думки про внутрішні професійні демаркаційні межі.

Нарешті, будучи носієм музикальності як провідної властивості жанрової художньої мови, оперне мистецтво створює особливі умови для репрезентації окремого досвіду, відділеного від інших, водночас поєднаного з суспільним, заснованого на взаємності людського існування; воно виходить з тотальної персоніфікації — людяності — всіх відносин, які існують у соціокультурному світі, тому опікується унікальністю особистості, однак співчуває її самотності, виявляє важливість та хиткість меж, що є потрібними при особистісній індивідуації та співпричетності до «іншого» (див.: [3]).

Оперна поетики дозволяє розбудовувати ідею особистісної цінності, узгоджуючи її з уявленнями про психологічний тезаурус людини та насмілюючись рухатися вглиб особистісної свідомості засобами сольного вокального висловлення, але й також усіма музичними інгредієнтами оперного тексту. Причому виникають дві суттєвих для створення оперного образу людини обставини: в оперному мистецтві, як взагалі у художній формі, уявлення про людину завжди мають позитивний знак, мають якість естетичної доброзичливості; оперна творчість дозволяє не лише відчувати, почути людину, але й побачити її, причому в особливо піднесеному, навіть святковому вигляді. Саме завдяки певній святково-фестивальній орієнтованості, як видається, по-перше, зростає значення візуальних факторів, видовищної сторони оперних постановок, по-друге, постає у збільшеному вигляді та у світлі взірцевості оперна вокальна інтерпретація як спосіб представити індивідуально та соціально важливі якості людської свідомості.

Мета статті — розкрити значення творчо-особистісних чинників у процесі оперної вокальної інтерпретації та у створенні індивідуального оперного образу.

Основний зміст роботи. Мистецтво завжди слугує людині та суспільству своєрідним дзеркалом, у якому можна побачити переваги та недоліки в їх невідмінному зв'язку, і з вказівкою на інструменти управління. Оперне мистецтво сконцентроване на людині тому, що сукупністю художніх засобів дозволяє обняти її з усіх боків, але насам-

перед розкрити її життєві траєкторії в історичному та особистісному контекстах, вбачаючи зони їх перетину та взаємодії. Образ людини — головна настанова мистецтва у цілому, але для оперного твору, як вже зазначалося, від набуває принципово важливого значення, оскільки розкривається у двох семантичних вимірах — зовнішньо-знаковому та внутрішньо-смісловому, у дії та комунікативному акті, у переживанні та рефлексії, включаючи сповідально-інтимні моменти. З завданням розкриття природи особистісної свідомості та актуалізації її позитивних психологічних пов'язана головна цільова настанова оперної творчості, невід'ємна від сценічної реалізації, але найбільш залежна від музичної презумпції оперної персони. Тут зауважимо, що «персона» — «особа» — терміни, що вказують на специфічне театральне розуміння способу показу образу людини, мовби ховаючи його за личиною, але водночас вказуючи на сутність за допомогою встановленого зовнішнього способу поведінки та мовлення. Оперна мова тому постає явищем дуже широким та таким, що вміщує різні знакові форми, від пантомімічної через вчинкову до словесної та інтонаційно-музичної. Разом з цим, підкреслимо: що б не відбувалося в опері, які б зовнішні дії не супроводжували розвиток оперного тексту, головне його призначення виражається музичним шляхом. Виправданням видовищного плану опери стає та її словесна частина, яка є сюжетною основою й претендує на певну художню самостійність. Особистісний художній потенціал опери зосереджується в її музичній стороні, зміцнюється за допомогою слова й досягає сценічної експлікації за допомогою сюжетно обумовлених дій, рухів, жестів оперних персонажів. Осередком усього синтезу художніх відносин в опері залишається образ людини (людей).

Саме оперний театр дозволяє повною мірою оцінити центральне естетичне значення образу героя, конкретного учасника театральної дії, а також зрозуміти, які шляхи самозростання, психологічного зміцнення та творчої самоактуалізації потрібні та здійснюються для людини. Таким шляхом запроваджується до системи оперної поетики *явище автопоезису* — *вироблення людиною самої себе*, цілком просте й зрозуміле у поняттєво-термінологічному плані, але надзвичайно складне в операціональному дієвому, тому й в художньо-комунікативному, включаючи його технологічний аспект. Головним знаряддям вироблення себе та висловлення результатів процесу автопоезису, як спорідненого для композитора, авторів оперного тексту, разом з лібретистом, та виконавців, є визначення провідних мовних

засобів — засобів експлікації та усталення розуміння, таким чином вираження *інтерпретативних намірів*, а разом з ними й *особистісних інтенцій*.

Іntenціональність оперного образу, як і будь-яка інша, є прихованою та виражається опосередковано, за допомогою вербальних та музично-інтонаційних оцінок в їх семантичній єдності. Тому справедливим видається підхід до оперної поетики, який виявляє дослідження Джана Бібо [1], а саме як до єдності словесно-літературних та музичних способів «роблення» оперної мови та наділення її особистісними смислами, причому не лише запрограмованими авторськими (композиторськими), але й оновленими інтерпретативними, що дозволять підсилити сугестію безпосереднього впливу на реципієнтів, тобто сприятимуть тісному контакту — майже віч-на-віч між виконавцем провідної оперної ролі та глядачем/слухачем, котрий знаходиться «по той бік» рампи. Джан Бібо приділяє увагу словесно-літературній основі опери остільки, оскільки знаходить у ній передумову інтерпретативного поєднання дії (сценічної поведінки) та мовлення (засобів висловлення) вокаліста-виконавця; таке поєднання виявляє, окрім іншого, єдність вербального (первинно-мовного) і поетичного (вторинно-мовного) призначення слова як способу організації *змістового співіснування різних смислових та знакових інстанцій*. Літературне слово, входячи до оперної концепції, парадоксально дозволяє відзначати провідну роль в останній саме музичного начала.

Виокремлюючи явище і поняття музичній концепції опери (див. про це: [1]), можна знайти інтонологічно-перехідне явище, здатне виражати амбівалентну ціннісно-пізнавальну природу оперного жанру; включаючи словесно-поетичні компоненти, така концепція забезпечує музично-звукове втілення оперної ідеї понятійною завершеністю і визначеністю, також надає словесній стороні оперного змісту широти й відкритості музичного осмислення.

Отже музична концептуалізація в процесі виконавської інтерпретації оперного образу — це використання музичної сторони оперної мови для розуміння сценічного слова та дії, що поглиблює їх семантичні функції та спрямовує їх до особистісно-психологічної глибини. *Словесно-поняттєва презентація в процесі виконавського створення оперного образу* — це призначення словесно-поетичної сторони оперної мови для експлікації-конкретизації інтерпретативних властивостей музичного звучання, забезпечення його зв'язків

із зовнішнім предметно-знаковим рядом сценічної дії. Семантичні функції виконавсько-інтерпретативного процесу свідчать про спрямованість музичного звучання до розуміння, що дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо головного концепційного завдання, навколо особистісних проявів образу героя.

При цьому вокальна інтерпретація розкривається як єдність театральності-сценічної репрезентативної форми, оперного словесно-літературного змісту і музичної мови як їх медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі — знайти особливі способи, комунікативні канали трансляції змісту, тобто забезпечити канали особистісного усвідомлення. Опера інтерпретація в її інституціональній цілісності є надзвичайно складним функціональним феноменом, який не лише виходить із синтетичної жанрової природи опери, але значною мірою залежить від художньо-організаційної структури оперного тексту як від обов'язкової взаємодії його провідних конститутивних рис: видовищності, вербалізації, пріоритету музичного мовлення.

Успіх постановок опери завжди залежить від рівня вокально-артистичної майстерності виконавців головних ролей, оскільки кожна з них є драматургічним вузлом оперного тексту й, що ще важливіше й ще складніше з погляду інтерпретації, конгломератом різних, часто контрастних емоційних станів, почуттєвих переживань. Тому всі провідні образи репертуарних опер (наприклад, опер італійських композиторів, зокрема Дж. Верді) вимагають знаходження, по-перше, виправданої композиційним цілим стратегії сценічної поведінки та психологічної реалізації, по-друге, визначення тих ключових музично-драматургічних моментів ролі, які можуть послужити свого роду естетичним кодом і конкретного оперного образу, і єдиної оперної ідеї. Крім того, виконання ролі персонажа, подібного до провідних героїв історико-драматичних опер, вимагає особливої концентрації всіх професійних сил і морально-художніх можливостей оперного виконавця, його особистісного переродження в умовному сценічному житті й знаходження ним іншої, оперної синтетичної музичної мови. Таким чином, підсилення особистісного начала у вокально-виконавській інтерпретації оперного образу обумовлене генетичними художніми властивостями самого оперного жанру.

Як виявила М. Сидорова [4], опера, насамперед, прагне до розуміння та відтворення ідеї і образу людини в їх особливій музично-

сценічній портретній єдності, тому вона претендує і на створення галереї художніх особистостей, які несуть на собі відбиток епохи, презентують власний історичний час. Оперний портрет людини завжди має високий ступінь жанрово-стильової синтетичності та смислової узагальненості, особливо помітної в тих випадках, коли його створюють «позастильові мистці». Під останніми М. Сидорова має на увазі композиторів і лібретистів, але найбільше, звичайно, авторів музики, що не орієнтуються на відомі канонічні стильові норми, а творять у вільному стильовому просторі, продукуючи власні оригінальні ідеї та їх семіотичні моделі. Її словами, «наділений поліфонічним «зором» і «слухом», позастильовий митець поліфонічно об'ємно втілює образ героя... Він не зводиться до якоїсь уніфікованої норми, але синтезується з різнорідних рис... У результаті формується портрет персонажа... як портрет-процес, що функціонує на різних рівнях: на рівні сольного епізоду, у якому почуття постає в процесі його руху, зміни, що фіксується гнучкою декламаційно-аріозною мелодикою (такими є масштабні структурно розімкнуті оперні монологи Монтеверді, що за глибиною та драматичною насиченістю не поступаються портретам — «внутрішнім монологам» Веласкеса й Рембрандта); на рівні образу героя в цілому, коли чергове сольне висловлення (у сукупності з більш-менш розгорнутими ансамблевими репліками й непрямими характеристиками) вносить новий штрих у портрет героя. А оскільки сольні епізоди асоціюються з портретними жанрами в живописі й літературі, то процесуальний портрет логічно інтерпретувати і як синтетичний поліжанровий. Портретна поліжанровість дозволяє встановити широкі історико-культурні й стилістичні зв'язки героя й показати, що він не «вміщується» у хронологічні й типологічні рамки своєї епохи. Звідси — часова «необмеженість», подеколи — «безмежність» героя, як у випадку з Дон-Жуаном, у якому своєрідно синтезовані риси світовідчужання персонажів минулого, сьогодення — і навіть майбутнього героя...» [4, с. 171–172].

Автор пропонує навіть будувати біографію, долю оперного героя за його сольні-вокальними висловленнями, тобто створювати індивідуально-психологічні образні траєкторії в змісті опери завдяки текстологічним передумовам вокально-виконавської інтерпретації. Заради цієї інтерпретації, вірніше її особистісної достовірності та психологічної дієвості, варто зіставляти принципи створення зовнішнього та внутрішнього, словесно-подієвого та музично-тематичного оперних портретів, приходячи до висновку, що «подібно тому, як ча-

сова обмеженість живописного портрета долається концентрацією в образі різночасних відрізків через знаходження якогось синтетичного моменту — духовної і душевної кульмінації того, хто портретується, — конкретно-часові рамки оперного персонажа «розсуваються» також завдяки кульмінації емоційній, моральній, духовній» [4, с. 173]. Варто додати, що такі кульмінації забезпечуються музичними засобами, а тому саме вони виступають моментами збирання, концентрації головних художніх складових оперного образу, відповідно до них усіх творчих зусиль виконавця, що втілює образ. Вокальна інтерпретація здатна створювати особливе концептуальне поле навколо *діючої персони* — у єдності її умовно-вигаданої та реально-виконавської сторін. Дієвість же оперного виконання, реалізації образу оперного героя мотивується найбільше його особистісним емоційно-психологічним призначенням і наповненням.

За спостереженням М. Сидорової, художнє освоєння емоцій в опері є фактором її еволюції та історичної хронології, а етапи розвитку емоційного самопізнання особистості, відтворені в оперному змісті, «відбивають тривалий шлях від людини-персони в масці й ролі Бога, Героя... до автономної, самоцінної людській індивідуальності, здатної володіти й масками, і почуттями». Причому «бачення людини як неповторної індивідуальності невіддільно від індивідуальної самосвідомості автора. Воно проявляється, зокрема, за принципом автопортретності, що розуміється... і як саморозкриття художника в портретному образі, і як прояв стилістичної індивідуальності автора...» [4, с. 174]. Виконавська інтерпретація також повинна володіти — задля психологічної переконливості — якостями автобіографічності — автопортретування-автопоезисності.

Тому оперний портрет — саме як портрет «тут і зараз», тобто сучасний, цілісний, такий, що концентрує типові риси особистості та є специфічно унікальним, виступає оновленим та динамічним портретом особистості вокаліста-виконавця (і не лише його, адже особистісне портретування є неодмінною складовою будь-якої музичної, й ширше, художньої інтерпретації).

Поняття автопоезису стає, таким чином, свого роду каталізатором, що дозволяє підсилювати взаємодію тих дискурсивних полів, які виникають навколо проблемних питань оперного виконання, оперної поетики, нарешті виконавсько-артистичної творчості, а також у зв'язку з оновленим підходом до явища оперного твору як художньо-комунікативного феномена, який повинен виконувати не лише жан-

рово закладені прагматичні функції, а й стильово зумовлені естетичні надзавдання.

Наукова новизна дослідження зумовлена запровадженням поняття автопоезису до вивчення психологічно-творчої своєрідності процесу вокальної інтерпретації оперного образу.

Висновки дослідження дозволяють виявити тісну комунікативну обумовленість сольно-виконавської інтерпретації в опері з головним семантичним завданням оперного твору, що полягає у створенні концептуально організованої системи засобів художнього портретування людини, як з зовнішньої соціально-знакової, так з внутрішньої, психологічно-сислової сторони. Основою портретування для вокаліста-виконавця, що відтворює образ певної дійової особи, оперної персони, значить відкриває її сутність, стає відображення власних особистісних унікальних якостей в їх скерованості до ідеального комплексу властивостей оперного героя, тобто у процесі автопоезису.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2011. 189 с.
2. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина: дис. ... докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство. М., 2005. 380 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/stsenicheskoe-masterstvo-opernogo-artista-v-kontekste-akterskoi-shkoly-fi-shalyapina>
3. Лукин Ю. Культура и культурная политика. М.: РАУ, 1992. 214 с.
4. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII–XVIII веков: проблемы формирования и эволюции: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 242 с.
5. Хоффманн А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. искусствоведения: спец. — музыкальное искусство. М., 2008. 225 с.
6. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX в. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 457 с.
7. Хохловкина А. Немецкая романтическая опера. Вебер // Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки. М.: Музгиз, 1962. С. 285–326.

REFERENCES

1. Gian, Bebo. (2011). The verbal and literary foundations of the European opera poetics of the era of romanticism. Candidate's thesis; special.: 17.00.03 — musical art. Odessa, [in Russian].
2. Kuznetsov, N. (2005). Stage performance of an opera artist in the context of the acting school of F. I. Chaliapin: Doctor's thesis; special.: 17.00.02 — musical art. M., URL: <http://www.disscat.com/content/stsenicheskoe-masterstvo-oper-nogo-artista-v-kontekste-akterskoi-shkoly-fi-shalyapina> [in Russian].
3. Lukin, Yu. (1992). Culture and cultural policy. M.: RAU, [in Russian].
4. Sidorova, M. (2002). Portrait of a hero in the West European opera of the XVII–XVIII centuries: problems of formation and evolution. Candidate's thesis; special.: 17.00.02 — musical art. Magnitogorsk [in Russian].
5. Hoffmann, A. (2008). The Belcanto phenomenon of the first half of the 19th century: composer work, performing art and vocal pedagogy. Candidate's thesis; special: musical art. M. [in Russian].
6. Khokhlovkina, A. (1962). West European Opera. The end of the XVIII — the first half of the XIX century. Essays. M.: Muzgiz [in Russian].
7. Khokhlovkina, A. (1962). German romantic opera. Weber // A. Khokhlovkina. West European Opera. The end of the XVIII — the first half of the XIX century. Essays. M.: Muzgiz, P. 285–326 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.01.2019

УДК 78.03+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–237–248

Чжао Цзююань

ORCID: 0000–0003–0076–9779

соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

ОНМА им. А. В. Неждановой

672250899@qq.com

ДИСКУРСИВНЫЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КАТЕГОРИИ «АРХЕТИП»: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Целью статьи является рассмотрение категории «архетип» как одной из ключевых универсалий в современных музыковедческих исследованиях. Методология работы определяется единством психологического, лингвистического, историко-культурологического и музыковедческого аналитического подходов, позволяющих вырабатывать новые пути изучения и осмысления функционирования дефиниции «архетип» как музыковедческой категории. Научная новизна работы связана с изучением исторических, психологических и концептологических параметров