

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин // История эстетики: в 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 263–264.
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 386 с.
3. Лосев А. Форма — Стиль — Выражение. М.: Искусство, 1995. 944 с.
4. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
5. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1977. Т. XVII. С. 85–248.
6. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Прогресс, 1993. 666 с.

REFERENCES

1. Augustine (1962). // History of aesthetics in 5 vols. T. 1. M., P. 263–264 [in Russian].
2. Gadamer, G. (1991). The relevance of the beautiful. M.: Art [in Russian].
3. Losev, A. (1995). Form — Style — Expression. M.: Art [in Russian].
4. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Florensky, P. (1977). From the Theological Heritage // Theological Works. M. T. XVII. P. 85–248 [in Russian].
6. Spengler, O. (1993). Sunset of Europe. M.: Progress [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2018

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–203–213

Дун Синьюань

<http://orcid.org/0000–0003–0804–1547>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії Одеської національної музичної

академії ім. А. В. Нежданової

OdDongXinyuan@gmail.com

ЖАНРОВО-ВИДОВІ ПЕРЕДУМОВИ ПСИХОЛОГІЧНО-ЕСТЕТИЧНИХ МОДАЛЬНОСТЕЙ ОПЕРНОГО ХАРАКТЕРУ

Мета статті — запропонувати визначення оперного характеру у відповідності до оперної семантики як специфічної іманентної синтетичної художньо-виразової галузі, спираючись на жанрово-видові тенденції еволюції опери. Методологія роботи визначається жанрово-естетичним та семіотичним підходами з підсиленням психологічного аспекту у розгляді оперних явищ. Наукова новизна статті зумовлена розкриттям

значення категорії оперного характеру у зв'язку з потрібною художньою символікою оперного твору, вилученням естетичного та психологічного змісту оперного характеру як специфічних артефактів оперної творчості, з поглибленням семантичного вивчення жанрово-видових складових оперної композиції. **Висновки** з матеріалу роботи доводять, що оперний характер постає особливим мистецьким артефактом, у якому зосереджується та набуває нового творчого (зокрема вокально-виконавського) резонансу складна багатопланова жанрова семантика опери. Епічна, драматична та лірична психологічно-естетичні модальності оперного характеру визначають коло оперних персонажів, сприяють реалізації оперного задуму в усій повноті його драматургічних можливостей.

Ключові слова: оперний характер, артефакт, жанрова семантика, психологічно-естетичні модальності, життєтворча особистість.

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

General-specific prerequisites of psychological-aesthetic modality of operative character

The purpose of the article is to propose the definition of opera character in accordance with operatic semantics as a specific immanent synthetic artistic and expressive branch, based on genre-specific tendencies of the evolution of opera. **The methodology** of work is determined by genre-aesthetic and semiotic approaches with strengthening of psychological aspect in consideration of opera phenomena. **The scientific novelty** of this article is due to the disclosure of the significance of the category of opera character in connection with the triple artistic symbolism of the opera work, the removal of the aesthetic and psychological content of the opera character as specific artifacts of opera creativity, from the deepening of the semantic study of genre-opera composition. **Conclusions** from the material of the work prove that the opera character is a special artistic artifact, which focuses and acquires a new creative (including vocal and performing) resonance complex multilayered genre semantics of opera. The epic, dramatic and lyrical psycho-aesthetic modalities of the opera character determine the range of opera characters, contribute to the realization of opera design in the fullness of its dramatic abilities.

Keywords: operatic character, artifact, genre semantics, psychological-aesthetic modalities, life-giving personality.

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

Жанрово-видовые предпосылки психологически-эстетических модальностей оперного характера

Цель статьи — предложить определение оперного характера в соответствии с оперной семантикой как специфической имманентной

синтетической художественно-выразительной областью, опираясь на жанрово-видовые тенденции эволюции оперы. **Методология** работы определяется жанрово-эстетическим и семиотическим подходами с усилением психологического аспекта в рассмотрении оперных явлений. **Научная новизна** статьи обусловлена раскрытием значения категории оперного характера в связи с тройной художественной символикой оперного произведения, с выявлением эстетического и психологического содержания оперного характера как специфических артефактов оперного творчества, с углублением семантического изучения жанрово-видовых составляющих оперной композиции. **Выводы** из материала работы доказывают, что оперный характер является особым художественным артефактом, в котором сосредоточивается и приобретает новый творческий (в частности вокально-исполнительский) резонанс сложная многослойная жанровая семантика оперы. Эпическая, драматическая и лирическая психологические эстетические модальности оперного характера определяют круг оперных персонажей, способствуют реализации оперного замысла во всей полноте его драматургических возможностей.

Ключевые слова: оперный характер, артефакт, жанровая семантика, психологически, эстетические модальности, жизнетворческая личность.

Актуальність роботи. Формування оперного характеру є важливою теоретичною та практичною проблемою, з якою стикаються усі, хто залучений до оперної творчості. Однак визначення поняття й явища оперного характеру все ще не відбулося у необхідному масштабі, а категорія не набула потрібної глибини. Причину цього вбачаємо в тому, що не з'ясована загальна жанрово-семіологічна основа оперних характерологічних завдань, як композиторських, так і виконавських. Крім того, у питаннях створення оперного характеру особливої ваги набуває саме виконавський підхід, адже від особистості актора-співака цілком залежить представлений на сцені персонаж (що неодноразово відзначалося в театрознавчій літературі, напр.: [1; 3–5; 8]). Відтак важливим предметом дослідження постають актантно-акторські передумови оперного вокального виконання, які тільки-но долучаються до кола аналітичних музикознавчих питань [6–7].

Мета статті — запропонувати визначення оперного характеру у відповідності до оперної семантики як специфічної іманентної синтетичної художньо-виразової галузі, спираючись на жанрово-видові тенденції еволюції опери.

Основний зміст роботи. У попередньому визначенні, *оперний характер* — це відтворений у синтетичному тексті та хронотопічному

розгортанні оперного твору історичний досвід людського існування, представлений в особистісно-персонажній формі. З семантичної позиції оперна творчість припускає відтворення історичного через особистісне, образа культури (втіленого у жанрово-стильових артефактах музики) через спосіб життя окремої людини (відображений у соціально-психологічному контексті жанрового та стильового вимірів музики), розвиваючи множинні посилання на «текст культури» як ключові семантичні характеристики творчого досвіду людей, у тому числі й ті, які представляють показові для пам'яті культури музично-психологічні артефакти. Опера не лише здатна ставати *зібранням психологічних артефактів епохи*, відповідним до певного часу людської історії; в сфері оперного діяння формуються власні особливі психологічні артефакти — або оперні артефакти як психологічні феномени. Це ті думки, почуття, відчуття-сприйняття, судження-поняття про них, які є для людини знаковими, тобто виражають знакову облаштованість особистісної свідомості. Вони закріплюють і роблять доступними для відтворення-передачі такі властивості психічної діяльності суб'єкта, як здатності, потреби, установки, наміри, «погляди», деяке інше. З них виростає зміст оперного мистецтва та людської усупільненої свідомості в їх взаємозалежності; у кожного з названих «змістів» — власна предметність, що й співвідноситься з зовнішньою позажанровою, і є цілком вільною від неї, автономною. Психологічні якості оперних характерів, що відповідають центральному положенню оперного характеру як актантної категорії, набувають самостійності завдяки естетичним завданням опери як жанрової галузі, що має поєднувати не лише різні видові галузі художньої дійсності, а й різні ціннісно-пізнавальні установки, що базуються на відносинах людини зі світом, тобто особистим положенням людини, яке формує її характер та способи реагування на оточуюче.

Опера завжди виходила з інтересів людини як окремої життєтворчої особистості, примушуючи пригадувати відкрите ще в стародавності (Протагором) правило, яке вказує на те, що у людському світі людина є мірою усіх речей. Але було б невірним обмежитися психологічними характеристиками оперних художніх артефактів, не доводячи їх до визначення матеріальних властивостей художньої форми як її знакових умов.

Відвернене від конкретних прецедентів, зокрема від жанрово-стильової композиційної визначеності художнього задуму, обговорення

змісту твору (образу, характерну, прийому втілення тощо) втрачає доказовість, позбавляючи досліджуваний предмет необхідної прикмети мистецького артефакту — майстерності виробленої форми. Таким чином, *проблема оперного характеру як своєрідного художнього артефакту* змикається з проблемою *оперної знаковості*, а спрямовуючись до сфери оперного мистецтва як сукупності знакових форм, виявляє подвійність природи оперного образу людської особистості. Вона вимагає підходу з боку як функціональних особливостей особистісної свідомості, так і сторони автономної предметної структури оперного мистецтва. Взаємодіючи, дві ці сторони розкривають зустрічний рух психологічної та художньої знакових сторін опери, тому й дозволяють виявляти сам цей рух як осмислено-характерологічний, не випадковий, а цілеспрямований та систематизуючий, такий, що реалізує підстави й правила осмисленого індивідуально-усупільненого людського існування.

Знаковість свідомості відкривається людині з певним зусиллям, оскільки завжди залишається іманентним феноменом, що співвідноситься тільки сам з собою. Знаковість мистецтва, навпаки, постає відразу, оскільки спирається на відособленість, умовність художньої форми, але це не робить її легкодоступною, тому що для сприйняття художнього артефакту як знакового утворення необхідне розуміння засобів умовності, якими оперує мистецтво. Таким чином, психологічні знаки для людини занадто безумовні й до них важко віднести як до «не своїх», привнесених, штучно зроблених, запрограмованих історичним людським співтовариством; художні ж знаки — занадто умовні й для сприйняття їх як носіїв певної інформації потрібні особливі зусилля для того, щоб прийняти їх як «свої», як основу живої співпричетності людей. Відтак зміст мистецтва важко прийняти як свій життєвий психологічний матеріал, а зміст свідомості важко усвідомити як соціалізовану форму об'єктно-суб'єктних комунікативних та суб'єктно-суб'єктних «товариських» відносин. Проте саме ці труднощі стають головним спонукальним началом оперної художньої рецесії та характеристичної оцінки.

Оперні характери, стаючи осередком оперної дії та, у цілому, образного змісту опери, дозволяють виносити психологічний зміст внутрішнього людського буття назовні, за межі особистісної свідомості, заради його визначення й розпізнавання. Причину цього парадоксального акту, що набуває мистецького оформлення і, мабуть, лише у мистецтві є досяжним та здійсненим, можна побачити в потребі

людини орієнтуватися в часі й просторі — і не просто орієнтуватися, а володіти ними, перетворювати їх з деміургічних начал, що далеко перевершують сили й можливості не лише окремої людини, але й цілого соціуму, у фактори нарощування ціннісного досвіду як особистісного існування, так і історичного буття культури. Складність цього екзистенціального завдання пояснює складність у побудові оперної творчості, окремого оперного твору, що завжди містить *потрійну художню символіку*. Звичайно, перший шар символіки утворюють *оперні музичні засоби*, адже опера завжди звучить, і ця її *генеральна зовнішня музична якість* є вирішальною щодо оперної мови, передбачає певні усталені внутрішньо-жанрові музично-стилістичні комплекси. Але зараз нас більше цікавить взаємодія музичного плану опери з іншими її мистецько-видовими прецедентами та з програмною загальножанровою координацією естетичних і психологічних установок, тобто взаємодія з двома іншими рівнями символізації оперного змісту або утворення специфічної художньої символіки опери.

Зауважимо, перш за все, що вибір матеріалу і його специфікація в кожному з видів мистецтва є доцільними саме з погляду на можливості упорядкування, упредметнення простору й часу. При цьому відкриваються не реальні фізичні закономірності спатіально-темпоральних чинників життя й творчості, а їх метафорично-символічні уявлення, тобто ті ідеальні властивості, які зумовлюють нові знакові функції мистецьких форм. Так, вихідним матеріалом — специфічними засобами — у живописі можна вважати лінію та колір (не випадково лише ці два знакові утворення «залишили» у своїй технологічній системі представники формально-абстракціоністської школи початку ХХ століття, відмовившись від усіх інших складових живописної форми), які служать організації простору.

Специфічним формотворним засобом музики стає «тоновість» — звуковисотна, темброво-артикуляційна, ритмізована, спрямована на розв'язання завдання організації часового процесу — визначення процесуальності часу та внесення «розпізнавальних знаків» у цю процесуальність. Зрозуміло, що музика має і власні виражені просторові фактори (як живопис має власні специфічні часові показники), причому вони не є суто підлеглими, можуть виступати провідними та заслоняти, відстороняти інші параметри мистецького означення. Так, просторові умови музики особливо активно проявляються в загальних програмних, у тому числі прагматичних виконавських аспектах жанру, а для оперної сценічної дії «розміщення» музичного звучання

у театральному часопросторі є символічно важливим. Наголосимо також, що у певні моменти жанрового генезису оперної музики провідними стають міжвидові зв'язки, як контекстуальні чинники музичної образності, що породжує й оперні характери. Зовнішнє сценографічне зображально-видовищне оточення є необхідним знаковим середовищем, активним семантичним джерелом задля змістовного плану оперно-музичного феномена.

Література як мистецько-видова галузь опосередковує обидва шляхи — просторовий і часовий, описуючи їх, роблячи їх відстороненими об'єктами зображення, вираження, образного відтворення, символізації, привласнюючи, переінакшуючи можливості образотворчої живописно-зображальної та музично-звукової систем, доводячи раціонально-логічну авторитетність вербальних факторів для музичної творчості: словесні знаки мовби «повертають» семантику інших видів мистецтва, пропустивши її крізь власну знакову систему, у роз'ясненому, уточненому вигляді.

Опера засвоює усі міжвидові способи художнього діалогу, причому вони стають для неї власними, специфічно переломленими. Створюючи особливу потрійну художню символіку, вона підсилює засоби відображення психологічної предметності культури, психологічної зумовленості іманентної логіки особистісного життя; оперне мистецтво не лише має специфічні хронотопічні виміри, а й моделює такі просторово-часові відносини, яких немає в дійсності, але які бажані й тому передбачаються як можливі. Іншими словами, опера завжди утопічна й спрямована до тих ідеальних форм хронотопа, які в людському житті не є цілком досяжними, відкриваються тільки ідеаційно-віртуальним шляхом. Тому синкретичність відрізняє не тільки первинні художньо-образні форми, але й родовий естетичний характеристичний зміст оперного мистецтва. Утопічні тенденції узагальнюються в епічному ціннісному напрямі, переломлюючись крізь товщу міфопоетичних уявлень та доростаючи до сучасних щодо кожного історичного етапу розвитку оперного жанру вимог. Вихідні епічні форми припускають подальше відокремлення ліричного й драматичного начал, прикладом чого може служити еволюція міфологічно-утопічного, общинно-хорового у витоках мистецтва грецької трагедії.

Якщо епос представляє єдність, спільність і континуальність уявлень про час та простір, їх неподільність і безмежність, то лірика, що представляє особистісне виділення людини, виокремлення одного

голосу з хору, пов'язана з усвідомленням індивідуації та зумовленою нею обмеженості, фінальності й короткочасності життя окремої людини, сприяючи, таким чином, формуванню драматично-трагедійної антиномії соціального буття — антиномії «Ми» — «Я», що трансформується в опозицію «Я» — «Вони» у випадку протистояння індивідуальної та обцинної свідомості.

Опера послідовно відображує, створюючи власні семантичні настанови, розшарування епічного на властиво епічне та ліричне; вона розкриває та упредметнює, у тому числі у персонажних характерах, глибинні соціопсихологічні причини драми — конфлікту людини з навколишнім світом, насамперед з тими соціальними суб'єктами, що цей світ представляють. Відмінності епосу — лірики — драми для всіх видів мистецтва реалізуються як відмінності в масштабах художньої форми. Звичайно, ці відмінності мотивовані різними змістовними обсягами епічної, ліричної й драматичної форм. Важливо підкреслити, що сам по собі масштаб (розмір, тривалість тощо) форми, способи встановлення композиційних меж є активними й вагомими знаковими факторами оперної драматургії. Великі епічні, більш стислі драматичні та малі ліричні форми, знаходячи свої шляхи в кожному з жанрових різновидів мистецтва, передбачають специфічні умови впливу та сприйняття для кожної галузі, а також виставляють власні *предметно-змістовні умови*.

Для епічної форми, що є наріжною для опери, основним необхідним контекстом є людська історія в її онтологічному призначенні, тобто як досвід наявних станів буття, досвід присутності у світі та усвідомлення доцільності цієї присутності; звідси особлива чутливість опери до релігійно-етичних тенденцій та запитів культури, завжди притаманна їй скерованість до філософсько-естетичних концепцій та пов'язаних з ними «вічних» питань.

Фоновий матеріал для епічного жанру — саме життя, вплітаючись у яке епічне накопичує власний художній ціннісно-смісловий досвід. Епічний характер тому постає найбільш монументальним, таким, що спрямований до найширших життєвих підстав мистецтва, у той же час протиставляючи їм нове розуміння культурно-історичної єдності соціуму, формуючи таке розуміння.

Психологічна предметність оперного епічного характеру визначається у зв'язку з відтворенням тих бінарних за онтологічною природою відносин, що є вихідними для естетичного ставлення, оскільки є континуальними, постійними оцінними станами людського

досвіду, передбачають опозиційні пари: творення — руйнування, відкритість — замкнутість, спокій — спрямованість, благополуччя (щастя) — неблагополуччя (втрата, нещастя); причому встановлення рівноваги між складовими пар означає досягнення гармонії, не стільки як стану людської душі, скільки як стану світового розуму.

Оперне мистецтво з перших своїх *епічних* жанрових «кроків» здійснюється на шляху позитивного вирішення антиномій буття, пов'язуючи їх з протиріччями людської свідомості. Призначення епосу, завдяки якому пам'ять про нього зберігається у більш пізніх жанрово-видових формах, пов'язане з відкриттям естетичної цілісності та упорядкованості оцінного людського досвіду, усередині якої втримуються передумови більш конкретних етичних і психологічних рефлексивних відносин.

Останні утворюють спеціальну предметну галузь драматичного і ліричного напрямів в галереї оперних характерів. Континуальності, узагальненості естетичних станів протистоїть дискретність пізнавально-етичних підходів, конкретний та одиничний характер особистісних самооцінок. З боку їх психологічної знаковості провідними стають уявлення про добро — зло, силу — слабкість, упевненість — страх, любов — ненависть тощо.

На відміну від естетичних опозицій, що відкриваються в епічному характері, ці діади, реалізуючи драматичні та ліричні установки, тяжіють до загострення протиріч, до зростання напруги, до дисгармонійної переваги умовно-негативної сторони відносин. Як драматичне, так і ліричне завжди ускладнюються трагедійними переживаннями, хоча й дозволяють саме таким шляхом укрупнити, наблизити індивідуально-неповторне, унікальне у творчому, у тому числі — психологічно-творчому досвіді людини (див. про це: [2]). Драматичний та ліричний характери настільки показові для оперної семантики, що на їх основі навіть виникають визначення різновидів вокальних голосів (ліричний тенор, драматичне сопрано тощо), тобто вони сприяють виконавській специфікації оперного персонажа (образу), дозволяють підсилювати самоцінність музичної форми опери, водночас відкривають пряму залежність музично-виконавських засобів від естетичного завдання створюваного виконавцем оперного характеру.

Своєрідність оперної музичної символіки у її співставленні з актантно-персонажним та подієво-видовищним планами опери дозволяє переконуватися і в тому, що саме лірична парадигма є найбільш специфічною для оперного характеру, що прямує у власній еволюції

(від барокової доби й до сучасності) до поглиблення авторефлексії. Можна стверджувати, що саме *ліричний тип персонажа* втілює повною мірою той оперний характер, заради якого вибудовується художня форма опери. Найбільш втаємничена психологічна предметність («артефактність») опери може прояснитися та бути експлікованою завдяки йому; ліричні інтенції притаманні всім різновидам оперного характеру остільки, оскільки вони презентують корінні риси творчої людської особистості — здатність відкривати, перебудовувати, вдосконалювати саму себе.

Наукова новизна даної статті зумовлена розкриттям значення категорії оперного характеру у зв'язку з потрійною художньою символікою оперного твору, вилученням естетичного та психологічного змісту оперного характеру як специфічних артефактів оперної творчості, з поглиблення семантичного вивчення жанрово-видових складових оперної композиції.

Висновки з матеріалу роботи доводять, що оперний характер постає особливим мистецьким артефактом, у якому зосереджується та набуває нового творчого (зокрема вокально-виконавського) резонансу складна багатопланова жанрова семантика опери. Епічна, драматична та лірична психологічно-естетичні модальності оперного характеру визначають коло оперних персонажів, сприяють реалізації оперного задуму в усій повноті його драматургічних можливостей.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антарова К. Театр — мое сердце. М.: Сиринь садхана, 2004. 320 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Кристи Г. Книга Станиславского «Работа актера над собой». URL: <http://biblioteka.teatr. — obraz.ru/kode/7247>
4. Немирович-Данченко В. О творчестве актера: хрестоматия: учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1984. 623 с.
5. 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/>
6. 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.
7. У Хуйминь. Психологические предпосылки и условия оперной вокально-интонационной интерпретации // Музичне мистецтво і культура: Науко-

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

8. 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). Aesthetics of verbal creativity / Comp. S. Bocharov. Note S. Averintseva and S. Bocharov. 2 ed. М.: Art [in Russian].
3. Christie, G., Stanislavsky's book «Actor's Work on Himself» / URL: <http://biblioteka.teatr.—obraz.ru/kode/7247> [in Russian].
4. 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].
5. 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].
6. 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].
7. 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].
8. Chekhov, M. (2003). The Way of the Actor (Memoirs). М.: Transitbook [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.09.2018