

УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.12>**Чжу Веньфен**<https://orcid.org/0000-0002-2617-2287>

ассистент-стажер кафедры сольного пения

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
chgy_venfen@ukr.net

РИТОРИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ СЛОВА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. И. ГЛИНКИ

Целью данной статьи стало рассмотрение функций слова в оперном творчестве Н. Глинки сквозь призму риторического подхода для обнаружения скрытых смыслов, способных расширить семантическое пространство опер композитора. **Методология.** Методологическая основа работы опирается на комплекс аналитического, типологического, структурно-функционального и компаративного подходов. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об операх Н. Глинки благодаря исследованию риторических функций слова в них. **Выводы.** Актуализация риторического уровня музыкальной поэтики (от музыкально-риторических фигур до структурных детерминант) помогает вскрыть смыслы обеих опер Н. Глинки. Применение композитором принципов музыкальной символики органично сочетается с воплощением концепций «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» на двух уровнях: идеи, отраженной в конкретном музыкально-поэтическом тексте оперных номеров, и сверхидеи, преломленной в их мотивах-символах. Взаимодействие риторического и стилистического начал в операх Н. Глинки видоизменяется на протяжении всего творческого пути композитора: особое отношение к словесному материалу заставляет усиливать внимание к семантическим функциям отдельных слов и подчиняет логику словесного текста собственному поэтическому видению автора. По сути, словесный текст влияет на музыку, но не на уровне формообразования, драматургии в целом, а на уровне отдельных авторских музыкально-риторических фигур. Все это обуславливает тем самым развитие их неориторического (Ю. Лотман) потенциала.

Ключевые слова: опера, риторический подход, слово в опере, риторические функции, музыкально-риторическая фигура, формульность.

Zhu Venfen, Assistant-trainee of Solo Singing Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Rhetorical functions of the word in M. I. Glinka's operas

The purpose of this article is to consider the functions of the word in the opera of M. Glinka through the prism of a rhetorical approach to discover hidden meanings that can expand the semantic space of the composer's

operas. **Methodology.** The methodological basis of the work is based on a complex of analytical, typological, structural-functional and comparative approaches. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of ideas about the operas of M. Glinka, thanks to the study of the rhetorical functions of the word in them. **Conclusions.** Actualization of the rhetorical level of musical poetics (from musical rhetorical figures to structural determinants) helps to reveal the meanings of both operas by M. Glinka. The composer's application of the principles of musical symbolism is organically combined with the embodiment of the concepts of "Life for the Tsar" and "Ruslan and Lyudmila" at two levels: the idea reflected in the specific musical and poetic text of opera numbers, and the super idea refracted in their motifs and symbols. The interaction of rhetorical and stylistic principles in the operas of M. Glinka is modified throughout the composer's creative career: a special attitude to the verbal material forces one to pay attention to the semantic functions of individual words and subordinates the logic of the verbal text to the author's own poetic vision. In fact, the verbal text affects the music, but not at the level of shaping, dramaturgy in general, but at the level of individual author's musical rhetorical figures. All this thereby determines the development of their neorhetorical (U. Lotman) potential.

Key words: opera, rhetorical approach, word in opera, rhetorical functions, musical-rhetorical figure, formula.

Чжу Веньфен, асистент-стажист кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Риторичні функції слова в оперній творчості М. І. Глінки

Метою даної статті стає розгляд функцій слова в оперній творчості М. Глінки крізь призму риторичного підходу для виявлення прихованих смислів, здатних розширити семантичний простір опер композитора. **Методологія.** Методологічна основа роботи спирається на комплекс аналітичного, типологічного, структурно-функціонального та компаративного підходів. **Наукова новизна роботи** полягає в розширенні уявлень про опери М. Глінки завдяки дослідженню риторичних функцій слова в них. **Висновки.** Актуалізація риторичного рівня музичної поетики (від музично-риторичних фігур до структурних детермінант) допомагає розкрити смисли обох опер М. Глінки. Застосування композитором принципів музичної символіки органічно поєднується із втіленням концепцій «Життя за царя» і «Руслана і Людмили» на двох рівнях: ідеї, відображеної в конкретному музично-поетичному тексті оперних номерів, і надідеї, відображеної в їх мотивах-символах. Взаємодія риторичного і стилістичного начал в операх М. Глінки видозмінюється протягом усього творчого шляху композитора: особливе ставлення до словесного матеріалу змушує посилювати увагу до семантичних функцій окремих слів і підпорядковує логіку словесного тексту власному поетичному баченню автора. По суті, словесний текст впливає на музику, але не на рівні формоутворення, драматургії у цілому, а на рівні окремих авторських музично-риторичних фігур. Усе це зумовлює розвиток їхнього неориторичного (Ю. Лотман) потенціалу.

Ключові слова: опера, риторичний підхід, слово в опері, риторичні функції, музично-риторична фігура, формульність.

Актуальность темы исследования. В жанре оперы, прошедшем значительный исторический путь длиной в несколько столетий, одно из ведущих мест занимают проблемы развития европейской оперы в различных ее национальных вариантах, поскольку именно с ними связываются этапные достижения в формировании особенностей данного жанра. Изучение путей становления европейской оперы является чрезвычайно важным и необходимым для китайского исполнителя, так как именно она образует основу деятельности современного китайского академического оперного театра и является одной из основ мощного межкультурного диалога как для китайских, так и для европейских музыкантов.

Одним из ключей к анализу оперного текста, функционирование которого обусловлено соотношением вербального и музыкального уровней, становится привлечение риторической методологии, позволяющей открывать и обосновывать скрытые смыслы, на первый взгляд, уже давно знакомого. Особо актуализируется задействование этого подхода по отношению к творчеству тех композиторов, положение которых в музыкальной культуре давно определено и не ставится под сомнение. В этой связи обращение к творчеству М. Глинки в попытке расширить семантическое пространство его опер, в том числе и через применение риторического подхода, более чем показательное.

Известно, что в жанре оперы связь поэтично-словесной основы и музыки закономерна. Проблемы тесной скоординированности слова и музыки находятся в сфере постоянных музыковедческих интересов. Неизменность такого внимания может быть объяснена тем, что жанровая форма оперы в данном срезе предстает особым феноменом, поскольку предполагает и внутреннее единство, и художественно-выразительную самостоятельность вербального и музыкального планов.

В многоуровневом оперном тексте слово выступает в качестве структурообразующего элемента, организующего оперную ткань и в то же время активно воздействующего на реципиента. Последнее позволяет оперному слову обнаружить свои риторические функции, которые проявляются в целенаправленном воздействии, убедительности. Оперное слово в данном контексте может восприниматься как оптимизирующий механизм коммуникации, «набор правил», через которые передаются культурные смыслы и человеческая символика.

То есть помимо мотивно-интонационной и структурно-композиционной характеристик, оперное слово заключает в себе «отражение неориторичных музыкальных лексем – тех внутренних жанрово-стилистических формул, которые приобретают семантическую самостоятельность, одновременно отсылая к широким культурно-историческим смыслам» [2, с. 82].

Несмотря на то, что проблема взаимодействия словесно-поэтической основы и мелодии в русской музыке изучена достаточно глубоко и всесторонне, риторический подход позволяет вскрыть новые аспекты ее рассмотрения. На сегодняшний день об этом подходе можно говорить как об одном из наиболее перспективных в решении проблемы корреляции слова и музыки, поскольку риторика является необходимой стороной функционирования любой языковой системы и особенно важна в искусстве в силу образной предназначенности и образной регламентации его языковых средств [4].

Изложение основного материала. Основой оперного творчества М. Глинки являются два сочинения, в каждом из которых композитор создает оригинальную жанровую модель (народная музыкальная драма и опера-сказка) со своим типом драматургии и стилевого синтеза, со сквозным музыкальным развитием симфонического типа. Размышления с заявленной точки зрения об этих произведениях позволяют прийти к выводу, что в основе оперной поэтики М. Глинки лежит система средств сугубо музыкального воплощения целостной идеи оперного произведения, подтверждением чему становится факт создания музыки к обеим операм раньше текста либретто. Общеизвестно, что данный прецедент, произошедший на этапе работы композитора над оперой «Жизнь за царя», имел определенные последствия. Поскольку М. Глинка выступил не только в качестве композитора, который по уже сложившейся традиции «озвучивает» заранее написанный поэтический текст, а, по мнению И. Неясовой, фактически явился «автором всей идейно-сюжетной концепции оперы как концепции исторической, отраженной в его «Первоначальном плане» и воплощенной в музыкальной драматургии» [6, с. 29]. Исходя из этого, текст Розена, созданный на уже сочиненную музыку, не мог существенно повлиять на идейно-смысловую направленность произведения.

Анализ музыкального текста «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» позволяет также обозначить следующие достаточно

важные моменты. Одним из специфичных для жанрово-стилевой структуры опер становится литургический компонент. Е. Смагина считает, что литургийность в этих сочинениях подчеркивает «национальные приоритеты оперной поэтики Глинки»; включение литургического компонента в оперный текст продиктовано религиозной обусловленностью замысла композитора [9, с. 158]. «Мотив выбора человеком своей судьбы, идея Преображения, общие для опер, в «Жизни за царя» дополнены значимостью соборного начала, темой жертвенного подвига, идеями святости «законного Царя», защиты Святой Руси, категориями Семьи, Дома» [9, с. 158]. По мнению Н. Угрюмова, это смысловой ряд в обязательном порядке должен быть дополнен важнейшим для образной драматургии оперы мотивом – мотивом Веры. Исследователь, рассуждая об этом, замечает, что «Сусанин глубоко религиозен, но его религиозность – типическая черта народной психологии эпохи Смутного времени...» [10, с. 61].

На стилистическом уровне православный дух опер М. Глинки отражен в обусловленности тематизма русской сферы пластами мелоса русского же богослужебного пения. Среди них – интонационные, гармонические и фактурные формулы, характерные для православных песнопений: варианты попевок в объеме терции, натурально-ладовые обороты (например, оборот «русской церковной гармонии» (I – УП – III в обеих операх; в частности в «Руслане» как основа «темы волшебного перстня Финна»), аккордово-хоральный тип фактуры, преломляющий традиции партесного стиля, статичность ритма за счет применения мономерных четвертей, распета я псалмодия, диатоничность гармонии. Соглашаясь со сказанным, Е. Смагина уточняет, что мелодико-интонационная специфика стиля «Жизнь за царя» основана, по ее мнению, на сквозном проведении в тематизме оперы двух ведущих мотивов – гексахорда и распетой терции, которые могут быть трактованы как соединение фольклорного и культового первоисточков [9, с. 126].

Все перечисленное в комплексе позволяет говорить о присутствии в операх так называемой «православной интонации» (В. Медушевский). Под ней исследователем понимается генеральная интонация духовной музыки – не только церковной, но и светской, генетически родственной средневековой русской монодии [5]. Данный срез позволяет характеризовать

оперы М. Глинки как произведения, воплощающие авторское понимание развития генеральной православной интонации, обеспечивающее музыкальному тексту опер духовную значимость.

В оперном творчестве М. Глинки музыковедами отмечается также воздействие барочных тенденций, которые находят свое воплощение посредством привлечения композитором в музыкальный язык своих опер риторических фигур. Прежде всего, это касается оперы «Жизнь за царя», в которой влияние поэтики барокко традиционно связывают со сценой, предвещающей смерть главного героя в финале оперы.

Музыкально-риторическая фигура креста – символ идеи мученической смерти – в данной сцене проходит в обращении, что означает «искупление через свершившуюся крестную муку». «Ее (*фигуры креста* – Ч.В) преломление ... обнаруживает смысловую близость мотиву жертвы во спасение Святой Руси и Царя, характерному для традиций русской духовной культуры [9 с. 71]. Кроме того, в финальной сцене Сусанина с поляками присутствует фигура *catabasis* – диатонически ниспадающий звукоряд, связанный с семантикой нисхождения, а позже – распятия и смерти. В сцене в лесу эта фигура появляется на словах «В непогоду в беспутье», «...с рыданиями меня отпустила». *Catabasis* применяется композитором в опере и до этого момента, а именно в сцене прощания Сусанина с дочерью «Ты не кручинься, дитяtko мое» в III акте.

Предсмертная молитва Сусанина в IV действии пронизана проникновенными, скорбными интонациями вокальной партии: мелодический контур основной темы распевается элементами лирической крестьянской песенности. Атмосфера скорби поддерживается мягкими звучаниями оркестра, включающего в себя наряду с другими выразительные партии тромбонов и арфы. Первые, вторгаясь в несвойственную для них выразительную сферу – психологическую, появляются в молитве, поскольку связаны с образом главного героя. Низкий голос Сусанина подчеркивается, «исходя из самой природы инструмента, способного к мужественному произнесению» благородным тембром тромбонов [11, с. 93]. «Глинка прочно связывает тембр тромбоновой группы с образом главного персонажа – Ивана Сусанина, с его мольбой к Богу об укреплении собственного духа перед смертью (в арии), с его душевными муками по оставленной семье (в речитативе),

с его мужественными речами, обращенными к польским войнам (в финале сцены)» [11, с. 103]. Арфа же, обладающая «надземным» колоритом, возникает здесь как потребность «подчеркнуть знак «горних далей» как предтечу Преображения» [9, с. 113].

Глинка, выбирая в данных сюжетных ситуациях определенный темброкорит, стал основоположником своего рода традиции в русской оперной классике. Закрепление тромбонового тембра за мужским низким голосом будет продолжено в творчестве М. Мусоргского. В его «Борисе Годунове» партию главного героя в течение всей оперы сопровождают хорами и сольными аккордами три тромбона и трубы. Использование тембра арфы в пограничных, психологических сценах найдет свое продолжение у П. Чайковского. Мы это можем увидеть, например, в «Мазепе», где во II действии, в сцене казни, в предсмертной молитве Кочубея и Искры арфа появляется как знак причастности к сакральной образной сфере.

Движение по звукам квартсекстаккорда – мотив жертвенности – становится основой темы ариозо Сусанина из IV действия «Туда завел я вас...», когда герой обрекает себя на неминуемую гибель. В кульминационном эпизоде IV действия оперы, акцентируя идею готовности героя к жертве, на возгласы поляков «Так смерть тебе», Сусанин отвечает: «У ваших всех гетманов нет богатств таких, чтоб мог я изменить за них». Эмоциональное напряжение и патетика данной сцены подчеркивается жестко изломанным контуром мелодического рисунка вокальной партии Сусанина и его хроматизацией – приемами, наглядно отражающими специфику стиля героико-бытовой оперы [9].

Е. Ручьевская обращает внимание на наличие принципов мелодической формульности в операх М. Глинки и проследживает проявление этого феномена в «Руслане и Людмиле». Исследовательница, отмечая особый тип выразительности этих формул, определяет их как колоратуры и закрепляет за ними «такую специфическую область интонаций, как изображение мотивов зова, клича и плача, а также близкого к ним типа – заклинания внутри развернутой сцены» [8, с. 358].

Обращает на себя внимание и интонационная основа обеих опер, которая, по сути, может быть отождествлена, говоря словами Б. Асафьева, со «сложнейшей интонационно-географической картой» [1, с. 131], на которой выделяются

три условно-стилевые культуры: традиционная песенная русская; классическая общеевропейская и инациональная (польская в «Жизни за царя» и внеевропейская, восточная в «Руслане и Людмиле»).

Перефразируя известное выражение Б. Асафьева о «слуховой коллекции» Глинки [1, с. 271], отнесенной ученым к многообразию национально-стилевых и жанрово-интонационных пластов, зафиксированных его композиторской памятью, поэтика обеих его опер, по нашему мнению, представляется «коллекцией жанрово-стилевых традиций». В них в различном соотношении вошли ставшие характерными черты опер XVIII – начала XIX веков – комедийно-бытовой и сказочно-бытовой конца XVIII века, героико-бытовой и романтизированной сказочной оперы предглинковского периода; а также черты балета, трагедии (драмы) с музыкой, «исторических», «национальных» и «волшебных» представлений обоих столетий, апофеозов, оратории, кантаты и песни.

Выводы. Таким образом, актуализация риторического уровня музыкальной поэтики (от музыкально-риторических фигур до структурных детерминант) помогает вскрыть смыслы обеих опер М. Глинки. Применение композитором принципов музыкальной символики органично сочетается с воплощением концепций «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» на двух уровнях: идеи, отраженной в конкретном музыкально-поэтическом тексте оперных номеров, и сверхидеи, преломленной в их мотивах-символах. Помимо выделенных разделов музыкальной драматургии, охарактеризованные избранные мелодико-интонационные элементы, проникнув в сущность ведущих тематических комплексов опер, «цементируют» их, выполняя, наряду с семантической, конструктивно-организующую функцию.

В целом риторический подход позволяет обнаружить в операх М. Глинки систему знаков, ассоциативно связывающих внемузыкальные смыслы с его звуковым прообразом на основе кода, обладающего определенными структурно-семантическими функциями и выполняющего коммуникативную функцию в передаче информации от композитора к слушателю, от композитора к исполнителю и от исполнителя к слушателю.

Русский классик в своих операх умел находить авторские индивидуальные пути и приемы музыкального воплощения

поэтического образа, наделять привычные музыкально-риторические фигуры новыми композиционными и драматургическими функциями, давать им свое толкование, вырабатывать собственные авторские семантические формулы.

Взаимодействие риторического и стилистического начал в операх М. Глинки видоизменяется на протяжении всего творческого пути композитора: особое отношение к словесному материалу заставляет усиливать внимание к семантическим функциям отдельных слов и подчиняет логику словесного текста собственному поэтическому видению автора. По сути, словесный текст влияет на музыку, но не на уровне формообразования, драматургии в целом, а на уровне отдельных авторских музыкально-риторических фигур. Все это обуславливает тем самым развитие их неориторического (Ю. Лотман) потенциала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Глинка. Избранные труды. Москва : Изд-во АН СССР, 1952. Т. I: Избранные работы о Глинке. С. 58–283.
2. Ван Лунчуань Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. : 17.00.02 «Музичне мистецтво». Одеса. 2019. 193 с.
3. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века. Проблемы музыкальной науки. Москва : Сов.композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–378.
4. Лотман Ю. Риторика. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 167–183.
5. Медушевский В. Святая традиция Руси. *Традиции художественной культуры. Межвузовский сборник научных трудов*. Вып. 3. Москва-Волгоград, 2000. С. 4–25.
6. Неясова И. Русская историческая опера (к проблеме типологии жанра) : дис. ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.02 Музыкальное искусство. Магнитогорск, 2000. 188 с.
7. Присяжнюк Д. Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века : дис. ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.02 Музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2004. 257 с.
8. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургія. Слово и музыка. Санкт-Петербург : Композитор, 2002. 396 с.
9. Смагина Е. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций : дис. ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.02 Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 20102. 193 с.
10. Угрюмов Н. Опера М.И. Глинки «Жизнь за царя». Рукопись. Кривой Рог, 1987. 89 с.
11. Ульянов Н.В. Тембр тромбона в оркестре М.И. Глинки: полифункциональность и колористика : дис. ... канд. искусствоведения,

спец. : 17.00.02 Музикальне искусство. Санкт-Петербург : СПбГК им. Н. А. Римського-Корсакова, 1999. 230 с.

REFERENCES

1. Asafiev B. (1952) Glinka. Selected Works. M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. T. I: Selected works on Glinka. S. 58–283 [in Russian].
2. Wang Lunchuan (2019) Opera storytelling as the subject of ordinary music knowledge: dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.03 Musical art. Odessa [in Ukrainian].
3. Zakharova O. (1975) Musical rhetoric of the XVII - the first half of the XVIII century. Problems of music science. M.: Sov.kompozitor Issue. 3. S. 345–378 [in Russian].
4. Lotman U. (1992) Rhetoric. Selected articles: in 3 volumes. Tallinn, T. 1. Articles on semiotics and typology of culture. S. 167–183 [in Russian].
5. Medushevsky V. (2000) Holy tradition of Russia. The traditions of art culture. Interuniversity collection of scientific papers. Vol. 3. Moscow-Volgograd. S. 4–25 [in Russian].
6. Neyasova I. (2000) Russian historical opera (on the problem of the typology of the genre): dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.02 Musical art. Magnitogorsk [in Russian].
7. Prisyajnyuk D. (2004) Musical rhetoric and composer practice of the twentieth century: dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.02 Musical art. Nizhny Novgorod [in Russian].
8. Ruchevskaya E. (2002) «Ruslan» Glinka, «Tristan» Wagner and «Snow Maiden» Rimsky-Korsakov. Style. Dramaturgy. Word and music. St. Petersburg: Composer. [in Russian].
9. Smagina E. (2010) Glinka's opera poetics in the context of national cultural traditions: dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.03 Musical art. Rostov-on-Don [in Russian].
10. Ugryumov N. (1987) Opera M.I. Glinka «Life for the Tsar» Manuscript. Kryvyi Roh. [in Russian].
11. Ulyanov V. (1999) Trombone timbre in the orchestra M.I. Glinka: multifunctionality and color: dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.02 Musical art. SPb.: SPbGK them. N.A. Rimsky-Korsakov [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2019