

УДК 78.01/782.1

У Хуйминь

**ЯВЛЕНИЕ ОБРАЗНО-РОЛЕВОГО ИНТОНИРОВАНИЯ
В ОПЕРЕ: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Герменевтический подход к процессу оперного интонирования позволяет обнаруживать его образно-ролевые функции и семантическую полимодальность. Цель статьи — определить исторические и жанрово-типологические аспекты оперного интонирования в связи с его темпорально-эстетическими особенностями. Методы работы обусловлены понимающим герменевтическим направлением современной эпистемологии как теоретической парадигмы гуманитарной науки.

Ключевые слова: оперное интонирование, образно-ролевое интонирование, модальность, семантические функции оперного интонирования, этико-эстетические установки.

Оперное интонирование как герменевтический феномен предполагает «герменевтическое свершение» и процесс экспликации понимания, обуславливающий и своеобразие смысловых достижений, и специфику семантических (языковых) ограничений в вокально-исполнительской оперной сфере. Данный подход ведет к выделению особого типа образно-ролевого интонирования, обуславливает также необходимость его последующего изучения в контексте традиции «психологического театра» и связанных с ним личностно-творческих явлений.

Полимодальность, семантическая множественность сознания, с одной стороны, ограниченность, содержательная неполнота словесного высказывания (слова как формы и способа общения и сообщения смысла), с другой, заставляют ставить вопрос о возможностях сложного языкового синтеза как основе художественного оперного понимания. Следовательно, и интерпретироваться — воспроизводиться оперный образ должен с учетом его синтетической завершенности и полноты.

Многообразие предметных ориентаций «оперного слова», его особые семантические функции позволяют ему указывать на «несказанное» и «утаенное», на «сокрытие» смысла (Х.-Г. Гадамер), что способствует возрастанию его суггестивности, риторичности, индизонисательности, одновременно указывает на ограниченность формы словесного-языкового выражения, которую слово пытается преодолеть с помощью музыкального интонирования.

В музыкально-интонационной форме высказывания оперный персонаж обретает собственный «голос», буквально включается в художественную ткань оперного произведения. В то же время способы интонирования не только взаимодействуют с определенными разновидностями «оперного слова», но и предполагают связь со сценическими ситуациями — характерологическими положениями. Певческая сторона оперного образа, тембральное и музыкально-тематическое наполнение партии оперного персонажа достигают ролевой полноты и завершенности только путем художественно-композиционной и эстетической оправданности вокально-исполнительских приемов, которая достигается актантно-психологическим способом — посредством репрезентации переживания в сценическом действии, экспликации «голоса сознания» оперного героя в отношениях с иными персонажами, лирической убедительности и драматической яркости вокального интонирования в общем контексте музыкально-оперной драматургии.

Особое значение в развитии образно-ролевого оперного интонирования, потому и вокально-мелодического оперного материала, приобретают трагедийная тема и тема любви, причем обнаруживая зависимость и взаимопереход в сюжетно-тематическом и музыкально-интонационном содержании произведений, созданных европейскими оперными композиторами (в частности Дж. Верди, Ш. Гуно, П. Чайковским).

Предпосылками обособления трагедийных любовных образов в опере является то, что герой оперы — это не «сильный» герой; это герой, который не боится признаться в своей слабости, обнажая душу; и это, идущее от взволнованности Монтеверди и парадоксальной ироничности Перселла, понимание сокровенной сущности человека определяет назначение классической музыки, которая формируется вместе с оперной формой, они вырастают вместе — опера и классическая музыка (Нового времени), вместе занимают место нового художественного авторитета. Поэтому оперную музыку, как и «классическую», можно вслед за Г. Гессе назвать «экстрактом и воплощением нашей культуры», «самым ясным, самым характерным, самым выразительным ее жестом...» [7, с. 115–116].

Из характеристики, данной Г. Гессе, основным семантическим слагаемым классической музыки проступают и семантические функции оперного интонирования, отвечающие его эстетической сущности, а именно: «веселость» как высшее знание и причастность к культуре Пре-

красного; «просветление» как достижение ясности и чистоты»; «порядок (упорядоченность)», утверждающий гармонию закона и свободы.

Становясь содержанием оперного интонирования — интонационными жестами, эти этико-эстетические установки приобретают новое символическое значение, особую иносказательность, наделяя оперный язык свойствами и качествами притчи — с ее нравственно-категориальными дихотомиями, благодаря которым содержание мифологии, эпических сказаний, легенд начинает сворачиваться в лаконичные и концентрированные образно-метафорические структуры. По наблюдению Чжу Лу, «притча как переходная форма между мифологическим сказанием и художественным иносказанием и осваивает метод метафоризации, зарождаясь *внутри* мифа с целью поучения, разъяснения, зачастую в связи с диалогическими построениями — противопоставлениями, перенимая, повторяя в новом качестве практику античных агонев, предвещая катехизисное построение текстов и т. д... важнее всего то, что притча, притчевость проникают внутрь музыкального выразительного ряда, наделяя его переносным смыслом по отношению ко всей системе оперных художественных отношений и определяя концепцию оперы как музыкальную, главное значение которой — в утверждении свободы человеческого выбора, человеческой воли, человеческого сознания и судьбы. Таков ответ оперы на суровые запреты античной драмы рока» [8, с. 21–23].

Развитие образно-ролевого интонирования непосредственно связано с эволюцией оперного жанра, в частности с интерпретацией античной мифологии и приданием ей нового понимания в свете ренессансно-барочных установок европейской культуры. Благодаря последним приоткрывается внутренняя психологическая сторона оперы, воплощенная в музыкальном материале арий. Направленная к теме любви, она ведет к созданию образа страдающего субъекта в музыке и к доминированию мотива расставания в интерпретации судьбы любящих («Орфей» К. Монтеверди, «Дидона и Эней» Г. Перселла, «Орфей» Х.-В. Глюка служат подтверждениям данной черты «оперной любви»).

С другой стороны, согласно аполлонической и дионисийской сторонам мифопоэтического содержания античной трагедии, представляющей историческим предвидением оперы, показательным становится присутствие божественной силы в судьбе оперных героев, которое придает сакральную окрашенность оперному сюжету и определяет важность для него темы рока. Последняя даже определенным об-

разом замещає тему любові, витесняє її на другий план оперного дійства. Так, в «Орфее» Х.-В. Глюка тема рока, трансформуючись, переводиться із зовнішньої площини до внутрішньої, перетворюючись із хорового мотиву фурій в ариозні відповіді Орфея, які представляють важливим «речевим актом» цього персонажа, своєобразним опосередкованим «об'ясненням в любові»; цей прийом знаходить активне розв'язання в опері С. Танеєва «Орестея».

Оперна реформа Х.-В. Глюка не нивелює, а підкріплює важливі типові риси опери-серія, які залишаються опірними в розумінні оперного жанру. В частині класицистська «серйозна» опера утверджує двійственність семантичної моделі оперного жанру як співвідношення планів загального соціально-історичного події та особистої людської життя, сприяє переростанню сюжетної теми любові в музикальний образ цілісного людського почуття. В становленні даного образу основними є такі засоби сольного представлення оперного персонажа, як мова-речитатив («сухий речитатив»), декламація, кантіленне співання, динаміка голосу та поведінки, сценічно дійсний контекст, форма та композиційна функція оперного речевого акту.

Можливо утверджувати, що виступаючі риси трагедійної інтерпретації образу любові в опері визначаються зверненням до літературних образів, які стали «вечними» або спрямовані до типових культурно визнаних сюжетів, посиленням літературних факторів серед немюзикальних художніх впливів на оперу; реалістичністю, актуалізацією характерів виступаючих персонажів, навіть при умові історичного сюжету; ускладненням психологічної картини образу, з'єднаною з ускладненням композиційної логіки, зростом ролі ансамблевих, безпосередньо діалогізованих сцен; зростом монологічного початку на різних рівнях: оперного дійства (сквозне розкривання), дійсуючих осіб (укрупнення, «портретність» образу індивідуального персонажа), структури сцен, форми музикального висловлювання, інтонаційно-тематичного розвитку (ведуча роль монотематизма); посилення протиріччя в поведінці та музикальній характеристиці персонажів, які є провідниками любовного зв'язку, динамізації сюжетного образу; усвідомленням любові як сили, яка пробуджує рок, але і возносить, піднімає вгору цінність життя людини, який протистоїть року; створенням узагальнюючого музикального образу в оркестровій партії, але на початках вокальної кантілени; ідеаліза-

цией темы любви в музыке — вопреки ее литературному толкованию, которое служило предпосылкой оперного либретто.

Сила влияния оперного действия — возрастание его суггестивных свойств, возникновение того, что принято назвать музыкальной драматургией, объясняется внедрением актантной модели в музыкальный материал оперы, что ведет к концептуализации музыкальных средств выражения, к приобретению ими ролевых персонифицированных функций.

Этому, в свою очередь, способствует концентрация лирических качеств оперного жанра, в том числе портретное укрупнение главного образа — или нескольких ведущих образов. Именно потребностью лиризации сюжетно-тематического содержания оперы объясняется поэтическая трансформация, возвышение-идеализация текста литературного первоисточника, интерпретация его с точки зрения «персонажной лирики», но с элементами автобиографической, в творчестве П. Чайковского. Доминирование лирического начала представляется главным фактором обособления музыкальных «понятий-концептов»; оно отвечает музыкальной природе оперного жанра.

Музыкальное звучание берет на себя функции поэтического обобщения, освобожденного от семантического регламента слова, что ведет к возрастанию роли симфонической стороны оперы. С другой стороны, мелодический музыкальный материал способствует возвышенной поэтизации образа действующего лица, предусматривая и противоположную возможность — движение в сторону прозаического снижения, в случае господства словесно-речевого материала, речитативных интонаций, вплоть до полупения-полуговора или «сухой» речи. Данная двойственность в распределении музыкально-словесного текста, допускающая множество стилистических градаций, основанная на полистилистической комбинаторике интонаций в партии ведущих персонажей, позволяет передавать динамику сценического действия в музыке, причем степень подвижности музыкально-тематических характеристик указывает на степень важности персонажа в развитии и разрешении драматических антитез.

Выделение из системного темпорального образования оперного интонирования вокальных характеристик и вокально-исполнительских приемов также основано на принципах их соединения с характерами персонажей, что предопределено рождением оперного языка из мадригальной риторической среды. Так, творчество К. Монтеверди позволяет убедиться в том, что опера изначально создавала собственный круг интонационно-выразительных приемов, с учетом главен-

ствующей семантической функции их музыкальной стороны. В опере «Коронация Пoppей» Монтеверди в большом количестве представляет музыкальные приемы, принадлежащие к изобразительным фигурам (группа *hypotiposis*), используя их вполне традиционно: преобладание нисходящего движения в мелодической линии (в партии Сенеки) связано с мыслью о приближении смерти и приготовлением к ней; восходящее поступенное движение (фигура *anabasis*) возникает на словах Арнальты, радующейся своему возвышению («повластвовать представится возможность»); аналогичный пример (также в партии Арнальты) — фигура *anabasis* на словах: «Раба я радом, а вот умру, а вот умру матроной»; в соответствии с принятыми правилами использованы и фигуры тираты; так, например, тирата появляется в сопровождении слов о жестокости стихии, которую должна испытать отвергнутая Нероном Октавия; встречается также сочетание одновременно двух фигур, например, *catabasis* (у оркестра) и фигуры вздоха в вокальной партии Нерона; часто встречаются в опере также фигуры, относящиеся к группе фигур украшений или *Manieren*.

Риторические фигуры использованы в тех случаях, когда необходимо отразить в музыке напряженную скорбь, охватившую героя. Вполне в соответствии с нормами использована фигура *passus duriusculus* на словах Оттона: «моим молениям вяло сердце, жемчужинами слез их украшая». Тема полифонического хора домочадцев, прощающихся с Сенекой, соответствующая словам «*non morig*», также строится всецело на поступенных хроматических интонациях и является типичнейшей фигурой *passus duriusculus*. Яркий образец фигуры *saltus duriusculus* встречается также в партии у Сенеки, обличающего императора-тирана, — на словах: «Но и моя погибель не насытит Нерона»; отметим также фигуру *catabasis*, предшествующую в данном примере фигуре *saltus duriusculus*.

Для озвучивания слов, означающих состояние гнева, негодования, решимости, используются ходы на различные интервалы.

Встречаемся мы также с использованием фигуры *passus duriusculus*, отражающей состояние любовного томления, неги на словах: «и лобзанья их ощущаю». Таким образом, широта смысловых значений отдельных фигур указывает на свободное обращение Монтеверди с ними, на переакцентуацию в его опере некоторых канонических приемов. Но самое главное — *композитор согласует контрастные оценочные позиции действующих лиц с внутренними семантическими контрастами музыкально-риторических фигур*, то есть наделяет по-

следние действенностью и персонажностью, развивая таким образом *специфическое оперное образно-ролевое интонирование*.

В этом отношении очень убедительной с музыкальной стороны является концепция оперы К.-М. Вебера «Волшебный стрелок». Как справедливо заметил Т. Адорно, «Волшебному стрелку» Вебера присуще нечто совсем особенное, возникшее словно бы вне традиции — свойство, которое Вебер делил с Глюком. И Глюк, и Вебер готовили музыку к тому, чтобы она вырвалась из оков строгой логики; дело, начатое ими, довершил Берлиоз — не напрасно любимыми композиторами Берлиоза были именно Глюк и Вебер» [1, с. 113]; не случайно также Берлиоз дополнил оперу Вебера речитативами, подменяющими разговорные вставки, что, впрочем, несколько нарушило жанровую идею зингшпиля и утяжелило музыкальную драматургию. Можно даже сказать, что данная опера — первое стилистически выдающееся произведение, которое не следует заранее установленным канонам стиля, а потому преодолевает недостатки либретто.

Исторически «Волшебного стрелка» следует рассматривать именно как романтическое обновление немецкого зингшпиля; композитор черпает из него энергию непосредственного, раздельного. Музыка включается эпизодически и не заполняет собой все действие. Самостоятельность отдельного, его не-связанность с целым становится главным стилистическим принципом. И хотя о «Волшебном стрелке» судили как об опере, у которой нет заданного наперед стиля, в нем четко обозначаются музыкальные ресурсы воплощения образа любви — от говорного текста, мелодекламации в момент угрозы ее гибели, в силу грозящей главному герою опасности, до маршево-гимнического утверждения победы нравственной чистоты любви в том лейтмотиве, который из темы Агаты превращается в общенародную тему торжества добра. Данный лейтмотив является не столько музыкальным выражением чувства любви, сколько музыкальным девизом веры и служения. Поэтому он, во-первых, отличается особой активностью движения, восходящим характером и упругим «квадратным» ритмом, во-вторых — основан на повторности, как в строении тех сцен, в которых излагается (в строфической форме), так и в композиции оперы в целом, придавая ей форму рондо, становясь ее главным рефреном.

Обсуждая образно-ролевое оперное интонирование как исторический и жанрово-типологический феномен, отметим еще несколько факторов, существенных для семасиологического герменевтического подхода.

Творческие функции человека проявляются не только в каких-то отдельных формах его деятельности — в искусстве, в науке, производстве и так далее. Наиболее общая и интегративная творческая функция человека — это его ориентация в мире, его способность к диалогу с миром и к самодиалогу. Помимо всех прочих творческих заданий у человека есть одно постоянное — творчество жизни, следовательно, творчество самого себя. Эту позицию — как единую и общую жизненную позицию человека — психологи сегодня рассматривают как самую главную, таким образом, не разделяя человека на какие-то его отдельные аспекты, сферы проявления, а стараясь усмотреть в поведении и поступках человека, в его психологической организации факторы центрирования, собирания, притяжения к единому целому. Собственно говоря, именно по способам центрирования, внутренним психологическим фокусам отношения к миру и самому себе люди и отличаются друг от друга. Конечно, следует учитывать и тот факт, что существуют социальные каноны центрирования, то есть сборки самого себя, в том числе предопределенные социумом. Одна из главных проблем (антиномий) личностного бытия — соотносительность социального и индивидуального, запрограммированности и свободы.

Личностная позиция — то, что можно назвать жизненной позицией — определяется соотносительностью внешних и внутренних условий формирования оценочных подходов к миру. Задачи такого формирования и вызывают то, что можно назвать личностным усилием или психологическим напряжением. Психологическое напряжение — это направление активности личности, вектор активности сознания, психологическая модальность; так или иначе, речь идет о том, что причина и характер психологического напряжения указывают на область приложения сил.

У-силы — это сила, прибывающая куда-то, нахождение вместе с какой-то силой, движение в одном направлении с ней; усилие указывает на место приложения наших сил. Усилие не бывает безразличным к своему предмету и всегда возникает по отношению к чему-то. Жизненная позиция — это координация внешнего и внутреннего усилий, внешней предметной стороны усилия и его психологической обусловленности, но так или иначе это всегда динамическое проявление личностного сознания, то есть напряжение.

В работах М. Бахтина встречается понятие «эмоционально-ценностное напряжение»; синонимичным к нему является другое понятие — «эмоционально-волевое усилие» [2; 3; 5]. Этими словами

Бахтин определяет содержание жизненной позиции изнутри, которое можно также назвать интенциональной формой существования человека в культуре.

Семантический подход к оперному интонированию позволяет открыть как его смысловой центр именно такое «эмоционально-ценностное напряжение» или «эмоционально-волевое усилие».

В целом, отметим, что понимание оперного замысла (как целостное) предстает психологически обусловленным явлением, связанным с особенностями восприятия и воздействия всего комплекса выразительных художественных сторон оперного произведения. Однако ключевым моментом становится музыкальное воздействие, поскольку именно музыкальное звучание выступает кодом оперного замысла — тем «набором символов» (по определению кода У. Эко [9]), который позволяет воспринять и пережить глубинную оперную идею.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Образы и картины «Волшебного стрелка» / Т. Адорно // Советская музыка. — 1988. — № 6. — С. 112–115.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / [сост. С. Бочаров ; прим. С. Бочарова, С. Аверинцева]. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. — С. 9–191.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — [2-е изд., перераб. и дополн.]. — М. : Советская Россия, 1979. — 318 с.
4. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожинов]. — М. : Худ. лит., 1986. — 543 с.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Бочаров ; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова]. — [2-е изд.]. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
6. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991. — С. 43–60.
7. Гессе Г. Игра в бисер / Г. Гессе. — М. : Художественная литература, 1969. — 418 с.
8. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века : дис. ... канд. искусствоведения ; спец. 17.00.03 — музыкальное искусство / Чжу Лу. — Одесса, 2012. — 186 с.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. — СПб. : Symposium, 2004. — 544 с.

У Хуїмін. *Явище образно-рольова інтонування в опері: герменевтичний аспект.* Герменевтичний підхід до процесу оперного інтонування дозволяє виявляти його образно-рольові функції та семантичну поліmodalність. Мета статті — визначити історичні та жанрово-типологічні аспекти оперного інтонування в зв'язку з його темпорально-естетичними особливостями. Методи роботи обумовлені розуміючим герменевтичним напрямом сучасної епістемології як теоретичної парадигми гуманітарної науки.

Ключові слова: оперне інтонування, образно-рольове інтонування, modalність, семантичні функції оперного інтонування, етико-естетичні установки.

U Huimin. *The phenomenon of the shaped-role innering in opera: the hermeneutical aspect.* The hermeneutical approach to the process of opera intonation allows us to discover its image-role functions and semantic polymodality. The purpose of the article is to determine the historical and genre typological aspects of opera intoning in connection with its temporal and aesthetic features. The methods of work are conditioned by an understanding hermeneutic direction of modern epistemology as a theoretical paradigm of the humanities.

Keywords: opera intonation, image-role intonation, modality, semantic functions of opera intoning, ethical-aesthetic settings.

Стаття надійшла до редакції 25.05.2016

