

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЧЖУ ВЕНЬФЕН**

**УДК 782.1/78.01+78.071.1**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**РИТОРИКА І СТИЛІСТИКА ОПЕРНОГО ТВОРУ:  
ВІД СЛОВЕСНО-МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ ДО ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ  
РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ)**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*  
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ *Чжу Веньфен*

**Науковий керівник –  
ГРІБІНСЬКА ЮЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА  
кандидат мистецтвознавства, доцент**

ОДЕСА – 2021

**ЗМІСТ:**

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>3</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ РИТОРИКИ І РИТОРИЧНІ ФУНКЦІЇ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ.....</b>	<b>23</b>
1.1. Історичні витоки і загальні параметри вчення про риторику .....	23
1.2. Специфіка структури і функціонування оперного тексту.....	35
1.3. Літературознавчі аспекти теорії риторики .....	51
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>62</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ЗНАЧЕННЯ СЛОВЕСНО-ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ.....</b>	<b>64</b>
2.1. Про феномен оперного слова.....	64
2.2. Оперні закономірності у використанні поетичного і прозового слова.....	77
2.3. Риторичні аспекти оперної творчості М. Глінки .....	99
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>117</b>
<b>РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ РИТОРИЧНОЇ ФОРМИ ДУМКИ В ОПЕРІ.....</b>	<b>120</b>
3.1. Авторська поетична риторика в операх М. Римського-Корсакова.....	120
3.2. Автономія риторичних прийомів в музичному творі опери: специфіка оперної мови М. Мусоргського.....	146
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>168</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>170</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>177</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>202</b>

## АНОТАЦІЇ

**Чжу Веньфен. Риторика і стилістика оперного твору: від словесно-музичного тексту до образного змісту (на матеріалі творчості російських композиторів XIX століття).** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

*Актуальність теми дослідження* визначається, перш за все, методологічним аспектом, що пов'язаний зі зверненням до феномену риторики, як необхідної сторони функціонування будь-якої мовної системи. Звернення до риторики дозволяє розширити теоретичну основу досліджень в галузі оперознавства, сформулювати комплексний підхід до проблем оперного жанру. Тому визначення шляхів розвитку та механізмів риторики є необхідним, оскільки дозволить нам, насамперед, наблизитися до глибинних установок, які формують як відповідні феномени мистецтва і культури в цілому, так і особливості жанру опери зокрема. Сказане дає можливість розглянути феномен риторики в музичному сприйнятті як науково-теоретичну проблему, тим більше, що це явище ще недостатньо повно вивчено у вітчизняному музикознавстві і не набуло статусу традиційного в рамках опери як «розгалуженої системи жанрів» (М. Черкашина-Губаренко).

*Метою роботи* стає розгляд взаємодії риторичних принципів та стилістичних особливостей оперних творів російських композиторів XIX століття. *Об'єктом дослідження* є оперна творчість російських композиторів XIX століття. *Предметом дослідження* постає риторика опери як визначення словесно-музичного синтезу та образного змісту твору.

*Хронологічні межі дослідження* обумовлені періодом досягнення російським оперним мистецтвом високого рівня зрілості і охоплюють період 30–40-х років XIX – до кінця XIX століття.

*Методологічну основу дослідження* утворюють історіографічний, компаративний, системний, семантичний методи, також залучається метод текстологічного і цілісного інтонаційного аналізів.

*Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві розкривається зміст та методологічне значення поняття риторики, простежуються витoki та розвиток даного явища. Виходячи з того, що риторика означає (ῥήτορικὴ τέχνη) ораторське мистецтво, а значить уміння викласти думку ясно, переконливо, виразно, ефектно, в феномені риторики ми знаходимо складні комунікативні відносини людської свідомості і художньої творчості з культурною семантикою; запропонований риторичний підхід до оперного твору; виявлена взаємозалежність оперного твору, риторики, стилістики та риторичного ідеалу. *Одержали подальший розвиток:* поняття музичного тексту, музичної риторики, «оперного слова», а також музично-текстологічний підхід до оперного твору. *Уточнене:* поняття музично-риторичної фігури; категорії музичного стилю та композиторської поетики; погляд на образно-сюжетний зміст оперних творів М. Глінки, М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова.

У трьох підрозділах *Розділу I* поетапно встановлюються і викладаються історичні та теоретичні пролегомени явища риторики, досліджуються шляхи включення цього феномену до сфери музичного тексту, його кореляції з явищем оперного твору, композиторської поетики та стилю. У межах позначеного кола понять задіюється складний комплекс питань загальної та музичної риторики, лінгвістики тексту, музичної текстології, літературознавства.

Узагальнення складного історичного шляху формування та розвитку риторики дозволяють визначити неоднозначність розуміння даної науки та породжену цим її амбівалентність, коли творчий теоретичний початок риторики постійно співіснує з суворим догматом створюваного канону. Оскільки в центр риторичної концепції в цілому поставлено людину, яка

говорить, – homo loquens, риторика може сприйматися як оптимізуючий механізм людського спілкування, через який передаються культурні смисли і людська символіка.

Згідно сформованим поглядам сучасного оперознавства, в дослідженні актуалізується музично-текстологічний підхід до вивчення оперного твору. Поняття музичного тексту, оперного твору, риторики, риторичного ідеалу залучаються до загального кола міркувань, кореспондують між собою та визначають особливості структури і функціонування оперного тексту.

Пропонується в підході до оперного тексту виділяти риторику «відкритого тексту» (так звану «риторику фігур») і риторику «закритого тексту», що трактується як його поетика (за Ю. Лотманом). При цьому мається на увазі, що перша є своєрідним інструментом автора при породженні тексту, а друга – це те, що представляється цілісним результатом цього процесу. Перша обумовлена напрямком від системи музичних форм і засобів вираження, а також від авторської стильової позиції композитора до твору і його семантичних структур, а інша пов'язана з принципами впливу даного твору, конкретної композиційної семантики на реципієнта.

Починаючи з другої половини XVIII століття, в європейській культурі відбуваються принципові зміни – «зняття» риторики на всіх рівнях творчості призводить до відтворення якісно нової художньої стилістики, до формування поетики авторства. Ці процеси яскраво представлені у творчості композиторів-романтиків: коли «готовність» слова доповнюється пошуком і слова, і смислу. Особливе місце в цьому плані посідають російські композитори. В їх творчості спостерігається тяжіння до створення «редукованої моделі всієї попередньої творчості, нової риторичної системи, поетики *при-власнених* загальних місць, що підлягають наступному *перезасвоєнню*» (О. Архангельський). Таким чином можна говорити про відродження первісного значення риторики як універсальної системи, яка веде до виникнення художніх форм, що утворюються з індивідуального змісту. Така риторика пов'язана з узагальненням всіх відомих на той момент

структурних форм на рівні їх граничної об'єктивації, відірваності від автора – композиторська творчість доходить до граничних ступенів узагальнення, але ці узагальнення не стають загальними місцями, а вбирають весь попередній досвід художньої творчості.

У трьох підрозділах *Розділу 2* репрезентується характеристика взаємовідносин поетично-словесної основи і музики в опері, уточнюються відмінності поетичного та прозового слова та особливості їх функціонування в цьому жанрі. Опера постає складним і неоднорідним явищем, безпрецедентним за спільною виразністю вербального та музичного планів, можливості яких формувалися під обопільним впливом, так і у відношенні їх взаємодії. Це дозволяє говорити про формування в опері особливого явища, коли вербальне слово, вокально озвучуючись, набуває, з одного боку, нової експресії, з іншого, вагомості дієвості усного висловлювання. Це народжує особливе – оперне – слово, що ретранслює інтонований зміст.

Визначається, що у XIX столітті нівелюються традиції використання прозового та поетичного слова в опері. Перш за все, завдяки композиторам, для яких робота зі словом є особливо принциповою. Вони вибудовують у межах своїх опер специфічні стосунки з літературно-поетичною основою, з відбором словесного матеріалу, його презентуванням, виступають часто авторами лібрето. Наслідком такої активної роботи зі словом, власне, і стає форма «оперного слова». Даний напрям яскраво представлений російською композиторською школою, на формування та розвиток якої вагомий вплив причиняє поетичний та прозовий напрями поезики О. Пушкіна.

До авторів, в творчості яких «пушкінська тема» виявляється особливо важливою, належить О. Даргомижський. Визначається, що його опера «Кам'яний гість» є результатом пильної роботи композитора над взаємодією вокальної та словесної інтонації. Працюючи над поетичним словом, композитор спирається на прозове прочитання тексту, тобто смисловий і драматичний початки виходять на перший план перед поезією слова. Опера «Кам'яний гість» – перша, що найбільш послідовно і завершено втілює

речитативно-декламаційний стиль, максимально наближений до мовного інтонування.

Зазначається, що оперна творчість М. Глінки репрезентує інший шлях діалогу слова та музики в російській опері. Сформованій композитором національно-самобутній оперній мові притаманна взаємодія широти та пластичності розспіву з реалістичною вправністю мовних інтонацій. Однією з особливостей оперної мови М. Глінки стає риторика, що представлена у композитора в дещо трансформованому вигляді, змінюючись під впливом як нової романтичної естетики, так і власних художньо-естетичних явлень. Зберігаючи традиційну семантику фігур, композитор в той же час розширює їх образно-сміслові можливості. В обох операх М. Глінки музично-риторичні фігури також безпосередньо пов'язані з процесом симфонічного розвитку, допомагають композитору диференціювати прийоми характеристики конкретних персонажів (лейттеми, лейтінтонації) і втілення філософських понять (вічність, любов, краса, смерть, тощо.).

Два підрозділи *Розділу 3* спрямовані до визначення у оперній творчості М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова загальних мовних формул, так званих семантичних фігур, що мають конкретне структурне оформлення. Завдяки чому встановлюється, що кожен з перелічених композиторів вибудовує свої стосунки з риторикою: від використання принципу риторичного узагальнення (вживання певних жанрово-стилістичних музичних формул для характеристик героїв, станів та ситуацій) до створення власної авторської риторики.

У заключних *Висновках* стверджується, що вивчення категорій риторики та стилістики тексту оперного твору дозволяє встановити, що об'єктом їх уваги становляться виразові ресурси музичної мови, отже поняття «риторичний» і «стилістичний» виявляються взаємопов'язаними. Однак їх слід розрізняти виходячи з того, що риторика як мистецтво мовного впливу вживає більш широкий арсенал засобів (музичних та позамузичних), тоді як стилістика передбачає спирання виключно на музично-виразові

засоби та розуміється як сукупність «інтрастильових» знаків. Риторика же при цьому асоціативно пов'язує позамузичні смисли з їх звуковими прообразами на основі коду, що володіє певними структурно-семантичними функціями і виконує комунікативну функцію в передачі інформації від композитора до слухача, від композитора до виконавця і від виконавця до слухача. Можна сказати, що риторика виступає «механізмом смислопородження» (Ю. Лотман), а також способом виявлення особливостей мови твору, що є як складовою плану вираження, так і входить в якості істотного елементу до побудови плану змісту.

Зміст опери ХІХ століття тяжіє до всеосяжності. Над-темою жанру, що обумовлює його духовний простір, становиться «Людина і світ» (А. Баєва). Ця тема породжує найрізноманітніші втілення, що пов'язані з різними історичними епохами, подіями різного масштабу і характеру, з яскравими образами героїв-особистостей. Поважне місце серед них займають твори російських композиторів, що пропонують свої авторські варіанти рішення заявленої над-теми. При цьому особливу вагомість становлять опери М. Глінки, які є основою російського трагедійно-епічного оперного театру.

Російська опера ХІХ століття тісно пов'язана з детальною роботою композитора над словом. В цьому напрямі в ній спостерігаються дві тенденції – більш узагальнююча, пов'язана з високим риторичним стилем та деталізуюча, що рухається убік усного вербального початку. В стилістичному аспекті вони можуть відноситися до речитативної та мелодійної сфер оперного твору. Ці тенденції були яскраво представлені в творчості М. Глінки, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського. У деяких композиторів були апробовані обидві.

**Ключові слова:** риторика, музична риторика, стилістика, музичний текст, оперний текст, риторичний ідеал, композиторська поетика, композиторський стиль, оперне слово, взаємодія вербального та музичного планів, музично-риторична фігура.



**Zhu Wenfeng. Rhetoric and stylistics of the opera: from verbal and musical text to figurative content (based on the work of Russian composers of the XIX century).** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 – «Musical Art». – Odesa National Academy of Music. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odesa, 2021.

*The relevance of the research topic* is determined primarily by the methodological aspect associated with addressing the phenomenon of rhetoric as a necessary aspect of the functioning of any language system. The appeal to rhetoric allows expanding the theoretical basis of research in the field of opera, to form a comprehensive approach to the problems of the opera genre. Therefore, the definition of ways of development and mechanisms of rhetoric is necessary, as it will allow us, first of all, to approach the deep attitudes that form the relevant phenomena of art and culture in general and the features of the opera genre in particular. This makes it possible to consider the phenomenon of rhetoric in musical perception as a scientific and theoretical problem, especially since this phenomenon is not yet fully studied in domestic musicology and has not acquired the status of traditional opera as a «branched system of genres» (M. Cherkashina-Gubarenko).

*The aim of the work* is to consider the interaction of rhetorical principles and stylistic features of opera works by Russian composers of the XIX century. *The object of study* is the opera of Russian composers of the XIX century. *The subject of research* is the rhetoric of opera as a definition of verbal-musical synthesis and figurative content of the work.

*The chronological boundaries of the study* are determined by the period when Russian opera reached a high level of maturity and cover the period from the 1830s to the 1840s – to the end of the 19th century.

*The methodological basis of the research* is formed by historiographical, comparative, systemic, semantic methods, the method of textual and holistic intonation analyzes is also involved.

*The scientific novelty of the study* is that for the first time in domestic musicology the content and methodological significance of the concept of rhetoric is revealed, the origins and development of this phenomenon are traced. Based on the fact that rhetoric means (ἡ ῥητορικὴ τέχνη) oratory, and therefore the ability to express an opinion clearly, convincingly, clearly, effectively, in the phenomenon of rhetoric we find complex communicative relations of human consciousness and artistic creativity with cultural semantics; proposed rhetorical approach to the opera; the interdependence of the opera, rhetoric, stylistics and rhetorical ideal is revealed. *Received further development:* the concept of musical text, musical rhetoric, «opera word», as well as musical-textual approach to the opera. *Refined:* the concept of musical and rhetorical figure; categories of musical style and compositional poetics; a look at the figurative and plot content of operas by M. Glinka, M. Mussorgsky and M. Rimsky-Korsakov.

In the three subsections of *Chapter 1*, historical and theoretical prolegomena's of the phenomenon of rhetoric are gradually established and taught, the ways of including this phenomenon in the sphere of musical text, its correlation with the phenomenon of opera, compositional poetics and style are investigated. Within the specified circle of concepts the complex of questions of the general and musical rhetoric, linguistics of the text, musical textology, literary criticism is involved.

Generalizations of the complex historical path of formation and development of rhetoric allow us to determine the ambiguity of understanding this science and the resulting ambivalence, when the creative theoretical beginning of rhetoric constantly coexists with the strict dogma of the created canon. Since the center of the rhetorical concept as a whole is the person who speaks – homo loquens, rhetoric can be perceived as an optimizing mechanism of human communication, through which cultural meanings and human symbolism are transmitted.

According to the formed views of modern opera, the study actualizes the musical-textual approach to the study of opera. The concepts of musical text,

opera, rhetoric, rhetorical ideal are involved in the general range of considerations, correspond to each other and determine the features of the structure and functioning of the opera text.

It is proposed in the approach to the operatic text to distinguish the rhetoric of the «open text» (the so-called «rhetoric of figures») and the rhetoric of the «closed text», which is interpreted as its poetics (according to Yu. Lotman). This implies that the first is a kind of tool of the author in generating the text, and the second – is what appears to be a holistic result of this process. The first is due to the direction from the system of musical forms and means of expression, as well as from the author's stylistic position of the composer to the work and its semantic structures, and the second is related to the principles of influence of this work, specific compositional semantics on the recipient.

Since the second half of the eighteenth century, there have been fundamental changes in European culture – the «removal» of rhetoric at all levels of creativity leads to the reproduction of a qualitatively new artistic style, to the formation of poetics of authorship. These processes are vividly represented in the works of romantic composers: when the «readiness» of the word is complemented by the search for both word and meaning. Russian composers have a special place in this regard. In their work there is a tendency to create «a reduced model of all previous work, a new rhetorical system, the poetics *of their own* common places, subject to subsequent *re-assimilation*» (O. Arkhangelsky). Thus we can talk about the revival of the original meaning of rhetoric as a universal system that leads to the emergence of art forms formed from individual content. Such rhetoric is connected with the generalization of all known at that time structural forms at the level of their extreme objectification, detachment from the author – composer's work reaches the extreme levels of generalization, but these generalizations do not become commonplace, but absorb all previous experience of art.

In three subsections of *Chapter 2* the characteristic of mutual relations of a poetic-verbal basis and music in an opera is represented, differences of a poetic and prose word and features of their functioning in this genre are specified. Opera

is a complex and heterogeneous phenomenon, unprecedented in the common expressiveness of verbal and musical plans, the possibilities of which were formed under the mutual influence and in relation to their interaction. This allows us to speak of the formation of a special phenomenon in opera, when the verbal word, vocally voiced, acquires, on the one hand, a new expression, on the other, the significant effectiveness of oral expression. This gives birth to a special – operatic – word that relays the intoned meaning.

It is determined that in the XIX century the traditions of using prose and poetic words in opera are leveled. First of all, thanks to composers, for whom working with the word is especially important. Within their operas, they build specific relationships with the literary and poetic basis, with the selection of verbal material, its presentation, and are often the authors of the libretto. The consequence of such active work with the word, in fact, is the form of the «opera word». This direction is clearly represented by the Russian school of composition, the formation and development of which is significantly influenced by the poetic and prose directions of Pushkin's poetics.

O. Dargomyzhsky is one of the authors in whose works the «Pushkin theme» is especially important. It is determined that his opera «The Stone Guest» is the result of the composer's careful work on the interaction of vocal and verbal intonation. Working on the poetic word, the composer relies on the prose reading of the text, that is, the semantic and dramatic beginnings come to the fore before the poetry of the word. The opera «The Stone Guest» is the first to most consistently and completely embody the recitative-declamatory style, as close as possible to speech intonation.

It is noted that M. Glinka's operatic work represents a different way of dialogue of words and music in Russian opera. The national-original opera language formed by the composer is characterized by the interaction of breadth and plasticity of singing with realistic dexterity of language intonations. One of the features of language opera by M. Glinka is rhetoric, provided that the composer in a slightly transformed, changing under the influence of a new

romantic aesthetic, and their artistic and aesthetic phenomena. Preserving the traditional semantics of figures, the composer at the same time expands their image -semantic possibilities. In both operas of M. Glinka musical-rhetorical figures are also directly related to the process of symphonic development, help the composer to differentiate the techniques of characterization of specific characters (leitmotifs, leitintonations) and the embodiment of philosophical concepts (eternity, love, beauty, death, etc.).

The two subsections of *Chapter 3* are aimed at defining in the opera works of M. Mussorgsky and M. Rimsky-Korsakov general language formulas, the so-called semantic figures, which have a specific structural design. Due to this, it is established that each of these composers builds its relationship with rhetoric: from the use of the principle of rhetorical generalization (the use of certain genre-stylistic musical formulas for the characteristics of characters, states and situations) to create their own authorial rhetoric.

In the final *Conclusions* argues that studying the categories of rhetoric and style of the text to set the operas that the object of their attention expressional resources musical language, hence the term «rhetorical» and «stylistic» are interrelated. However, they should be distinguished based on the fact that rhetoric as the art of linguistic influence uses a wider arsenal of means (musical and non-musical), while stylistics involves reliance solely on musical expression and is understood as a set of «intrastyle» signs. Rhetoric associatively connects non-musical meanings with their sound prototypes on the basis of code, which has certain structural and semantic functions and performs a communicative function in the transmission of information from composer to listener, from composer to performer and from performer to listener. We can say that rhetoric is a «mechanism of meaning» (Yu. Lotman), as well as a way to identify the features of the language of the work, which is both part of the plan of expression and is an essential element in building a plan of content.

The content of the opera of the XIX century tends to comprehensiveness. The supra-theme of the genre, which determines its spiritual space, is «Man and

the World» (A. Baeva). This theme gives rise to a variety of incarnations associated with different historical epochs, events of different scale and character, with vivid images of personal heroes. An important place among them is occupied by the works of Russian composers, who offer their own versions of the solution of the stated super-theme. At the same time, Glinka's operas, which are the basis of the Russian tragic-epic opera house, are of special importance.

Russian opera of the XIX century is closely connected with the detailed work of the composer on the word. In this direction, there are two tendencies – a more generalizing, associated with a high rhetorical style and detailed, moving towards the oral verbal beginning. In the stylistic aspect, they can belong to the recitative and melodic spheres of the opera. These tendencies were vividly represented in the works of M. Glinka, O. Dargomyzhsky, M. Rimsky-Korsakov, and M. Mussorgsky. Some composers have tried both.

**Key words:** rhetoric, musical rhetoric, stylistics, musical text, opera text, rhetorical ideal, composer's poetics, composer's style, opera word, interaction of verbal and musical plans, musical-rhetorical figure.

**Основні положення дослідження викладені в публікаціях**

*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Чжу Веньфен. Актуальные музыковедческие подходы к явлению музыкальной риторики. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 356–368.
2. Чжу Веньфен. Авторская поэтическая риторика в операх Н.А. Римского-Корсакова (на примере поздних сказочных опер). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 113–123.
3. Чжу Веньфен. Риторические функции слова в оперном творчестве М. Глинки. *Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 147–156.

*в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):*

1. Чжу Веньфен. Риторические функции музыкального текста. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna: Premier Publishing, 2020. № 3. С. 193–198.

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** зумовлена трьома аспектами.

По-перше, історичним аспектом, що визначений потребою у поглибленому вивченні російської опери XIX століття, однієї з найпотужніших гілок європейської музичної культури. Як відомо, у більшості російських композиторів цього часу створення опер стало чи не найважливішим завданням їх творчості. Репрезентовані ними індивідуально-авторські поєднання музичного та словесного текстів у межах опери сприяють, з одного боку, появі вищого поетичного, художнього бачення та відтворення ідеї, з іншого, дозволяють досягнути нового виміру взаємного впливу цих текстів у формуванні інтонаційно-тематичних комплексів, композиційної структури, стильових та жанрових ознак. Для китайського виконавця дослідження цього напрямку є достатньо складним, але при цьому дуже важливим, оскільки пов'язано з освоєнням оперних творів, які визначають одну з провідних репертуарних ланок сучасних академічних оперних театрів, у тому числі і східних.

По-друге, теоретичним аспектом, що звернений до вивчення кола питань, які виходять за межі суто музикознавчих досліджень (наприклад, про співвідношення музики та слова, про роль словесного чинника в оперному творі, про визначення провідних способів взаємодії словесного та музичного планів в опері, про складності співвідношення звукового, вербального та візуального субтекстів (Г. Сокольська) в опері, про синтез мистецтв в опері загалом тощо). В світлі цього опера представляється унікальним явищем, так як її жанрова форма обумовлює і майже нерозривну єдність, і художньо-виразну автономність як словесного та музичного планів, так і усіх знакових систем у її межах. Останнє актуалізує текстологічний підхід до опери.

По-третє, методологічним аспектом, що зв'язаний зі зверненням до феномену риторики, як необхідної сторони функціонування будь-якої мовної системи. Риторика особливо важлива в мистецтві, зокрема в музичному «в



силу образного призначення і образної регламентації його мовних засобів» [174, с. 183]. Звернення до риторики дозволяє розширити теоретичну основу досліджень в галузі оперознавства, сформулювати комплексний підхід до проблем оперного жанру. Тому визначення шляхів розвитку та механізмів риторики є необхідним, оскільки дозволить нам, перш за все, наблизитися до глибинних установок, які формують як відповідні феномени мистецтва і культури в цілому, так і особливості жанру опери зокрема. Сказане дає можливість розглянути феномен риторики в музичному сприйнятті як науково-теоретичну проблему, тим більше, що це явище ще недостатньо повно вивчено у вітчизняному музикознавстві і не набуло статусу традиційного в рамках опери як «розгалуженої системи жанрів» (М. Черкашина-Губаренко).

Таким чином, актуальність теми дослідження обумовлена:

- закономірністю звернення дослідницької думки до авторитетних відкриттів минулого, оскільки часова дистанція, що виникає, дозволяє поглянути на них в більш широкому історичному контексті;
- інтенсивним розвитком сучасного музикознавства в світлі взаємодії з іншими галузями гуманітарного знання, завдяки чому представляється можливим, залучаючи збагачений методологічний апарат, роздивитися, здавалося б, добре вивчені явища з нових наукових позицій;
- необхідністю уточнення і подальшої розробки в оперознавстві теорії риторики, яка істотно вплинула на еволюцію оперного жанру і стилю в цілому;
- відсутністю окремих досліджень явища риторики в оперній музиці, зокрема у зв'язку з семіологічними засадами творчості російських композиторів-класиків.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертаційне дослідження здійснено згідно з планом науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової на 2016–2021 роки, а саме, темі № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

**Метою роботи** стає розгляд взаємодії риторичних принципів та стилістичних особливостей оперних творів російських композиторів XIX століття.

**Завдання роботи є наступними:**

- розглянути основні етапи розвитку теорії риторики та загальні параметри її вчення;
- визначити актуальні аспекти музичної текстології;
- простежити основні музикознавчі підходи до феномену оперного тексту та надати його визначення;
- уточнити теоретичний апарат дослідження та встановити взаємовідносини понять риторики, поезики та стилю;
- розглянути чинники формування та надати характеристику феномену «оперного слова»;
- визначити основні шляхи інтерпретації слова в музиці;
- висвітлити принципи і особливості роботи російських композиторів зі словом в операх;
- охарактеризувати риторичні аспекти оперної творчості М. Глінки, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського.
- виявити роль музично-риторичних фігур в оперних творах М. Глінки, М. Римського-Корсакова та М. Мусоргського і дослідити особливості їх застосування.

**Об'єктом дослідження** є оперна творчість російських композиторів XIX століття.

**Предметом дослідження** постає риторика опери як визначення словесно-музичного синтезу та образного змісту твору.

**Хронологічні межі дослідження** обумовлені періодом досягнення російським оперним мистецтвом високого рівня зрілості, і охоплюють період 1830–40-х років – до кінця XIX століття.

**Матеріал дисертаційного дослідження** складають твори, які являються найбільш важливими та показовими в контексті розвитку російської опери XIX століття, а саме опери М. Глінки, О. Даргомижського, М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова.

**Методологічну основу дослідження** утворюють історіографічний, компаративний, системний, семантичний методи, також залучається метод текстологічного і цілісного інтонаційного аналізів.

Теоретична база дослідження утворена роботами, які вказують на такі провідні галузі проблематики дисертації, як:

- область теорії та історії опери (Б. Асаф'єв, А. Баєва, Н. Бекетова, В. Васіна-Гроссман, А. Гозенпуд, Го Цяньпін, М. Друскін, Джан Бібо, Г. Калошина, О. Кандинський, Ю. Келдиш, О. Комарницька, В. Конен, Г. Кречмар, Г. Кулешова, О. Левашева, Т. Ліванова, І. Неясова, О. Оголевець, Г. Орлов, І. Пивоварова, В. Протопопов, С. Рицарев, К. Руч'євська, Н. Самоходкіна, О. Соловцов, С. Стасюк, С. Тишко, Н. Туманіна, Г. Хохловкіна, А. Цукер, М. Черкашина-Губаренко, Чжи Ін'нь, Чжу Лу, К. Шапінська, Є. Цодоков, Б. Ярустовський, д. і.);
- область загальної та музичної риторики (С. Аверинцев, Т. Автухович, Л. Акоюн, І. Барсова, О. Вячеславова, М. Гаспаров, С. Гіндін, В. Голубев, С. Дружинін, Я. Друскін, Ж. Женетті, У. Еко, О. Захарова, Н. Злиднева, Т. Калімуліна, Л. Кириліна, Ю. Кон, В. Конен, М. Лобанова, Ю. Лотман, М. Макєєва, С. Мальцев, О. Михайлов, Є. Назайкинський, Г. Полтавцева, О. Пономарева, Д. Присяжнюк, М. Раку, О. Самойленко, В. Топоров, Г. Хазагеров, В. Холопова,

В. Цепцов, А. Цукер, Є. Черноіваненко, Л. Шаймухаметова, С. Шип, Е. Tarasti, д. і.);

- область текстології, у тому числі і музичної (Л. Акопян, М. Арановський, Р. Барт, М. Бахтін, Т. Василенко, Г.-Г. Гадамер, Б. Гаспаров, Ю. Грібіненко, А. Денісов, О. Дербеньова, Л. Д'ячкова, У. Еко, В. Зіміна, Ю. Крістева, С. Лисенко, Ю. Лотман, І. Пілатова, В. Руднєв, О. Самойленко, Г. Сокольська, І. Стогній, Г. Тараєва, Б. Успенський, С. Черевань, Чжан Кай, С. Шип, д. і.);
- область оперної творчості російських композиторів ХІХ століття, зокрема М. Глінки, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова (Б. Асаф'єв, Г. Бакаєва, І. Беленкова, Р. Берченко, Т. Бершадська, А. Гозенпуд, Г. Головинський, В. Горячих, Л. Данилевич, О. Кандинській, Ю. Келдиш, Л. Кириліна, Ю. Кремльов, І. Кунін, Т. Ліва, Т. Ліванова, О. Левашева, О. Оголевець, Г. Орлов, О. Орлова, Ю. Петрушевич, В. Протопопов, М. Рахманова, О. Руднєва, К. Руч'євська, Н. Самоходкіна, О. Самойленко, Л. Серебрякова, Н. Скворцова, О. Скриннікова, О. Смагіна, О. Соловцов, О. Соломонова, С. Тишко, Н. Туманина, М. Угрюмов, Е. Фрид, С. Фролов, В. Холопова, Г. Хубов, В. Цуккерман, Т. Шак, Р. Ширинян, Б. Ярустовський, д. і.).

**Наукова новизна** дослідження полягає в наступному:

*Вперше:*

- у вітчизняному музикознавстві розкривається зміст та методологічне значення поняття риторики, простежуються витoki та розвиток даного явища. Виходячи з того, що риторика означає (ή ῥητορικὴ τέχνη) ораторське мистецтво, а значить уміння викласти думку ясно, переконливо, виразно, ефектно, в феномені риторики ми знаходимо складні комунікативні відносини людської свідомості і художньої творчості з культурною семантикою;

- запропонований риторичний підхід до оперного твору;
- виявлена взаємозалежність оперного твору, риторики, стилістики та риторичного ідеалу;

*Одержали подальший розвиток:*

- поняття музичного тексту;
- поняття музичної риторики;
- поняття «оперного слова»;
- музично-текстологічний підхід до оперного твору.

*Уточнене:*

- поняття музично-риторичної фігури;
- категорії музичного стилю та композиторської поетики;
- погляд на образно-сюжетний зміст оперних творів М. Глінки, М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова.

**Практичне значення роботи.** Матеріали дисертації можуть бути корисними в навчальних курсах історії музики, оперної драматургії та музичної інтерпретації у ЗВО мистецтва й культури. Деякі розділи дисертації можуть бути використані в процесі роботи над окремими номерами та сценами з опер російських композиторів XIX століття у класах сольного співу та оперної студії.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової.

Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього **11**): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 23–25 квітня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція

«Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.; Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» 31 травня – 2 червня 2019 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність», Одеса, 30 листопада – 1 грудня 2019 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 5–7 грудня 2019 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки», 24–25 квітня 2020 р.; Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність», Одеса, 30 листопада 2020 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 3–5 грудня 2020 р.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 4 статті, з них – 3 у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, а також 1 стаття у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, 3 розділів, що включають 8 підрозділів, висновків, які містять узагальнення головних результатів дослідження, та додатку, що містить відомості про публікації та апробації. Обсяг основного тексту дисертації – 164 сторінки, список використаної літератури включає 280 позицій.

# РОЗДІЛ 1.

## ТЕОРІЯ РИТОРИКИ

### І РИТОРИЧНІ ФУНКЦІЇ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

У трьох підрозділах першого розділу поетапно встановлюються і викладаються історичні та теоретичні пролегомени явища риторики, досліджуються шляхи включення цього феномену до сфери музичного тексту, його кореляції з явищем оперного твору, композиторської поетики та стилю. У межах позначеного кола понять задіюється складний комплекс питань загальної та музичної риторики, лінгвістики тексту, музичної текстології, літературознавства.

#### **1.1. Історичні витoki і загальні параметри вчення про риторикy**

Риторика, яка асоціюється, в першу чергу, з мистецтвом красномовства, умінням викласти думку ясно, переконливо і виразно, існує вже понад двох тисяч років. Як відомо, офіційною датою виникнення цього феномену вважається 5 століття до н. е.. Цей досить тривалий та непростий шлях риторики був пов'язаний як з періодами її високого розквіту, так і незаслуженого занепаду.

Володіння словом у всі часи завжди високо цінувалося і розглядалося як частина загальної культури людини. Риторика ж розробила розвинену систему правил створення мови, вибору її матеріалу, спрямованих на раціональний вираз явищ життя. На думку М. Гаспарова, риторика навчала людину розчленовувати словом навколишній світ, «виділяти в ньому теми, підтеми, мотиви, розбивати їх по суміжності і подібності, розміщувати і пов'язувати їх в гармонійно стрункі конструкції» [55, с. 203].

Центром інтересів риторики були і є способи побудови художньо виразної мови, перш за все, прозової і усної. Тут риторика протистоїть і

поетиці, що вивчає поетичну мову, і граматиці, орієнтованої на вивчення «природної» (естетично невідзначеної) мови, і герменевтиці, що має справу з розумінням тексту. Однак, це не означає відсутність перетинів між названими сферами гуманітарного знання. Так, наприклад, можна відзначити, що між риторикою і герменевтикою існує тісний зв'язок, оскільки при прочитанні художнього твору реципієнт вступає в діалог з автором через текст, а сприйняття і осмислення стають герменевтичним наслідком риторики, її своєрідним відлунням.

Риторика як наука переконувати (відзначимо відразу, що дана формула риторики висувалася Аристотелем і Аполлодором, в теорії же римського красномовства більш популярною стала квінтесенція Квинтилиана про риторику як про мистецтво говорити добре, тобто вражати [72]) виконує масштабну задачу: трансформує думки, предмети і явища в слова. Згідно Аристотелю, на це він вказує в своєму трактаті «Риторика» (ця робота Аристотеля вплинула на всю подальшу долю риторики аж до сучасності) наука про побудову переконливої мови пов'язана не тільки з логікою, але із психологією, та потребує розроблення теорії аргументації, що включає поряд з логічними доказами доводи „до людини“» [235, с. 29]. Це може вказувати на те, що до центру риторичної концепції в цілому було поставлено людину, що говорить – *homo loquens*.

Провідною складовою частиною риторики і одним з основних завдань оратора є надання промові необхідного ступеня стилістичної оформленості. Можна сказати, що риторика поклала на себе контроль за всіма стадіями процесу трансформації думки в слово. Таких стадій в класичній риторичній п'ять (*inventio, dispositio, elocutio memona, actio*) і всі вони базуються на загальному фундаменті *persuasio*, що перекладається з латині як переконання, тому риторика і трактується як теорія переконливої мови.

Перелічені компоненти риторичного комплексу складають певну модель мовної діяльності та пояснюються наступним чином: інвенція – або



«перебування, винахід», вміння винайти зміст промови, осмислити і продумати його; диспозиція – розташування винайденого, структура, композиція мови; елокуція – словесне оформлення промови, прикраса її, вибір спеціальних фігур і тропів; меморія – запам'ятовування мови, вміле використання прийомів, які допомагають запам'ятати підготовлений матеріал для публічного виступу; акціо – саме проголошення промови, етап, найтіснішим чином зв'язаний з технікою мови і жестами, мімікою і позою оратора в процесі виголошення промови [235]. Все це було обумовлено головною метою риторики, що мислилася за словами М. Гаспарова, як «потрійне вміння: переконати, потішити і захопити слухача» [57, с. 93].

В подальшому розвитку (роботи Гермогена, Діонісія Гелікарнаського, Трифона) антична риторика зосередилася на проблемах стилю і достоїнств мови, теоріях з'єднання слів та тропів і фігур.

Користуючись тривалий час великим авторитетом, антична риторика була засвоєна в середньовіччі. Як відомо, вона входила тоді до числа семи «обраних наук». В цей час мистецтво красномовства потроху модулює у бік літературної традиції, письмового тексту. Можна говорити про поширення в цей час мистецтва написання листів та риторики проповіді.

Епоха Відродження і періоди панування окремих художніх напрямків (маньєризм, бароко, класицизм), що слідували за нею, приділяли риториці також значну увагу, про що свідчать численні французькі, німецькі, італійські (і не тільки) трактати XVI–XVIII століть. В цей час вона трансформувалася в теорію стилю. Можна сказати, що тоді, особливо в XVII столітті, риторика, з одного боку, тяжіла до універсалізації, виявляючи зв'язки з «логічною» граматиною, що складається, а з іншого, перетворювалась в інструмент, здатний вловити досить тонку диференціацію естетичних установок [72].

В епоху романтизму риторика з її нормативно-дидактичними тенденціями починає сприйматися як зживший себе канон, що перешкоджає

вільної творчості, як дисципліна схоластично-катологізаторського типу, нездатна перейнятися ідеями історизму, що заважає новим принципам словесного мистецтва і як наука приходить в ХІХ столітті в стан занепаду.

Однак з 1960-х рр. знову починається розквіт риторичного знання, що знайшов для себе новий ідейно-науковий контекст. Риторика стає однією з дисциплін філологічного циклу, що найбільш швидко і продуктивно розвиваються. Цей період в історії риторичного знання нерідко називають «неориторикою». Становлення риторики нового типу викликано, в першу чергу, лінгвістичними факторами, через які вона долучається до кола семіотичних дисциплін і в царини культурології. Умберто Еко в «Відсутньої структурі» пише: «Риторика не описує надзвичайні випадки риторичних фігур, яких не може припустити ніякій набір психологічних або будь-яких інших очікувань, вона описує тільки ті прийоми, нехай вельми несподівані, які набір слухацьких очікувань все таки може вмістити. На відміну від поетичного дискурсу, який, базуючись на мінімальних дозах надмірності (в мінімальному ступені беручи до уваги очікування адресата), спонукає споживача до зусиллю тлумачення, до переоцінки кодів, – і це одна з найістотніших характеристик сучасного мистецтва, – риторика, відкидаючи крайності, закріплює зважений тип мовлення, керовану несподіванку» [270, с. 129]. Ця тривала цитата демонструє широке розуміння автором риторики як лінгвістичної прагматики, або мовознавства в цілому.

Слід зазначити, що в загалі сучасна риторика являє собою достатньо розгалужену систему за рахунок існування різних підходів до неї. До провідних напрямів можуть бути віднесені «неориторика» Х. Перельмана, риторична семіотика (Р. Якобсон, Ц. Тодоров, Ж. Лакан), герменевтична риторика Г.-Г. Гадамера, деконструктивістська риторика П. де Мана, літературна риторика (лінгвістика тексту Ж. Дюбуа), американська комунікативна риторика, метариторика, презентована риторичною критикою (Р. Барт, Ц. Тодоров), військова риторика (Ч. Далецький), педагогічна

риторика (З. Смелкова, Н. Іпполітова), історія риторики (В. Аннушкин, Г. Михальська, Л. Граудина, О. Волков), тощо.

Представлений стислий історичний погляд на побутування риторики допомагає нам прийти до наступних висновків:

- по-перше, неоднозначність розуміння даної науки та породжену цим її амбівалентність, коли творчий теоретичний початок риторики постійно співіснує з суворим догматом створюваного канону;
- по-друге, риторика як наука займається багатовіковою традицією дієвого слова. Риторика є мистецтвом мови і теорією цього мистецтва, науковою дисципліною одночасно;
- по-третє, оскільки в центр риторичної концепції в цілому поставлено людину, яка говорить, – *homo loquens*, що вказує на антропологічний зріз цієї сфери наукового знання, риторика може сприйматися і як оптимізуючий механізм людського спілкування (як «набір правил, вимагаємих організацією духовної істоти» [98, с. 12]), через який передаються культурні смисли і людська символіка;
- по-четверте, у наявності багатофункціональність риторики, яка забезпечила їй існування в нових сучасних умовах, що дозволяє говорити про універсальність риторичного знання, для якого характерний особливий «підхід до узагальнення дійсності» [3];
- по-п'яте, якщо розглядати риторику як мовознавство в цілому, як вивчення феноменалізації мови в суспільстві, то стає очевидним, що її область є найважливішою частиною теорії соціальної комунікації.

Одним з відгалужень загальної риторики стає риторика музична. Вона з'являється достатньо пізно – у масштабах існування *rhetorique generale* – у XVII столітті. На противагу розвинутій теоретичній системі загальної риторики, музична тривалий період існувала як певний комплекс правил, за допомогою яких створювалась музика. Проте, в історичному розвитку

музичної та загальної риторик присутні спільні моменти. До одного з таких перетинів можна по праву віднести, наприклад, те, що XIX століття, також як і для звичайної риторики, пройшло без особливо активного розвитку цієї науки. Крім того, не можна не відзначити і наступний сплеск у розвитку музично-риторичного знання, пов'язаний з XX століттям. Цей факт очевидний і для загальної риторики. Буде доречним звернути увагу також і на те, що історичний розвиток риторики (і це актуально і для музичної риторики теж), на думку В. Топорова, переживає два етапи – «„класичний“», відзначений становленням і подальшим згасанням її культурогенних функцій, і „неориторичний“ (з 1960-х рр.), коли риторика долучається до семіотичних дисциплін та реактуалізує „сферу культурологічних проблем“» [219, с. 417].

Інтенсивне відродження риторики в XX столітті пов'язане з її широким розповсюдженням в соціокультурному середовищі та проявом своєї практичної сутності в процесах сучасної комунікації. Передумови саме такого розвитку відзначені О. Захаровою, однією з найавторитетніших дослідниць музичної риторики: «Риторика зіграла важливу роль в закріпленні семантики, виробленні музичного „лексикону“, вперше з такою повнотою і силою розкрив можливості музики як виразної мови... В цьому сенсі музичну риторіку дійсно можна вважати історичною попередницею семіотичного методу в музикознавстві» [98, с. 9].

Індивідуальний вектор розвитку в області музичної риторики пов'язаний з різними підходами до цього явища. Так перше значне коло дослідників, які в своїх працях приділяють увагу розвитку музично-риторичних прийомів, з'являється протягом XVII століття. Трактати І. Бурмейстера, І. К. Прінтца, І. Бернхардта, А. Кірхера та ін. дають загальні відомості про розташування музичного матеріалу по аналогії з правилами розташування матеріалу античної мови. Заслугою перерахованих авторів

стає також визначення тезауруса музично-риторичних фігур, який підсумував попередній композиторський досвід в цьому. Крім того, в деяких трактатах висловлюються судження про зв'язок прийомів музичної риторики з виразом музики різних стилів, в музично-риторичних фігурах підкреслюється аномативність, несподіваність, у вживанні дисонансів, у способі голосоведіння, у ритмі.

Наукові засади музичної риторики формуються пізніше, в XVIII столітті, коли був узагальнений її попередній досвід та вироблена класифікація прийомів. Принципи музичної риторики і їх естетична оцінка найбільш чітко були сформульовані І. Маттезоном, І. Вальтером та І. Форкелем. Вони розглядали музичну риторику як єдину систему, створили класифікацію музичних фігур, визначили ролі риторичних акцентів в музичному матеріалі твору.

XX століття породило нову хвилю інтересу до музичної риториці. А. Швейцер, Б. Яворський не використовують риторичної термінології при вивченні музики І.С. Баха. Але актуалізують важливий для музичної риторики зріз, оскільки концентруються на значенні мотивів-символів в вокально-хоровій та камерно-інструментальній творчості цього видатного композитора.

Наведений далі огляд окремих методологічних підходів до явища музичної риторики на сучасному етапі вказує на багатоаспектність проблематики цього феномена. Можна говорити про наявність двох магістральних ліній вітчизняних дослідницьких шляхів в цьому напрямі. Перша лінія представлена нечисленними працями, цінність яких в безпосередньому розгляді основних аспектів музично-риторичного знання. До них можна віднести монографію Я. Друскіна «Про риторичні прийоми в музиці І.С. Баха». Автор докладно характеризує музично-риторичні фігури в творчості композитора (розробляє власну класифікацію мотивів фігур

(мотиви обходу, відштовхування та ін.), диспозиції, риторичні акценти. Останнє музикознавець розглядає з точки зору художніх можливостей в музично-риторичному висловлюванні, що допомагає виконати музику композитора автентично, відповідно до художньої практикою його епохи [90].

Ще однією роботою, що презентує перший напрямок, стає «Риторика і західноєвропейська музика XVII – першої половини XVIII століття» О. Захарової, в якій детально розглядаються традиційні риторичні фігури і особливості їх семантичного прочитання. До них відносяться як класифікація фігур, вивчення принципів риторики в західноєвропейській музиці XVII – XVIII століть, так і дослідження прийомів музичної риторики в музиці Г. Шютца і в клавирній музиці XVIII століття [97; 98].

Друга лінія представлена цілим рядом статей, дослідницька думка в яких зайнята вивченням окремих, проте не менш важливих, аспектів музичної риторики. Усередині цього напрямку наукові першоджерела можна диференціювати за такими параметрами: роботи, сконцентровані на творчості конкретної персоналії, і компаративні дослідження, що не обмежують себе думками про поетику одного автора. Загальним для обох ліній стає наявність значних міркувань, розвиваючих теоретичне знання про риторику.

Яскравим підтвердженням першого напрямку стають статті В. Штейнгардта, Л. Кириліної, Е. Чігаревої; другого – І. Барсової, В. Холопової, М. Катунян, М. Лобанової, Ю. Петрова, С. Дружиніна та ін. Так, характерні інтонації, виражені в музично-риторичних фігурах, що реалізують словесний текст музичних творів, розглядаються в контексті творчості В. Моцарта (Е. Чігарева), Л. Бетховена (Л. Кириліна), Г. Шютца (В. Штейнгардт), питання художньо-риторичної форми акцентуються в рамках жанру клавирної сонати в творчості Д. Скарлатті (Ю. Петров).

В галузі художньо-риторичної форми цінна стаття Ю. Кона «Священний спів» І. Стравінського. У ній музикознавець вводить поняття «риторика форми», що позначає компонент музично-риторичного висловлювання, який обумовлений риторичною диспозицією. Ю. Кон відзначає важливість риторики форми в створенні «особливого емоційно-художнього тону, в рамках цілісного твору» [114, с. 124]. Цей тонус виражений через «залучення в один твір різних історичних музичних стилів» – венеціанської поліфонічної школи XVI століття і серійної музики XX століття. Засоби різних історичних стилів складають зміст різних частин риторики форми і тим самим висловлюють переконання музично-риторичного висловлювання «про абсолютно особливе встановлення, про форму світу», про його вічність [там само].

Також до цієї групи досліджень можна віднести і роботу В. Холопової «Про прототипи функцій музичної форми», в якій диспозиція розглядається як прототип класичної сонатної форми. Тут вивчаються також питання співвідношення загальнокомпозиційних функцій і розділів розташування музичного матеріалу. Це дослідження дозволяє зробити висновок про зв'язок риторики з формуванням класичної музичної форми [238].

У працях М. Лобанової та Ю. Петрова проблема музичної риторики стикається з категоріями естетики, поезики, мови, слова, смислу, елементами математики. Прийоми музичної риторики розглядаються у взаємодії з принципами репрезентації, антитези, гри, характерними для стильової і жанрової системи музичного бароко.

В роботах І. Барсової [23; 24; 25] аналізується проблема походження риторичних фігур, піднімається принципове питання про існування риторичного типу творчості (С. Аверінцев). Згідно позиції І. Барсової, «кожне „музичне висловлювання“ звучить реплікою в тому нескінченному діалозі, яким є культура» [23, с. 197], кожен музичний твір – «це ейдотека

(смилохраніліще), в якій гуляє протяг історії» [23, с. 211]. Спираючись на це, дослідниця висуває думку про те, що риторичний тип творчості, орієнтація на типізовані звукообрази продовжують жити аж до ХХ століття. Музикознавиця пояснює дотримання цієї точки зору звичайним історичним «запізненням» музики по відношенню до інших мистецтв, наявністю континуального розвитку на лексичному рівні, пізнім виникненням риторичної традиції, що не встигла вичерпати себе. При цьому на погляд І. Барсової, риторичні смисли живі і в стилях, що формально відкинули риторичну. Ці смисли можуть виступати в первісному вигляді, в тому числі як моделі в «неостілях», стилізації, а також трансформуються, завдяки пародійному зниженню [23].

Д. Присяжнюк в своєму дослідженні про музичний риторизм ХХ століття розвиває думки І. Барсової та вказує, що принципи, які лежать в основі зразків барокової риторички продовжили своє існування, «втягуючи в орбіту риторизму все нові художні елементи» [174, с. 14]. При цьому дослідник уточнює, що розуміє під риторизмом принцип сприйняття художнього простору, а під риторичкою – «окремі випадки» втілення такого принципу.

Всі перелічені дослідження пов'язані з розумінням того, що музична риторика не обмежується тільки ритмо-інтонаційним рівнем, вона поширює свої закони на більшість аспектів твору мистецтва, часом пронизуючи його цілком і багато в чому, таким чином, визначаючи його структурно і змістовно.

Текстологічний зріз музичної риторички презентує дослідження М. Арановського «Музичний текст: структура та властивості». Автор вивчає в своїй праці принципи функціонування музичних структур, що впливають на слухача «незалежно від рефлексії». Проблема сучасного семантичного прочитання риторичних фігур, які сприймаються професіоналами в руслі



свідомого (або спонтанного) рефлектування. Дослідник, теоретично розмірковуючи про специфіку музичного тексту, відзначав, що всі музичні тексти утворюють особливу «вертикальну парадигматичну структуру, де кожен новий текст еквівалентний (за певними ознаками) попереднім», «музичні тексти (і твори)... не продовжують, а повторюють один одного» [9, с. 76–77]. Дані міркування виявили певну закономірність появи в музичному тематизмі стійких стереотипних утворень, які зберігають коло спочатку заданих значень при включенні в різні художні контексти. Ці утворення отримали назву мігруючих інтонаційних формул. М. Арановський вказує на походження музично-риторичних фігур від мігруючих інтонаційних формул, які в свою чергу обумовлені інтонаціями звичайної мови.

Крім того, М. Арановський виявляє механізм утворення таких стереотипів в побутовому середовищі, що проявляється через повторність певних „етикетних формул“» [9, с. 106–107]. Музикознавець також проводить диференціацію стереотипних структур і ділить їх на контекстуальні (наприклад, лейтмотиви) і позатекстові: ознаки жанрів (наприклад, пунктирні маршові ритми, мелодійні фігурації колискової, специфічна акордова фактура хоралу і так далі), окремі обороти з фіксованою виразністю, типові для певного музичного стилю або індивідуального оркестрового письма [9].

Цікавим відкриттям в сфері музичної текстології стають роботи М. Раку та О. Пономаревої, які демонструють інтертекстуальний підхід щодо оперного твору та пов'язані з проблемою «інтертекст як риторична фігура». Це допомагає розширити смисловий простір оперного тексту та проникнути в його глибинні шари. Обидві дослідниці вирішення даного завдання пов'язують з оперною творчістю П. Чайковського, а саме з його «Пиковою дамою». На прикладі лібрето цієї опери М. Раку апробує авторську трирівневу ієрархічну систему, яка включає до себе «явний

інтертекст – центральний інтертекст – таємний інтертекст» [176]. О. Пономарева використовує інтегрований міфопоетико-інтертекстуальний підхід до дослідження музичного тексту цієї опери та розглядає її стильову гетерогенність крізь призму риторичної троповості [170].

Охарактеризовані методологічні підходи далеко не вичерпуються представленими роботами. На початку XXI століття вищезгаданий об'єм праць доповнює значний ряд досліджень, які розглядають питання, що стосуються образів, позамузичних понять, виражених в музичних фігурах; вивчають прийоми артикуляції, що пояснюються як особливі фігури музичної риторики, і дію музично-риторичних прийомів на можливості виконання, тощо. Серед них роботи І. Розанової, А. Александрова, М. Аркадьєва, В. Носиної, С. Шипа, Л. Шаймухаметової і багатьох інших. Перераховані музикознавчі підходи дозволяють трактувати риторику як систему знаків, що асоціативно пов'язує позамузичні смисли з його звуковим прообразом на основі коду, що володіє певними структурно-семантичними функціями і виконує комунікативну функцію в передачі інформації від композитора до слухача, від композитора до виконавця і від виконавця до слухача.

Результати вивчення феномена музичної риторики з точки зору актуальних музикознавчих підходів дозволяють говорити про:

- широту кордонів цієї семіотики-культурологічної області наукових інтересів музикознавства, в колі якої виявляються вчені, що мають різні позиції, а отже, про різноманіття представлених підходів, багатоаспектність сприйняття і науково-дослідницької оцінки, а також про невибудованість, неузгодженість основних позицій музичної риторики. Останнє потребує від автора дисертації зауважити, що в силу неопрацьованості даного певного кола питань, заявленою темою він, перш за все, претендує на постановку проблеми;

- інтердисциплінарну спрямованість музикознавства ХХ – початку ХХІ століття, що обумовлює його активну взаємодію із суміжними науками, серед яких першість по праву належить лінгвістиці. Дослідження риторики з точки зору теорії мови і музично-мовленнєвої діяльності, тобто з семіотичної позиції, в сучасний період набуває характеру стійкої тенденції, що постійно розвивається;
- вибудовування певної семіотичної моделі музики, вміщеній в широкий інформаційно-знаковий контекст, в якій за основну категорію приймається особлива образно-сміслова одиниця;
- розгляд в якості вихідної моделі музично-риторичної фігури з усіма її атрибутами – повторюваністю в різних текстах, формульністю, відносно стабільним смисловим значенням, а також стійкістю зовнішньої форми, що дозволяє підходити до неї як до особливої композиційно-звукової ідіоми (інтонаційного паттерну) для зберігання, передачі та обробки інформації.

## **1.2. Специфіка структури і функціонування оперного тексту**

Проблема тексту в музиці сьогодні є однією з найактуальніших в музикознавстві. Підтвердженням цього стає безліч різнопланових робіт, присвячених питанням тексту і текстоутворення в музиці, а також полеміка, що не переривається, в ході якої висуваються нові, оригінальні погляди на дану проблему, виявляються відповідні підходи до вивчення різноманітних текстологічних феноменів, виробляються методи текстологічного аналізу сучасної музики.

Відомо, що проблема тексту виникає і починає активно обговорюватися в гуманітарному знанні в другій половині ХХ століття. У вивченні нової парадигми мислення інтенсивно показали себе лінгвістика, мовознавство, літературознавство, семіотика і багато інших наук. На погляд

Ю. Грібіненко, в найзагальнішому плані можна говорити про два підходи до вивчення тексту, що домінують в перерахованих дисциплінах: іманентний і репрезентативний. У першому – до уваги береться, перш за все, його внутрішня структура, в другому ж – «текст сприймається як особлива форма міжтекстових взаємодій, своєрідний тезаурус, сукупність культурних кодів» [77, с. 23–24].

Поняття тексту досить складно в тлумаченні. Однак при самих різних його розуміннях в сучасному гуманітарному знанні обов'язковими залишаються три складові, завдяки яким текст і стає текстом: неприродність походження, внутрішня зв'язність елементів, майстерність. Межі поняття, яке нас цікавить, також досить важко встановити. Так, наприклад, сучасна семіотика інтерпретує текст настільки широко, що сприймає як текст практично всю навколишню дійсність, зовсім не залишаючи при цьому місця реальності. Розмірковуючи на цю тему, В. Руднев зазначає, що «реальність – це текст, написаний Богом, а текст – це реальність, створена людиною» [181].

Проблема тексту і багато питань, пов'язаних з нею, отримали розвиток в семіотико-лінгвістичних працях Ю. Лотмана. В основу поняття про текст дослідник закладає такі визначення:

- по-перше, вираженість, під якою мається на увазі, перш за все, зафіксованість тексту в певних знаках;
- по-друге, відмежованість, що заключає текст у проміжок між двома зовнішніми кордонами;
- по-третє, структурність, яка вказує на те, що тексту властива «внутрішня організація, що перетворює його на синтагматичному рівні в єдине ціле» [137, с. 63].

Ю. Лотман підкреслює, що «текст – це не тільки послідовність знаків, але і першоелемент, базисна одиниця культури, при цьому сама культура може розумітися як сума текстів і відповідного з ними набору в загальній

моделі культури» [135, с. 508]. Включення в текст літературних, філософських, ідейно-політичних і побутових відсилань робить їх важливою складовою частиною його семантичної структури – «„руйнує“ монологізм тексту, посилюючи в ньому риси „діалогічності“» [137, с. 109].

М. Бахтін, будучи засновником теорії діалогу, має на увазі під текстом висловлювання, насичене діалогічними обертонами і, що є закономірним компонентом культурного ланцюга [33]. Дослідник відзначає обов'язкову присутність в тексті двох полюсів: загальнозрозумілої системи знаків, що дозволяє визначити текстове значення, і індивідуального, неповторного смислового змісту, який виходить за межі тексту в культурні контексти. Це дозволяє бачити М. Бахтіну в тексті відкриту структуру, «своєрідну монаду, яка відображатиме в собі всі тексти (в межі) даної смислової сфери», а також наголошувати на тому, що текст «існує за рахунок багатьох інших текстів» [29, с. 473].

Дані ідеї були розвинені в роботах Р. Барта та Ю. Кристевой і знайшли відображення в вживаному ними понятті інтертекстуальності. Роздуми Р. Барта щодо проблеми тексту і текстотворення приводять його до наступної констатації – будь-який твір, як текст, завжди є складовою частиною Великого культурного тексту [26]. Г.-Г. Гадамер, погоджуючись з думкою Р. Барта про те, що текст, особливо художній, як відкрита структура існує за рахунок багатьох інших попередніх текстів, визначає це явище як послідовність знаків, що фіксує змістовну єдність чогось сказаного – навіть в тому випадку, коли це сказане відчужене від того, хто це сказав, і записано кимось іншим [52]. Таким чином, відкритість, «нескінченна відкритість» (по Р. Барту) тексту стає його важливою якістю і дозволяє сприймати це явище «як множинність композиційних втілень одного і того ж змісту, і, одночасно, множинність смислових значень одного і того ж композиційного прийому» [189, с. 156].

Музикознавчі підходи до розуміння тексту багато в чому аналогічні представленим. Л. Акопян, М. Арановський, Є. Назайкинський, С. Мальцев, І. Стогній, І. Барсова, Ю. Кон, В. Медушевський, А. Денисов, О. Самойленко та ін., не дивлячись на різницю поглядів, розмірковуючи про цей феномен, проявляють певну схожість. Так, дослідники відзначають: подвійність природи тексту, яка полягає в рівнозначності самому собі і одночасному продукуванні нового (М. Арановський [9], О. Самойленко [189]), наявність в музичному тексті двох полюсів, які співвідносяться як універсальна система знаків-констант з індивідуальним неповторним, одиничним (Л. Акопян [5], А. Денисов [84]), транзитивність як спосіб передачі структурно-семантичних ознак тексту і еквівалентність як операціональну рухливість музичного тексту (О. Самойленко [189]). Сказане дозволяє розкрити парадоксальні риси логіки тексту, які виражаються в співіснуванні незмінного і мінливого, повторності та поновлення, оновлених повторень і повторюваних оновлень, і підходити до ведучого концепту текстології як до «особливим чином впорядкованої, ієрархічної, структурованої, системно-функціональної єдності музичних значень і їх знакових носіїв» [189, с. 116].

Дослідження по музичній текстології часто майже не концентруються на явищі оперного твору. У сучасному музикознавстві є два принципово різних підходи до визначення терміна «оперний текст». Перший – академічний, традиційний, який бере за основу початкову, первинну редакцію композиторської ідеї. Контрастний йому – інтертекстуальний спосіб, який прагне враховувати також і сценічне життя твору. У музикознавчому підході оперний твір вивчається з позицій аналізу драматургії опери, її мелодійної структури, партитури. Однак зовсім не враховується вплив виконавської та сценічної редакцій опери на повне, остаточне оформлення поняття «оперного тексту». Інтертекстуальній же

підхід часто не бере до уваги, ймовірність відсутності у твору постановочного майбутнього, як це нерідко траплялося за історію жанру.

В. Зіміна пропонує об'єднуючий підхід до аналізу оперного твору. Вона згодна з думкою М. Арановського і Г. Сокольської, що можливість існування і збереження музичного тексту відбувається лише за умови його виконання. У практиці інтертекстуального аналізу «авторський» Urtext ще не є повною мірою оперним текстом до моменту його появи на сцені у вигляді будь-якої постановочної інтерпретації. А традиційний музикознавчий підхід наполягає на зворотному, використовуючи в якості матеріалу для вивчення «тексту» первісний варіант фіксації авторського задуму [100].

Автор зазначає, що для формування поняття оперного тексту і розуміння його феномену важливий не тільки «авторський» текст, а й його подальші редакції. Формування поняття пов'язано з процедурою редукції (відбору): з безлічі виконавських варіантів (оперних вистав) відбираються певні – ті, які пройшли апробацію у виконавській практиці. Вони фіксуються у вигляді нотного запису й отримують значення текстів. Саме ці зафіксовані тексти стають оперними редакціями. Слід зазначити, що процедура редукції в такому випадку відбувається силами виконавців, а не слухачів. Але цікаво те, що саме слухач (глядач) є регулятором відбору конкретного варіанту з безлічі версій. Саме глядач грає найважливішу роль у визначенні долі оперного твору [100].

Подібний метод аналізу «оперного тексту» допомагає знайти спільні точки перетину між академічним музикознавчим підходом, для якого тільки матеріальний нотно-зафіксований «текст» служить інтерпретаційним матеріалом і інтертекстуальним методом, котрий вважає, що «текст» виникає лише шляхом його виконання.

Останнім часом з'явився ряд робіт, які свідомо зачіпають проблему аналізу тексту оперного твору з інтертекстуального боку. До них можна

віднести праці І. Корн «Проблеми театральності опери» (1986 р.), Є. Ногайбаєвої-Брайтмен «Опера на екрані: принципи втілення» (1992 р.), О. Дербеньової «„Руслан і Людмила“ М. Глінки. Проблема сценічної інтерпретації» (2000 р.), дисертації Г. Сокольської «Оперний текст як феномен інтерпретації» (2004 р.), С. Лисенко «Проблема постановочної інтерпретації опери як синтетичного художнього тексту» (2007 р.), Чжан Кая «Сучасний оперний театр як художнє явище і категорія музикознавчого дискурсу» (2017 р.), І. Пілатовой «Оперний текст як музично-художній феномен (на прикладі творчості Д. Смольського, В. Солтана та А. Бондаренко)». Дані праці засновують свої концепції на двох позиціях. Перша з них – аналізує питання постановочно-сценічних інтерпретацій опер і їх функціонування в культурному просторі. Інша – базується на виявленні проблем методологічного обґрунтування феномена оперного тексту. Виходячи з цього, автори створюють власні визначення даного явища.

Так, наприклад, основна увага дисертації Г. Сокольської сконцентрована на проблемі інтерпретації опери в її сценічному побутуванні, а також її подальшому функціонуванні в контексті культури. Вона беззастережно приймає за основу те, що оригінальність тексту опери розкривається при його втіленому театральному варіанті, який стає найважливішою складовою всього оперного тексту. Завдяки цьому вона доводить наявність в досліджуваному понятті такого явища, як «структурна багаторівневність». Дане поняття визначається наявністю різних змінюваних (мобільних) і незмінних (константних) текстових елементів, які за будовою близькі до «міфічних повідомлень» (Р. Барт). Саме тому семантичний план опери володіє рухливістю і здатний редукувати до міфу, тобто при збереженні певного шару можливої для зміни семантики в постановочній традиції і при глядацькому сприйнятті, він закріплює за собою ідеологічні та стильові кореляції [203].



Дослідниця, підкреслюючи складність і поліфонічність структур й тексту оперного твору, вивчає його з позиції семіологічної проблематики. Висновком стає те, що поняття оперного тексту в її роботі розшифровується як «складне комплексне явище, яке породжується взаємодією звукового, вербального та візуального субтекстів» [203, с. 5]. Субтекстом Г. Сокольська вважає «шар інформації, що є частиною тексту постановки та зафіксований за допомогою певної системи засобів». Музикознавець виділяє аудіальний, вербальний і візуальний субтексти. За її словами «аудіальний субтекст є реалізацією партитури і її звукового втілення силами диригента, оркестру, солістів та хору; вербальний субтекст є репліки, створені лібретистом; візуальний субтекст формується з мізансценічного, сценографічного і світлового рішення, акторської пластики. .... Елементи субтекстів... можуть характеризуватися властивостями константності та мобільності. Як правило, константними є нотний текст і лібрето опери, хоча поширена практика купюр і контамінацій (вставні номери, дивертисменти і т. ін.), а також існування різних редакцій одного і того ж оперного твору вказують швидше на варіантну природу цих субтекстів» [там само]. При цьому автор підкреслює важливість і необхідність аналізу опери лише в досвіді її театральних втілень в кінцевому висновку: оперний текст – це те, «що відбувається і звучить на сцені під час оперної вистави» [там само].

На думку С. Лисенко оперний текст потрібно сприймати як синтетичний, тобто як такий, який актуалізує глибинний смисловий рівень авторського тексту в результаті (в процесі) перекладу (інтерпретації) понятого (сприйнятого) на мову інших видів мистецтва, що входять в художнє ціле і направляють свідомість реципієнтів на досягнення сенсу [138]. Як інструмент аналізу оперного тексту, вона пропонує використовувати поняття «концепт», введене в термінологічний арсенал естетики Р. Павіленісом. Він використовує його для показу «результату

смыслеутворюючого процесу в безперервно конструюємій концептуальній системі людини, що допомагає осмислити зв'язок між думкою і мовою і засобом передачі певної інформації» [162]. «Потік сенсу» (термін Ю. Степанова), який запрограмований автором в тексті, показує шляхи для розкриття індивідуального сенсу інтерпретаторів з їх особистої точки зору, що виник як результат впровадження сприйманого образу (мотиву, символу) в «асоціативно-вербальну мережу мови» (термін Ю. Караулова), що і є причиною породження концепту.

С. Лисенко відзначає, що в оперному тексті взаємодіють як вербальні, так і невербальні знакові системи. Оскільки постановочна інтерпретація є невербальним способом реалізації трансформованого авторського сенсу, вона пропонує використовувати невербальні форми концепту – візуально-пластичний, музичний і т. ін. Взаємообмін між вербальними та невербальними концептами смислової системи стає можливим завдяки унікальній властивості людської психіки – здатності до міжчуттєвих асоціацій, яка отримала визначення синестезії. Невербальна концептуальна система суб'єкта інтерпретації, його внутрішня мова, специфічним проявом якої й виступає синестетичність, утворюється на перетині різних чуттєвих модальностей (слухової, візуальної, тактильно-кінетичної). Це може створювати в опері передумови для кодових переходів між рядами синтетичного тексту [138]. Сценографічне рішення стає результатом нового вираження невербального концепту зі звукового ряду музичного пласта оперного тексту в предметно-образотворчий код в сценографічному варіанті, здійсненого в концептуальній або ідейній системі постановників-інтерпретаторів. При цьому автор відзначає, що деякі компоненти пластичного ряду оперного тексту, формуючи самостійний додатковий рівень зорової інформації, часто вже не визначені поверхневими шарами авторського тексту і діючи зовні незалежно від музики, здатні виконувати

завдання, еквівалентні музичним. Тоді засіб паралельного монтажу може бути розглянуто як семантично значуща одиниця зображення, що реалізується за допомогою акторської пантоміми та діє при повторній появі як музичний лейтмотив [138].

Подібне трактування дається і в дисертації Чжан Кая, де поняття оперного тексту визначено як «особливе явище, „закодований варіант“, який використовує вільне нашарування художньо-видових рядів, виразних форм і значень, асимілюючи художньо-мовну множинність оперного тексту та створюючи з цією метою централізуючі пристрої та прийоми» [250, с. 166]. Автор розуміє оперний текст як живу, показану та озвучену семантичну тканину опери, яка безпосередньо реалізовується та формується у взаємодії установок режисера-постановника і диригента, в рівній мірі відповідальних за художню організацію оперного цілого.

Розглядаючи оперний текст з боку індивідуально-персоніфікованого, вокального змісту оперної ролі, його характеризують як множинність єдиного, а з боку задуму режисера і диригента – як єдність множинного. Цим автор показує найважливіші функції сценічної та музичної інтерпретації в їх творчо-практичному діалозі. Відзначається також, що завдяки своїй інтерпретативній здатності, оперна творчість входить в ряд «вічних образів» і «вічних тем», отже, ціннісних концептів культури, поступово відокремлюючи художній сенс оперного образу від матеріальних носіїв, мовних структур і переходячи в простір культурної свідомості. Таким чином, з огляду на художньо-мовну синтетичність оперного жанру, і як наслідок, його інтерпретації, Чжан Кай визначає, що пріоритетним напрямком в здійсненні оперного тексту може виявитися будь-який з трьох основних його творчо-практичних складових: режисерське візуально-сценографічне, диригентське музично-концептуальне, співочо-артистичне як особистісно-рольове, індивідуально-осмислюване, проте і як таке, що об'єднує в

музично-семіотичному плані головні символічні показники (коди) оперного спектаклю [250].

Про необхідність вербально-невербального музичного синтезу (музичного інтертексту), в якому шляхом взаємодії різних видів мистецтва виникає синтетичне ціле, говорить і Т. Василенко [46]. Вона зазначає, що при аналізі опери як загального тексту всіх смислових елементів сценічна реалізація оперного тексту розглядається у вигляді поступової, поетапної інтерпретації, що складається з багатьох рівнів. На першому місці стоїть вербальний текст (першоджерело – лібрето), який зчитується композитором музично-виразними засобами. Подальший етап – вираз словесно-музичного пласта оперної партитури використанням театральньо-сценічного ряду. Говорячи про свободу трактування оперного режисера, автор зазначає, що музично-стилістичні ознаки твору визначає сам композитор.

Важливим фактором у становленні композиції спектаклю стає також літературно-фабульний аспект жанру. Про необхідність врахування вербально-музичного синтезу говорить і відомий оперний режисер Л. Ротбаум: «Надзвичайно важливо, щоб режисери сприймали партитуру як інтегральне ціле, в тісному взаємозв'язку всіх його компонентів. Адже музика не тільки „перекладає“ поетичний текст на музичну мову, а й одночасно розшифровує його, висловлює, як говорив К. Глюк, прагнення приховане в тексті» [180, с. 29].

Отже, можна стверджувати, що представлені дослідники феномену оперного тексту зазначають, перш за все, необхідність сценічного існування опери для реалізації даного поняття. Вони вказують на поліфонічність будови, багаторівневість оперного тексту, яка закладена структурою досліджуваного жанру. Відзначається його опора на комплекс різних за своєю якістю текстових рівнів (субтекстів, кодів, концептів), серед яких виділяють звуковий, вербальний і візуальний (предметно-образотворчий). Вони задають як структуру основного тексту опери, так і організують

процес її створення, передбачаючи таким чином «особливий спосіб включення людської свідомості в процес осмислення культурної дійсності» [77, с. 22]. При цьому важливими є всі рівні твору, адже зневага яким-небудь з них при сценічному втіленні негативно позначиться на подальшому існуванні твору в уже згадуваному сценічному варіанті. Тому В. Зіміна для визначення поняття «оперний текст» пропонує враховувати тільки оперні постановки, обрані та схвалені слухачами й глядачами з різних створених варіантів [100].

Спираючись на вищесказане, ми можемо зробити висновок, що оперний текст – це відкритий для різних інтерпретацій і трактувань художній текст, що поєднує різні за своєю природою і структурою текстові шари (рівні) – від музично-вербальних (першоджерело, лібрето, партитура, авторські редакції, виконавські інтерпретації) до сценічно-театральних (режисерські інтерпретації, акторська гра, декорації та сценічний образ героїв). Всі вони в комплексі є основою повноцінного оперного спектаклю.

Незважаючи на загальне визнання риторичного підходу до феномену тексту, на сьогоднішній момент у вітчизняному музикознавстві ми змушені констатувати нечисленність робіт цього напрямку. Глибоко і послідовно (О. Захарова, І. Барсова, Д. Присяжнюк), або по дотичній (М. Арановський, М. Бонфельд, Є. Назайкинський, Ю. Кон, Т. Ліва, Б. Яворський, Б. Асаф'єв, О. Ручьєвська) згадані дослідники займаються постановкою і / або вирішенням питань музичної риторики, практично не зачіпаючи область музичного / оперного тексту, що, з одного боку, призводить до відсутності адаптації необхідних літературознавчих / лінгвістичних / семіотичних понять, а, з іншого, до гальмування подальшої роботи в даному напрямку. Тому одне із завдань нашого дослідження пов'язане зі спробою уточнення як в цілому розуміння риторичного підходу в рамках музичної текстології, так і з визначенням риторичних функцій музичного тексту.

У рішенні цих завдань нам видається продуктивним підхід Ю. Лотмана, який пропонує виділяти два основних аспекти риторики: риторику «відкритого тексту» або «риторику фігур» і риторику «закритого тексту», що трактується як його поетика [133, с. 168]. При цьому мається на увазі, що перший аспект презентує риторику в ролі інструменту автора при породженні тексту, а другий, це те, що представляється реципієнту в цілісності при сприйнятті художнього тексту [там само]. Обидва аспекти можуть існувати в творі лише у вигляді цілісної ієрархічної структури: риторика фігур співвідноситься з внутритекстовою організацією і стає базовою складовою риторики тексту. Остання ж кореспондує з позатекстовими структурами адресата і адресанта – тут текст виступає як спрямована до реципієнта інформація з метою трансляції авторської думки (думок), і знаходження відповідного відгуку. Таким чином, можна говорити, що прояв риторичного в тексті пов'язаний і з механізмами функціонування окремих риторичних прийомів, і з цілісним сприйняттям твору.

По суті, риторичний підхід охоплює всі етапи створення тексту – від авторського задуму і створення змісту до розташування змісту та вираження в слові, тобто і план змісту, і план вираження (за Ю. Лотманом). Він дозволяє об'єднати в узгодженій ієрархії найрізноманітніші методи аналізу художнього тексту і забезпечити тим самим його максимальну глибину. На наш погляд, даний алгоритм універсальний і знаходить своє застосування і в музиці.

Риторичні функції музичного тексту також виявляють два аспекти розгляду. Перший обумовлений напрямком від системи музичних форм і засобів вираження, а також від авторської, стильової позиції композитора до твору і його семантичним структурам, тобто близький до згаданої «риториці фігур»; другий пов'язаний з принципами впливу даного твору, конкретної композиційної семантики на реципієнта, тобто багато в чому аналогічний «риториці тексту».

Перший аспект найбільш широко представлений в музикознавстві, завдяки об'єктивному аналітичного підходу – можливості спиратися на нотні тексти (письмово зафіксовані) для вивчення риторичних прийомів, як репрезентуючих спільні канонічні властивості музичної мови. Так, в створенні теорії і практики музичної виразності значною виявилася роль риторичних фігур, які, на думку О. Захарової, в певному сенсі стали підготовчим етапом у формуванні семіотичного підходу в музикознавстві [98] (на що ми вказували в попередньому підрозділі). Їх можна вважати, виходячи з концепції Ю. Лотмана, своєрідними дискретними формулами «наочних аналогів абстрактних ідей» [133, с. 169], оскільки вони «зіграли важливу роль в закріпленні семантики, виробленні музичного „лексикону“, вперше з такою повнотою і силою розкрив можливості музики як виразної мови» [98, с. 9]. Важливість даного феномена обумовлена також і тим, що музично-риторичні фігури відрізнялися від інших мовних і стильових елементів свідомим відхиленням від нормативу. Звертаючи на цю властивість увагу, І. Барсова підкреслює, що раніше невідоме, або неприпустиме, знаходило в риторичному висловлюванні необхідні «права громадянства» [23].

Музично-риторичні фігури мають пряме відношення до вербальної програмності. Л. Акопян пропонує розуміти їх наступним чином це: «тематичні утворення, які порушують звичайний хід перебігу музики, зосереджуючи увагу на звукозображальних моментах, на словах з підвищеним афективним навантаженням і на деяких абстрактних ідеях; таким чином, фігури набувають статусу певним чином маркованих парадигматичних елементів, витягнутих з Тексту відповідної музичної культури» [5, с. 74]. Особливістю музично-риторичних фігур стає їх конвенціональний характер.

Тривала історія існування музично-риторичних фігур, насиченість їх семантичного змісту, дозволяють трактувати їх як один з шифрів, що сприяють розкриттю смислових інтенцій музичного тексту, як код для передачі інформації, як ключ до способу прочитання тексту. Сказане актуалізує інтертекстуальні аспекти даного феномена. Принципи, що лежать в основі втілення і сприйняття музично-риторичних фігур, продовжили своє життя, разом з бароковим лексиконом залучаючи в риторичне поле все нові і нові компоненти. Розгляд шляхів авторського «кодування» тексту, причин і цілей даного кодування дозволяє визначати текстовий код як ключ до концепції, отже, до розуміння тексту.

Другий аспект риторичних функцій музичного тексту як об'єкт вивчення передбачає слухацькі установки і оцінки, жанрово-комунікативні канони музичної культури. Даний аспект мало розроблений в музикознавстві, оскільки переважно вивчається психологією і соціологією. Тим часом, в музикознавстві дані аспекти можуть бути визначені як «письмовий» і «усний», що обумовлено двоїстою природою музичного тексту в композиторській творчості, а також дозволяє відокремити вже маючий самостійне логіко-семантичне призначення «слуховий план» музичного впливу. Тобто, в даному випадку актуалізується комунікативний аспект риторики, який пов'язаний з переведенням плану вираження в план змісту, що в обов'язковому порядку вимагає декодування для розуміння інформації, що транслюється. У цьому плані до комунікативних фрагментів можна віднести «узагальнення через жанр», тобто жанрово-стилістичні звороти, які містяться цілком, в готовому вигляді в історичній пам'яті музики. Вони складають метамовний рівень музики, який оновлюється в перехідні для музичної культури періоди, коли утворюються так звані «риторичні вибухи», що включають динамізацію загального механізму формування комунікативних семантичних синтагм музики [105].



Можна сказати, що риторичі відводиться провідна роль у вивченні співвідношення інтерпретацій з повідомленням (текстом), що інтерпретується, авторського задуму, реалізованого в тексті, і його інтерпретацій, оскільки «в основі риторичної функції тексту – на відміну від інформативної – лежить безпосередня (або декларована) мета, інтенція того, хто говорить або слухає. Вона служить передачі особистісно-сміслових відтінків предметного змісту» [241, с. 91]. Д. Лихачов зауважував з цього приводу, що: «У літературі не стільки важлива даність твору, скільки його ідеальна заданість. Боротьба заданого і даного лежить в основі будь-якого твору мистецтва і знаменує собою акт естетичної, творчої співучасті рецептора. Торжество заданого над даним в рецепторному акті становить сутність естетичного сприйняття. Задане завжди проривається до читача через деяке нарочито неповне своє втілення» [127, с. 103].

Обидва представлені аспекти, на наш погляд, можуть бути пов'язані з поняттям риторичного ідеалу, як такого «в якому істина і думка панують, як основні принципи мови, в якому добро і правда є не менш важливими і в якому краса мови розуміється, як її гармонія і порядок» [141, с. 20]. Риторичний ідеал, як система сформованих історичних вимог, перш за все, етичних, характеризується наявністю трьох важливих властивостей: історичної мінливості, культурної специфічності і соціальних особливостей [72]. Під останнім розуміється відповідність тій системі цінностей, яка прийнята суспільством на певному етапі його розвитку. Але не зважаючи на свою мінливість в часі, риторичний ідеал поєднує в одне ціле попередні надбання та забезпечує безперервність моворозумової творчості.

Отже, відповідно до виділених характеристик риторичного ідеалу, риторичу тексту можна визначити як смислову насиченість і спрямованість до онтологічної конструкції реципієнта, спрямованість тексту до істини, добра і краси; спонукання до осмислення нового досвіду і переосмислення

власного. Напевно, саме тому письменник в процесі створення художнього твору так багато і довго працює зі словом і над словом, щоб бути зрозумілим своїми сучасниками, щоб, може бути, і несвідомо, але, все-таки, відповідати риторичному ідеалу свого часу [141].

Підсумовуючі міркування цього підрозділу ми можемо сказати, що представлений методологічний підхід, який відштовхується від базових положень загальної риторики, дозволяє:

- уточнити феномен риторики в світлі музичної текстології;
- дослідити структуру музичного тексту, як з боку художньої єдності, так і з боку взаємодії іманентних і позатекстових зв'язків з метою осмислення цих співвідношень;
- охарактеризувати риторичні функції музичного тексту як «механізм смислопородження» (Ю. Лотман), а також як спосіб виявлення особливостей мови твору, що є як складовою плану вираження, так і входить в якості істотного елемента в побудову плану змісту;
- трактувати риторичний аспект як такий, що асоціативно пов'язує позамузичні смисли з його звуковим прообразом на основі коду, що володіє певними структурно-семантичними функціями і виконує комунікативну функцію в передачі інформації від композитора до слухача, від композитора до виконавця і від виконавця до слухача. Таке структурування музичного тексту служить розкриттю повноти смислових інтенцій твору, а значить більш глибокому його розумінню;
- використовувати дану методологічну модель як інструмент аналізу композиційних і семантичних аспектів музичного тексту, а значить як одне з обґрунтувань композиторської творчості.

### 1.3. Літературознавчі аспекти теорії риторики

Історія розвитку риторики демонструє її особливий зв'язок з літературною традицією. Витоки даного зв'язку в більшій мірі обумовлені римськими поглядами на риторіку. Помітне посилення літературно-мовного компоненту починає спостерігатися в ній з часів Відродження. Тісні взаємовідносини риторики та літератури залишаються показовими і на сучасному етапі, коли літературознавчий аспект риторики є основою риторичного аналізу тексту, вчення про тропи та фігури, адаптації традиційній тропики, тощо.

На спільне коріння риторики та літератури вказував С. Аверінцев. До риторики як до предмету вивчення він часто звертався в своїх працях та аналізував не тільки саме поняття, але і розвиток світової літературної думки під впливом риторичного типу культури на різних його етапах. Уважні спостереження С. Аверенцева за риторикою як за досить неоднозначним та багатогранним феноменом, призводять дослідника до визначення її як способу узагальнення дійсності [3]. Поетика «загального місця», як «інструмент абстрагування, засіб впорядкувати, систематизувати строкатість явищ дійсності, зробити цю строкатість легко осяжною для свідомості» стає основою риторики, що здавна виконує функцію синтезу за допомогою синкрезиса [3, с. 16].

О. Михайлов, як і С. Аверинцев, висунувший ідею риторичної культурної епохи, зауважує, що даний тип користується «готовим» словом, оскільки в епоху домінування морально-риторичної парадигми людина відчувала необхідність співвідносити своє існування зі світом фіксованих в традиціях смислів. Це «готове» слово «дане як готовий смисл. Ні нормативне правило задано, а саме готовий, вже готовий смисл, форма розуміння та узагальнення всього, що є» [146, с. 310].

Треба пам'ятати, що в ті часи завдання створити оригінальний, неповторний твір перед авторами не було. Свідоме втілення цієї задачі здійсниться тільки через тривалий історичний проміжок у творчості митців ХІХ століття. Саме романтики вперше в історії відкрили в людині індивідуальність, неповторність якої означала і неповторність її творчих задумів, її стилю. «Таким чином, стиль у всіх своїх більш-менш істотних особливостях був уже як би наперед заданий автору, заздалегідь готовий для нього. Ім'я та епітет, синтагма і синтаксична конструкція, жанровий різновид і жанр – в усіх цих формах відливають „готове“ слово, всі вони були „готовим“ словом» [249, с. 106].

За думками Є. Черноіваненко, в «готовому» слові чітко відбивається і метафізичність риторики. «Будь-яке риторичне обговорення являє собою, перш за все, акт пізнання, тобто акт підведення одиничного явища (вчинку) під загальні категорії (норми закону)... Метафізичність думки тривала в метафізичності того, хто оформлює цю думку слова: мій стиль (як приватне) виводиться, дедуцірується з „готового“ стилю жанру (як загального) [там само].

В межах багатовікової епохи літературно-художнього розвитку, яку в літературознавстві визначають як рефлексивний традиціоналізм (С. Аверинцев) або цілісну риторичну систему (О. Михайлов), можна виділити «епоху стародавніх і середньовічних літератур, які розвивалися в рамках *поетики слова*» і «епоху Відродження, бароко і, особливо, класицизму, коли панувала *поетика жанру*» [78, с. 148; курсив наш – Ч.В.]. Згідно П. Грінцеру, перша – епоха міфопоетичної художньої свідомості, коли зароджуються категорії авторства, жанру і стилю, змінюється на другу – традиційну, для якої властиво становлення поетики стилю і жанру. Тобто жанрова нестійкість, як якість, властива риторичному типу творчості в початкові епохи літературного розвитку трансформувалась, навпаки, у

стійкість. Це пояснюється тим, що поетичне ціле в даний період стало визначатися жанром і тільки жанрова визначеність робила літературний твір цілісним, художньо-значущою єдністю. Традиційний же період, в свою чергу, модулював в епоху індивідуально-творчої художньої свідомості у ХІХ сторіччі і був зв'язаний з формуванням *поетики авторства* [78; курсив наш – Ч.В.].

Літературознавці вказують, що починаючи з другої половини ХVІІІ століття, в європейській культурі відбуваються принципові зміни, які пов'язані з негативізацією сприйняття слова «риторика» і, як наслідок цього, подальшим відділенням риторики від художньої літератури. В цей час настає якісно новий етап розвитку художньої свідомості з характерною для нього відмовою від жанрового мислення. На думку більшості сучасних дослідників, нове покоління митців вже не «працює» з готовими стилями. «Так, можна сказати, що тепер поет, письменник безпосередньо з'єднані словом з життям і дійсністю,... а не розділені з життям безліччю стійких форм, „готових“ слів, які... якщо і допускали в творчість що-небудь життєво-«сире», то лише як специфічний елемент системи, як виняток» [146, с. 317].

Складні процеси, що відбувались в цей період, стосувались і композиторської творчості. Вона у ХІХ столітті являє собою новий етап континуальної спадкоємності культури, етап, що опинився в безпосередній близькості до риторичної традиції. «На межі ХVІІІ – ХІХ століття європейська культура, можна сказати докопується до своїх доісторичних витоків. Від риторики – до первозданності, від мистецтва – до натури, від одвічно опосередкованого як матеріалу мистецтва до самої безпосередності, від відображень поетичного першопринципа – до самого першопринципу» [147, с. 592]. Перетворюючи жанрові норми в жанрові традиції композитори ХІХ століття у своїй творчості виходять на новий рівень універсальної цілісності. «Зняття» ними риторики на всіх рівнях творчості призводить до

відтворення якісно нової художньої стилістики. Вони організують свою творчість «як редуцировану модель всієї попередньої творчості, як нову риторичну систему, як поетику *при-власнених* загальних місць, що підлягають наступному *пере-засвоєнню*» [12, с. 5; курсив наш – Ч.В.].

Таким чином можна говорити про відродження первісного значення риторики як універсальної системи, яка веде до виникнення художніх форм, що утворюються з індивідуального змісту. Така риторика пов'язана з узагальненням всіх відомих на той момент структурних форм на рівні їх граничної об'єктивації, відірваності від автора – композиторська творчість доходить до граничних ступенів узагальнення, але ці узагальнення не стають загальними місцями, а вбирають весь попередній досвід художньої творчості. У творчості композиторів-романтиків відбувається такий перехід, коли «готовність» слова доповнюється пошуком і слова, і смислу. Не приймаючи риторичної заданості смислів, і слів, романтики, однак, не в силах її радикально відкинути [147]. «Молода музично-риторична культура навіть на початку ХІХ століття, „століття романтизму“, ще повна сил. Всупереч прагненню кожного творця до індивідуального виразу вона далеко не вичерпала своїх можливостей типізації [24, с. 215].

Тобто можна сказати, що в цей час досягнення риторики в культурно-історичному контексті не нівелюються, а навпаки, успадковуються. Це підтверджує Ж. Женетті, який вважає, що риторика «ніколи не зникає без сліду або ж без спадкоємця», «такий масштабний код літературного висловлювання не може просто померти», «фактично його смерть може бути тільки зміною, або мутацією, або і тим, і іншим разом» [94, с. 264]. З ним солідарний М. Поляков, який говорить про видозмінення, але не зникнення, у ХІХ столітті риторичних стратегій, вони продовжують впливати на процеси текстопородження. «Риторика як система фігур і тропів є формою внутрішньої побудови художнього світу, специфічною реалізацією відносин

письменника до зображуваного світу, основою структури і функції, що створюють матеріальне тіло твору. Тому риторика завжди існувала у вигляді граматики художньої творчості і художнього сенсу» [169, с. 212]. Ю. Лотман в своїх працях підкреслює незакріпленість риторики за певною епохою та вказує на її універсальний характер: «...„риторизм“ не належить будь-яким епохам культури виключно: подібно опозиції „ поезія / проза“, опозиція „риторизм / антіриторизм“ належить до універсальній людській культурі» [136, с. 175].

У колі всіх цих складних перехідних процесів культури ХІХ століття, які відкривають її особливі інтегративні якості знаходяться і властивості композиторської поетики. Багато дослідників вказують на те, що у ХІХ столітті сильніше стає потреба в цілісності. Йдучи в минуле явища людської культури як би стискаються, концентруються в нашому сприйнятті – стають історією, і поступово починають проступати найважливіші, сутнісні, усвідомлювані як закономірність. Осмислення і пізнання подібних процесів у розвитку мистецтва і становить основу композиторської поетики, поряд із загальною відповідністю смислу і прийому, яке пояснює нероздільну єдність змісту і форми.

До поняття поетики включається і матеріал, і способи його піднесення, і форми, що виникають внаслідок цього, котрими може користуватися музика. Поетика має на увазі творче «роблення»: на запитання «з чого?» – відповідає матеріал, на питання «як?» – способи, на питання про результати – форми. Крім того, є і таке, можна сказати, генеральне питання – для чого?, навіщо? – питання про смисл, що розкривається як питання про стильовий зміст музики, оскільки, особливо «особистісний смисл» (поняття О. Леонтьєва), завжди апелює до стилю. Тобто поетика звернена, в першу чергу, до стилю композитора, в якому переплітаються змістовне і мовне в їх глибокій єдності.

В. Холопова визначає композиторський стиль як індивідуальну, історично нову, досконалу і цілісну художню систему, що визначається об'єктивними соціально-культурними умовами і особливостями особистості автора, а також як один із чинників змістовної типізації музики [236, с. 29]. Добре відомо визначення стилю Б. Асаф'єва як своєрідності рис творчості, вираженої через сукупність «інтонаційних констант» [16, с. 139], як «комплексу засобів вираження, виявлення концепції, що спрямовується художньо-творчої волею» [16, с. 235]. Це дозволяє інтерпретувати композиторський стиль як живе інтонаційне утворення в контексті творчих та ідейних параметрів. Подібна точка зору досить поширена в теорії: стиль – це система музичного мислення, а точніше «це, що виникає на певному соціально-історичному ґрунті і пов'язана з певним світоглядом система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення... в поняття стилю входять і зміст, і засоби музики. Входить змістовна система засобів» [139, с. 68], «стиль є системою стійких ознак художнього явища» [74, с. 98] «стиль – це художній світ, пронизаний свідомістю автора» [143, с. 32], «стиль – є системою стійких ознак музичних явищ, способом їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка тощо)» [223, с. 15]. Аналогічна тенденція спостерігається в естетиці та літературознавстві: «стиль диктується певним змістом» [103, с. 158], «стиль є властивість мови, що породжується особливостями її змісту» [172, с. 7], «стиль письменника являє вираз його світогляду, втілений в образах мовними засобами» [95, с. 50], тощо.

Прийнято вважати, що композиторський стиль є проявом однієї з трьох основних форм стилю поряд з національним та історичним. Тут в силу вступає цілий комплекс особистісних характеристик, які не мають особливого значення в національному та історичному стилях. При цьому



актуальність інтонаційної концепції багаторазово зростає. Неповторність творчої особистості, виразне звучання авторського голосу в масі інших, високо художнє втілення ідей – основні якості композиторського стилю, які відтіняються національними, історичними, соціальними та психологічними чинниками.

Стиль категорія історична, яка змінює свій зміст в різні епохи. Серед різноманіття стилів бароко відсутній індивідуальний композиторський стиль. А романтизм став культивувати унікальний, неповторний стиль художника-генія. Хоча становлення індивідуумів-геніїв відбувалося і раніше, в ХІХ столітті вимога для кожного художника неодмінно власної стильової індивідуальності стало переважаючим естетичним законом. ХХ століття, як спадкоємець найбільш «індивідуалістичного ХІХ-го», також ревно охороняє суверенітет індивідуально-неповторного композиторського стилю. Але, в силу усвідомленого плюралізму культури, ХХ століття утворив принципову стильову множинність, зрозумівши і прийнявши її як в синхронічному, так і в діахронічному ракурсах. Так в музичному мистецтві цього періоду народився напрямок неокласицизму, метод і теж свого роду напрям – полістилістика. При цьому головним, центральним стильовим поняттям залишилося поняття індивідуального, неповторного унікального композиторського стилю.

Специфічні ознаки стилю (так само як і жанру) можуть бути встановлені завдяки вивченню його взаємозв'язку зі своїм «партнером». «Стиль, дійсно починається там, де починається форма художнього твору – з зображення і вираження, з побудови образу. Стиль об'єднує формальні елементи художньої структури і, таким чином, піднімається над формою та її елементами. Стильова єдність – це вже не форма, а зміст форми. Об'єднуючи формальні, що виражають, елементи художнього твору стиль пов'язує форму зі змістом, вираз з висловлюванням» [202, с. 87]. Стиль

становить ту художню матерію, в якій втілюється ідея, що породжується художником. Саме тут і виявляється вся глибока залежність стилю від образного мислення, від світогляду.

В своєму дослідженні О. Соколов відзначає особливу важливість для стилю смисловий, образної спрямованості твору, пов'язуючи категорію стилю з категорією художнього методу. Однак, наводячи приклад впливу художнього методу на жанрові форми (як носії стилю), він допускає деяке протиріччя. Він звертається до характеристики музикознавцями творчості Р. Шумана і вважає, що деформація сонатної форми у композитора є результат внесення в неї ознак рондо і варіаційності, внаслідок чого народжується поемність. Неважко помітити, що О. Соколов апелює до композиційно-структурного рівню музики, тобто до форми у вузькому сенсі слова, що не характеризує, по суті, ні метод Р. Шумана, ні обрані ним жанри. Одночасно з цим він відзначає, що «рід і жанр в літературі і взагалі в мистецтві не є „порожніми“ формами, в які можна вкласти будь-який зміст. Самі по собі ці форми змістовні» [202, с. 118]. І, саме обговорюючи змістовну спрямованість жанру, О. Соколов звертається до розгляду стилю.

Багато дослідників поряд з О. Соколовим також вважають, що в жанрі існує стійке з мінливим або типологічне з індивідуальним. Як стільоутворюючий фактор жанр проявляє свої типологічні властивості, тобто він стає носієм стилю, коли набуває стійкі форми в побутування музики, музичної комунікації. Тоді і способи музичного вираження, прийняті в жанрі піднімаються до рівня стильової закономірності. «Жанр як фактор стилю» визначає найбільш стійкі сторони як музичного стилю, так і прийомів вираження цього сенсу. Однак, як справедливо зазначає О. Соколов, залежність стилю від жанру величина непостійна.

В. Медушевський, також як і попередній дослідник, вважає, що стиль в музиці висловлює єдність змісту і форми. Власне специфічний зміст стилю

він бачить у створенні єдності між світосприйняттям автора як цілим і використовуваної їм системою виражальних засобів. Він пише, що «музичний стиль... являє собою як би рід гігантського знака» [143, с. 33]. Дуже продуктивним видається вичленовування В. Медушевського із загального плану стилю стилістики і стилістичних знаків, як підлеглих елементів стилю, засобів музичної мови. Стилiстичні знаки дослідник ділить на дві групи – активні і фонові. Серед перших він виділяє інтонаційно-драматургічні засоби стилю, які «ближче» до рівня світосприйняття, до естетичної свідомості автора, і аналітико-граматичні, що буквально позначають композиційну структуру. Індивідуальний стиль автора може визначатися переважанням тієї чи іншої групи стилістичних знаків.

Жанр як форма завжди дуже яскраво представляє аналітико-граматичні властивості стилю, тобто прийоми організації мови, які склалися в певному конструктивно-логічному відношенні до музики. При рівності «сил» жанру і стилю пріоритет першого – його домінуюча над стилем сторона – композиційно-структурний рішення.

Що ж стосується стилю, то його перевага – в повній ототожності смислу і прийому, в організації єдності духовного досвіду музики. У зв'язку з цим В. Медушевський зазначає: «від семантики жанрів духовна сторона стилів відрізняється насамперед цілісністю світовідчуття. Жанровий зміст на протигагу стильовому завжди частково, охоплює лише окремі сторони життя... Жанрова диференціація будується безвідносно до цілісності людського духу. Більше того, вона як раз заснована на її розчленування, на вихоплюванні з неї парадоксальних станів особистості... Стиль же, навпаки, являє собою принципово цілісну модель світосприйняття епохи, живий портрет людини...» [143, с. 37]. Настільки тривала цитата з дослідження В. Медушевського була приведена, оскільки це один з небагатьох випадків обопільно спрямованого аналізу жанру і стилю.

Хоча жанр залишається невід'ємним елементом музики будь-якої епохи, будь-якого стилю, ступінь активності його в порівнянні з активністю стильового початку в процесі еволюції мистецтва великою мірою слабшає, набуває, особливо в другій половині ХХ століття, своєрідне обмежене вираження. Іноді поліжанровість може переходити в полістилістику, збігаючись з нею. У цих випадках поєднання жанрово і стилістично гостроконтрастних елементів стає особливим засобом вираження складного задуму твору. Стильове розмаїття музики ХХ століття, по суті, демонстративно відкидає одне з умов і критеріїв художньої цінності – єдність стилю композитора або окремого твору. І в той же час, як це не парадоксально, залишається в силі принцип індивідуального стилю в колишньому його значенні (найвищий вияв унікального сплаву являє собою творчість Д. Шостаковича).

Суть композиторської поетики полягає в тому, що проявляється тенденція відмови (не завжди повної) від так званого типізованого шару, тобто індивідуалізація всіх рівнів твору, включаючи жанрову форму і структуру. Але, як справедливо зауважив М. Бахтін, долі стильових і стилістичних модифікацій не повинні заступати долю жанрів, оскільки саме через останні реалізується Великий час мистецької історії [31]. Близький за думки до М. Бахтина Д. Лихачов, який вважає, що стиль виникає як внутрішньожанрове явище, тобто визначається межами жанрових форм, перш ніж, придбати художню автономію [126]. Навіть на сучасному етапі в композиторській поетиці продовжує все ж здійснюватися діалог між жанром і стилем, правда з нових позицій, пов'язаних, з одного боку, з пошуком нових жанрових шляхів, які з'явилися б адекватними ускладненому стильовому змісту сучасної музичної поетики, а з іншого – з збереженням типологічних властивостей жанру.

Але теорії стилю та жанру належать до вічно актуальних тем в гуманітарному знанні. Категорія стилю, як одна з центральних для мистецтвознавства (і не тільки для нього), знаходиться у постійному процесі уточнення. Її відкритість, тобто неможливість завершального визначення, обумовлюється як складністю самого феномену, так і іманентною природою, одночасним розімкненням та обмеженістю (людиною, періодом історії, часом, тощо), з'єднанням «значення і значущості», що зумовлюють широту його розуміння [105].

Звертаючись до вищеперелічених визначень, ми підсумовуємо положення даних робіт і розуміємо композиторський стиль як системний художньо-ціннісний феномен, як єдність творчих принципів художника, що визначається його духовними потребами, історичними умовами епохи і традиціями національної культури; композиторську поетику, в контексті нашого дослідження, як єдність стилю і методу, що пояснює своєрідність творчого процесу в цілому і будову індивідуальної композиції (окремого твору), а стилістику, іманентну складову стилю, як сукупність «інтрастильових» знаків [105].

Особливої уваги в підсумовуючих визначеннях потребує риторика, для уточнення розуміння якої необхідно звернутися до заявленого в попередньому підрозділі текстологічного аспекту. Риторика як важлива складова художнього тексту є особливою категорією словесної побудови та пов'язана з цілеспрямованим відбором і використанням мовних засобів, зі спрямованістю на реципієнта. Риторика розуміється нами як наука про закони породження висловлювання (перш за все, усного), і способи переконання, а також про закони розуміння, тлумачення висловлювання реципієнтом, оскільки висловлювання відбудеться лише за умови зворотного зв'язку.

У світлі музично-текстологічного підходу актуалізуються два її рівні. Перший, що апелює до музичної риторики, трактується нами як звернення до загальних мовних формул, так званих семантичних фігур, що мають конкретне структурне оформлення – «... структури типу знаків того чи іншого закінченого авторського стилю» [9, с. 103]. Учасниками цієї групи є і музично-риторичні фігури. Всі вони виконують роль носіїв інформації та не обмежуються рамками одного твору. Другий рівень риторики ми розуміємо як правила побудови комплексу різноманітних елементів, що у своїй цілісності ведуть до переконливості мовної взаємодії.

Обидва підходи, що простежується в русі від цілісного образу до конкретних стильових прийомів, від смислового значення до текстової формули, і навпаки, набувають значну роль в розвитку російської композиторської школи XIX століття і можуть бути визначені на її прикладі.

### **Висновки до Розділу 1**

Таким чином, матеріал першого розділу дозволяє визначити, що риторика за всю тривалу історію свого існування ніколи не мала однозначного розуміння, в цьому й знайшла відображення початкова природна подвійність цієї науки. Теорія риторики йшла по шляху розширення свого предмета, нормативність тяжіла до непорушної стабільності сформованого кола понять. Сучасні підходи до риторики дозволяють виявляти її принципи на різних історичних етапах, спостерігати процеси наступності культурних традицій, формування нових принципів і змін в мисленні епохи.

Можемо констатувати, що у межах музичної текстології виявляє свою продуктивність підхід Ю. Лотмана, який пропонує виділяти два основних аспекти риторики: риторичу «відкритого тексту» або «риторичу фігур» і риторичу «закритого тексту», що трактується як його поетика. Обидва

аспекти можуть існувати в творі лише у вигляді цілісної ієрархічної структури: риторика фігур співвідноситься з внутрітекстовою організацією і стає базовою складовою риторики тексту. Остання ж кореспондує з позатекстовими структурами адресата і адресанта – тут текст виступає як спрямована до реципієнта інформація з метою трансляції авторської думки (думок), і знаходження відповідного відгуку. Таким чином, можна говорити, що прояв риторичного в тексті пов'язаний і з механізмами функціонування окремих риторичних прийомів, і з цілісним сприйняттям твору.

Обидва представлені аспекти, на наш погляд, можуть бути пов'язані з поняттям риторичного ідеалу, який не зважаючи на свою мінливість в часі, поєднує в одне ціле попередні надбання та забезпечує безперервність моворозумової творчості.

Не зважаючи на існуючий погляд в XIX столітті досягнення риторики в культурно-історичному контексті не нівелюються, а навпаки, узагальнюються: культурно-історичний контекст успадковує досягнення риторики, а риторичні стратегії, видозмінюючись, продовжували не тільки існувати, а й впливати на процеси текстопородження. У творчості композиторів-романтиків знаходить відображення процес «переродження» функцій класичної риторики, що склала в подальшому основу риторики, що відродилася в столітті XX-тому – неориторики.

## РОЗДІЛ 2.

### ЗНАЧЕННЯ СЛОВЕСНО-ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ

В Розділу 2, який містить три підрозділи, репрезентується теоретико-методологічна та історична характеристика взаємовідносин вербальної основи і музики в опері, уточнюється специфіка функціонування поетичного та прозового слова в опері на прикладі творів російських композиторів XIX століття, надається характеристика оперних творів російських композиторів, що написані на тексти «Маленьких трагедій» О. Пушкіна з точки зору особливостей втілення пушкінського слова, отримує розгляд оперна творчість М. Глінки крізь призму риторичного підхода.

#### 2.1. Про феномен оперного слова

Відомо, що в жанрі опери зв'язок поетично-словесної основи і музики закономірний. Увесь тривалий шлях розвитку оперного жанру пов'язаний з проблемою їх співіснування, зі змаганням між ними. В різні історичні періоди, в творчості композиторів різних національних шкіл, ми спостерігаємо перевагу або вербального, або музичного планів, тоді як надзавданням опери залишається досягнення органічної єдності цих двох стихій.

«Немає жодної історичної або теоретичної роботи, що будується на матеріалі вокальної музики (пісні, романси, опери, ораторії), де питання про взаємозв'язок поезії і музики так чи інакше не порушувалося б» [48, с. 5.]. Ці слова В. Васіної-Гросман вказують на те, що проблеми тісній скоординованості вербальної та музичної семантики знаходяться в сфері постійних музикознавчих зацікавлень та представлені масштабною низкою праць, але зауважимо при цьому, що вони не обмежуються тільки тим



музичним зрізом, на який послалася дослідниця. Серед цих робіт відомі дослідження Б. Асаф'єва, В. Васіной-Гроссман, Я. Друскіна, О. Захаровой, Б. Каца, В. Конен, М. Лобановой, О. Оголевця, К. Руч'євської, І. Степановой, В. Холоповой, А. Швейцера та багатьох-багатьох інших. Ці науковці беруть до уваги різні теоретико-методологічні підходи до заявленої проблеми, а саме: питання загальноестетичного плану, конкретні способи взаємодії музики та слова, механізми зв'язку музики та слова в різних жанрах, діалог музичного та позамузичного у сфері програмної музики, кореляція музики та слова в музично-риторичній традиції бароко, тощо.

Провідна роль в цих питаннях належить порівняльному аналізу принципів організації інтонаційного процесу в музиці й мові. Він послідовно представлений у працях Б. Асаф'єва [16–19] та Є. Назайкінського [153]. Серед спеціальних досліджень про взаємозв'язок музики та слова звертає на себе увагу масштабна трьохчастинна праця В. Васіной-Гроссман [47; 48]. Головним напрямом цієї монографії стає виокремлення дослідницею компонентів, що є спільними для музики та поезії, а саме ритму, інтонації і композиції. Всі вони послідовно розглядаються в кожній з частин дослідження як обумовлення музичного ритму/ композиції/ інтонації поетичним словом та навпаки. Взаємодія вербальної і музичної семантики як фундаментальної теоретичної проблеми представлена в роботі І. Степанової «Слово і музика. Діалектика семантичних зв'язків» [213]. Дослідниця в якості музичного матеріалу використовує великий пласт жанрів, який охоплює і пісенний фольклор, і православні піснеспіви, і класичний романс і камерно-вокальну музику ХХ століття. Такий широкий підхід дає можливість авторці вирішувати не тільки суто музикознавчі питання, але й піднятися до філософсько-естетичних обґрунтувань в контексті сфери синтезу мистецтв. У межах проблеми взаємодії слова та музики важливе значення набуває запропонований К. Руч'євською термін «зустрічний ритм». Це своєрідна порівняльна категорія дозволяє визначити ступінь

активності музичного ритму відносно мовного, дає можливість визначити взаємне відображення слова та музики в змістовному та структурному значеннях [183–186].

Також важливими для вивчення синтезу музичного та вербального планів у творі стають теоретичні міркування О. Оголевця. Науковець приділяє значну увагу питанням технологічної взаємодії слова і вокальної мелодії. Але він вважає, що при взаємодії музики та слова відбувається лише «збагачення колишньої художньої якості вірша» [158, с. 108]. Перетворення властивостей тексту відбувається тільки при долученні інструментального початку. «У синтетичній новій якості вокально-драматичної музики, до основної і „первородної“ взаємодії вокальної мелодії і слова додається всепоглинаюча стихія інструментальної музики, що надає вирішальний вплив на загальний художній підсумок» [там само].

Заявлений з початку цього підрозділу аналітичний ракурс представлений також і в працях, що акцентують проблему взаємодії музики та слова в контексті історії оперного жанру та певних авторських стилів. Ми можемо його бачити в роботах К. Зенкіна, І. Беленкової, К. Ручьєвської, В. Холопової, А. Денисова, К. Жабинського та ін. Теоретичні проблеми текстово-музичної форми опери містять різні авторські погляди на діалог музики та слова, але обов'язково зосереджуються на розміркуваннях про первинність або вторинність кожного з компонентів цієї взаємодії: від бачення музики як перекладу словесного тексту – через текст та музику, як змістовно рівноцінні компоненти, – до підходу до синтезу слова та музики як до інтегративного по своїй природі. Крім того, інтерес музикознавців стосується, з одного боку, лібрето та особливостей його створення, порівняння лібрето з літературно-поетичним першоджерелом, з іншого, в акцентуванні специфічних побудов вокального тематизму опери, що обумовлені особливо тісним зв'язком з вербальною складовою.

Кроком уперед в розглядах проблем музично-словесного діалогу стало долучення порівняно нещодавно термінологічного апарату музичної семіотики, але сформована достатньо пізно по відношенню до інших галузей музикознавства, вона ще знаходиться в процесі уточнення та вдосконалення своїх методів, тому дослідження такого роду, поки ще, небагаточисленні. В якості приклада наведемо роботу О. Максименко та В. Подрядовой «Полікодовий музичний поетичний дискурс».

Загальновідомим є те, що в основі оперного мистецтва лежить «музична драма», що бере свій початок ще з античності. Більшість драматичних дій того часу представляло собою інтерпретацію поширених сюжетів античної міфології. Але опера в більш сучасному розумінні цього жанру, звісно, виникає пізніше – в період Ренесансу. Для перших зразків нового жанру характерною рисою стала навмисна відмова від власне мелодійних утворень в поєднанні з прагненням обмежитися природною музичною декламацією літературного тексту. Флорентійська опера поставила слово на чільне місце, затребував від вокального мистецтва ясності та правильності декламації. В цей час Я. Пері та О. Ринуччині створюють речитативну драму, в котрій остаточно визначається превалювання тексту над музикою. Таке послідовне втілення принципів античної просодії призвело до відповідній реакції музикантів, що проявилася в ускладненні як мелодійного, так і композиційного боку опери.

Подальша історія опери репрезентована розгортанням, за словами Б. Асаф'єва, суперництва музичної і мовної інтонацій, немов двох конкуруючих ораторських шкіл [19, с. 54–55], послідовною боротьбою між значимістю вербальної драматургії і музичного викладу. Таке протистояння стимулювало евристичний потенціал кожної з мов та призвело в результаті до розвитку більш складних їх взаємозв'язків. Якщо у ранній флорентійській опері проблема вирішувалася на користь поезії, то згодом, а саме у творчості

К. Монтеверді, на перше місце посіла музика. Свою мету композитор бачив у тому, щоб не просто посилити виражені поезією почуття, але представити силою музики те, що в словах не сказано. Як зауважує Л. Акопян, «в вокальних партіях оперних героїв Монтеверді виділяються острівці впорядкованості, що виростають із стійких музично-риторичних фігур. Останні служать для підкреслення і виділення із загального контексту термінів і понять, найбільш вагомим в емоційному і смисловому плані» [5, с. 74]. Крім того, відкриття нових образних можливостей оркестру в більш ранніх операх призвело в творчості К. Монтеверді, до виділення оркестру як драматургічно значимого елемента оперного спектаклю. Самоцінність музики була для цього композитора первинною, тому всі категорії драми – конфлікт, зав'язка дії, розвиток дії, розв'язка – перейшли в його партитурах в музичну тканину. Таким чином розвиток власне музичного тексту в опері, переводить категорію драми з області літературної в область музичну.

З реформою Ж.Б. Люлі, що здійснилась у межах великої французької опери, пов'язане поглиблення декламаційно-речитативної сторони оперного співу і як наслідок затребування від співака широкого драматичного звуку та великого діапазону. В подальшому вимоги професійних співаків нерідко приводили до культивування колоратури, сприяючи тим самим розвитку вокальної партії, але завдаючи в крайніх проявах значний збиток драматургії. Тенденція переважання мелодійного елемента отримала свій крайній прояв в італійській епосі *bel canto* та стала причиною ряду оперних реформ.

Однією з них стала реакція К.В. Глюка, яка виразилася в прагненні більш вимогливого підходу до цілісності драматичної дії лібрето. Музична драма, в якій слово, сценічна дія і музика зливаються в нерозривній єдності стали тим ідеалом для композитора, до якого він прагнув постійно. Саме з цієї точки зору К.В. Глюк і розглядав кожну окрему частину, кожен епізод

опери: арії у нього драматургічно виправдовуються, речитатив, який композитор намагався зробити правдивим і драматичним, перетворюється в необхідну ланку сценічного розвитку, хор стає одним з учасників драми, оркестр підпорядковується музично-драматургічному задуму. Традиційне змістовне протиставлення арій, речитативів, оркестрових епізодів, притаманне італійській опері *seria*, у К.В. Глюка нівелюється, завдяки об'єднанню їх в великі музично-драматичні сцени. Розуміння єдності музики, поезії і сцени К.В. Глюка в корені відрізняється від неаполітанського трактування цієї проблеми тим, що у останнього поетичне, сценічне та музичне розвиваються паралельно, а у К.В. Глюка синтезуються, завдяки чому відбувається наскрізна драматургія оперного спектаклю [187].

XIX століття в розвиток оперного жанру привносить свої особливості, зокрема, нові можливості для виконавців. Вони були підготовлені, перш за все, вагомим об'ємом попереднього творчого досвіду. Крім того, інші погляди композиторів на вокально-драматичну виразність оперного твору призвели до пред'явлення нових вимог до співаків, серед яких більша напруга голосового апарату, більша насиченість, міць, барвистість звуку. Багато в чому цим процесам посприяла оперна творчість Дж. Верді та Р. Вагнера. У першого з них опера еволюціонувала у бік реалістичної музичної драми з наскрізним розвитком («вердівська драма»), зберігаючи при цьому важливість вербальної основи. Протиставлення аріозо-мелодійних та речитативних епізодів в композиції опери частіше зберігається, причому останні звучать переважно в кульмінаційні моменти розвитку долі героя.

В операх Р. Вагнера пошуки були зв'язані з більш органічною взаємодією музичної та вербальної семіотичних систем, де все підпорядковано єдності художньої ідеї. Основною одиницею оперної композиції стає вільна драматична сцена. Вокальну мелодію композитор зближує з літературної основою, переводячи її в своєрідний вид речитативу

(Sprechsingен), і зосереджує тематичні утворення в оркестрі, тим самим надаючи останньому відносну виразну автономність.

Особлива роль в розвитку оперу у XIX столітті належить російським композиторам. Серед них виокремлюються фігури О. Даргомижського і М. Мусоргського, як тих, що реалізували ідею безперервної «музичної драми». Їх опери («Кам'яний гість» і «Одруження») були майже повністю побудовані з мелодійних речитативів, що достовірно передавали мінливі інтонації мови. При цьому без відповідного відгуку не залишалася ні одна скільки-небудь значуща подробиця тексту. У порівнянні з музичною системою Р. Вагнера, де значна роль відведена оркестру, кардинальною відмінністю вітчизняної концепції стає переважання вокальної партії.

Представлена згорнута панорама розвитку оперного жанру не претендує на глибину та всеоб'ємність, але вона та певні загальні знання про існування опери приводить нас до деяких висновків:

- опера постає складним і неоднорідним явищем, безпрецедентним за спільною виразністю вербального та музичного планів, можливості яких формувалися під обопільним впливом, так і у відношенні їх взаємодії;
- суперництво музичної і мовної інтонацій, їх різне співвідношення змінювалися протягом всього історичного шляху оперного жанру;
- розвиток та перетворення музичної мови опери приводить до превалювання речитативно-декламаційного способу інтонування;
- вектор розвитку оперного жанру спрямований до стильової авторизації жанрової форми опери, до виділення індивідуальних стильових напрямків оперної поетики;
- в опері, завдяки синтетичному взаємозв'язку слова та музики, реалізується можливість більш ємної передачі художньої інформації;

- в опері індивідуалізується область змісту і закріплюється система трансляції. Значимість авторського самовираження змінює основу і характер співіснування вербального та музичного, викликаючи необхідність створення нових форм його фіксації;
- слово, як структурноутворюючий компонент багаторівневого оперного тексту, звучить та активно впливає на слухача, допомагає виконавцю ретранслювати реципієнту внутрішній світ свого герою. Через вокальну експресивність виявляється і розшифровується слово. Тобто важливим чинником, що привертає увагу композитора при створенні опери та якісно впливає на її концепцію, є не тільки взаємодія слова та музики, але і вокально-технічний компонент;
- формування особливого вокально-виконавської феномену, пов'язаного з розвитком нової манери співу і з новим розумінням можливостей оперного голосу.

Оперний жанр пов'язаний з особливим явищем, коли вербальне слово, вокально озвучуючись, набуває, з одного боку, нової експресії, з іншого, вагомості дієвості усного висловлювання. Тобто ми спостерігаємо в опері народження особливого слова, що ретранслює інтонований зміст. В зв'язку з чим формується необхідність запровадження поняття – «оперне слово», як такого, що пояснює та прояснює сутнісні ознаки оперного твору. Оперне слово виступає в якості своєрідного мосту, що об'єднує поетично-словесну та музичну основи опери та одночасно тяжіє як до смислового узагальнення, так і до понятійного конкретизування.

У визначенні явища оперного слову цінними виявляються міркування групи китайських дослідників, що пов'язані з питаннями вербальної семантики та синтаксису в опері. А саме: дисертаційні дослідження Джан Бібо [87]; Чжи Інъ [251]; Го Цяньпін [63]. В перелічених першоджерелах

(насамперед, дослідженні Чжи Ін) вперше в вітчизняному музикознавстві феномен оперного слова виокремлюється та отримує детальне послідовне роз'яснення. Цей новий тип художнього висловлення пов'язується, перш за все, з речитативно-декламаційними оперними побудовами, оскільки саме в них найбільш рель'єфно позначається специфіка уживання слова, що звучить, в опері. В основі цього феномену лежать особливі чинники нового синтезу музичної та вербальної семантики, що вказують на злитість його комунікативних ознак.

До основних рис оперного слова Чжи Ін та Го Цяньпін відносять:

- вагомість, насамперед, музичного початку в його формуванні і виразному розвитку, при зберіганні важливості словесних факторів;
- патетичність звучання;
- динамічне форсування (обмовлене як зовнішніми громкостними, так і внутрішніми психологічними чинниками);
- укрупнення музично-мовленневих синтагм;
- відображення емотивних «кодів» поведінки герою;
- надання опуклості, рельєфності образам, героям оперного твору;
- взаємообмін та взаємовплив семантичних функцій вербального та музичного планів [251; 63].

Все це дозволяє оперному слову виявити свої риторичні функції, які проявляються в цілеспрямованому впливі, переконливості. Оперне слово в даному контексті може сприйматися як оптимізуючий механізм комунікації. Тобто крім мотивно-інтонаційної і структурно-композиційної характеристик, оперне слово містить в собі «відображення неориторичних музичних лексем – тих внутрішніх жанрово-стилістичних формул, які набувають семантичну самостійність, одночасно відсилаючи до широких культурно-історичним сенсів» [45, с. 82]. Незважаючи на те, що проблема взаємодії словесно-



поетичної основи і вокальної мелодії в опері вивчена досить глибоко і всебічно, риторичний підхід дозволяє розкрити нові аспекти її розгляду.

На наш погляд, буде доцільним для прояснення специфіки феномена «оперного слова» застосувати термін, запропонований А. Потебней в його «Теоретичній поетиці» [173], а саме – внутрішня форма. Він, наприклад, застосовувався І. Барсовою та став однією із основ запропонованою нею етимологічного напряму аналізу в музикознавстві [23]. Вона «транспонувала», до речі, його (поняття внутрішньої форми) на явище риторичних фігур. Оскільки говорячи про побутування риторичних фігур, науковці підкреслюють їх амбівалентну природу, яка полягає в тому, що, «будучи носіями понятійного смислу, вони в той же час мають зорову природу» [42, с. 254.] В загалі А. Петебня виділяв три компоненти слова – зміст, внутрішню та зовнішню форми. Під внутрішньою формою слова розуміється образ, який вказує на зміст; внутрішня форма вбирається у зовнішню, в якій цей образ об'єктивується [173, с. 26 ]. Згідно А. Потебні зовнішня та внутрішня форми складають нерозривну єдність, симбіотичну цілісність. Сприйняття тільки зовнішньої форми не дає можливість глибокого проникнення у сутність слова. Тоді як внутрішня форма є засобом апперцепції, пізнавання невідомого через відоме, виразом судження. Таким чином слово виступає як засіб створення єдності чуттєвого образу. Але слово крім створення єдності образу дає ще знання його спільності. Сказане цілком може відповідати феномену «оперного слова». В оперному слові під внутрішньою формою може розумітися її смисл, генетичний код, що утворюється за рахунок синтезу різних субтекстів оперного тексту та отримує ретрансляцію завдяки змістовному компоненту, усному характеру звучання, інтонаційній вибудованості, семантичній визначеності, художньо-комунікативної спрямованості.

Чжи Інґ вважає, що особливо важливим в характеристиці оперного слова є те, що «письмове літературно-поетичне слово, озвучуючись в оперному мелосі, отримує нову виразність і дієвість усного висловлювання. З іншого боку, усні словесні фонемі, наділяючись музичної інтонацією, набувають узагальненість і абстрактність іносказання, стають музично-поетичної метафорою» [251, с. 59]. Таким чином актуалізується проблема усно-письмової природи слова в музиці, яка не отримала достатньої розробки в музикознавстві. І це зрозуміло, оскільки дана проблема зачіпає масштабний і одночасно складний шар літературознавчих /філологічних питань, деякі з яких досі ще не отримали послідовного висвітлення (більш за все це торкається питань усної традиції мовної словесності).

Отже питання впливу словесно-мовних жанрів на оперні форми залишається відкритим. Але Чжи Інґ припускає деякий прояв в «оперному слові» наступних рис, наприклад:

- духовної словесності, яка традиційно розуміється як така, котра оперує системою творів, усних і письмових, що належать певній мові, а значить об'єднує стилістику письмових та усних текстів;
- епідейктичної ораторики, що належить до жанру урочистої промови та пов'язана не з формуванням нових знань у слухача або з переконанням його в чому-небудь, але з викликанням захоплення, позитивного або негативного ставлення, оскільки незалежно від правил використання (будь то похвала або хула героя, або надгробна промова в неї міститься ідея естетичної цілеспрямованості мови);
- публічної мови, що обумовлюється не тільки особливою емоційністю, використанням невербальних засобів спілкування, але й вимагає вміння вільно оперувати стилістичними і лексичними тезаурусом, тобто спеціальною риторичною підготовкою;

- національної ораторики, що відображає національну культуру або культуру свого часу і побудована за її змістовно-стильовими перевагами, є складовою духовно-історичної та культурної спадщини народу [251].

Перелічене знаходить яскраве відбиття в мові оперного твору та стає не тільки продуктивним для розуміння витоків феномену оперного слова, але і вказує на два суттєвих моменти. По-перше, спрямованість цих словесно-мовних жанрів як на національні культурні традиції в цілому, так і на «внутрішній простір мови» зокрема, як на словесну лексику, так і на способи її музичної презентації в оперному творі. М. Гаспаров зауважує, що «... традиційна риторика дозволяла представити в будь-якому ... творі (як стародавньому, так і новому) будь-який статичний момент (пейзаж, портрет) як приклад для епідейктичного красномовства, будь-який динамічний момент (герой вирішується на вчинок) як предмет дорадчого красномовства, будь-який ідеологічний момент (герой сперечається з антагоністом про сенс життя або про право на престол або на любов) як предмет судового красномовства. Розуміючи це, пізньоантичні і середньовічні граматики були проникливіше, ніж теоретики ХІХ століття, які відмовилися бачити будь-який зв'язок між відомими їм риторичними схемами і нагальною творчою практикою» [57, с. 111].

По-друге, сказане дозволяє наблизитися до феномену оперної риторики. Продовжуючи міркування Чжи Ін'я про феномен оперного слова, як ми вже зрозуміли того, що не належить тільки до однієї мовної системи, маючого узагальнюючий характер, на його риторичні особливості, а далі й на феномен оперної риторики вказує інший китайський дослідник – Го Цяньпін. Оперна риторика, на погляд Го Цяньпін, обумовлена не тільки оперною мовою, в єдності вокально-інструментальних та літературно-

поетичних планів, а цілим комплексом різних за своєю якістю текстових рівнів, що включені до оперної вистави з акцентуванням при цьому музично-мовленневого початку. Останнє «базується на словесно-поетизованих синтагмах та виробляє особливий оперний тип інтонування» [63, с. 28].

Акцентування риторичного аспекту оперного твору потребує підтвердження шляхом аналітичних міркувань, як текстологічної, так і композиційно-стилістичної спрямованості. Вагому роль при цьому грають ті композитори, які вибудовують особливі стосунки у межах своїх опер з літературно-поетичною основою, з відбором словесного матеріалу, які формують специфічні прийоми його презентування в оперній виставі, які зазвичай стають авторами лібрето (або приймають в його створенні активну домінуючу участь. В цьому плані показовою стає російська композиторська школа, як така, для котрої працювання над словом набуває принципової вагомості та в багатьох випадках призводить до формування нової синтетичної форми «оперного слова».

Російська опера ХІХ століття демонструє два важливі шляхи свого розвитку, обумовлені жанровою специфікою оперного твору. З боку опер драматичного напрямку простежується максимальна індивідуалізація на вищому композиційному рівні, тяжіння до оригінальних концепцій, що підтверджується творчими відкриттями М. Мусоргського та П. Чайковського. Епічно-казкова лінія прагне в створенні композиції цілого до єдиного художнього канону, що демонструють самобутні концепції опер М. Глінки, О. Бородіна і М. Римського-Корсакова. Загальні художні норми композиції першого напрямку – принцип передбачення, взаємодія доцентрової і відцентрової сил, принцип повторних комплексів драматичних положень протистоять тематичної організації драматургічних сфер і принцип концентричності в епічних спектаклях, система тематичних комплексів, принцип потроєння і принцип концентричності [113]. В

контексті загального розвитку жанру в російській культурі ХІХ століття формується і новий різновид, що представляє собою камерно-речитативну оперу, в котрій найбільш яскраво та виразно виявляються музичні риторичні функції слова в зв'язку з щільним насиченням тексту оперного твору декламаційно-речитативними інтонаціями.

## **2.2. Оперні закономірності у використанні поетичного і прозового слова**

Проблема співвідношення поетичного і прозового слова, протистояння / співставлення віршу та прози, принциповість їх специфіки та відмінностей – постають у межах оперного твору важливими питаннями. Саме вони стають істотним чинником історичної еволюції оперного слова, а значить потребують більш послідовних спостережень.

Як відзначав Є. Маймин, «віршова мова в порівнянні з мовою прозовою має не одні лише формальні відмінності: це і інший художній світ, підлеглий своїм правилам» [140, с. 66]. У літературознавстві проза і поезія мисляться різноманітно: як два принципово різних способи організації мовного матеріалу, як два типи художньої мови, як протилежні та / або взаємодіючі художні стилі, як генеративні стратегії, як способи мислення, як відомі діяльності, і, нарешті, просто твори. При цьому головним критерієм відмінності між ними вказується ритмічна організація, а точніше наявність або відсутність / присутність іншої розчленовуваності, звукової і структурної урегульованості, закономірної впорядкованості [171].

Композиція вірша підпорядкована відмінним від прозових законам. Якщо в прозі панує лінійний рух елементів, подій, персонажів, описів, то в поезії безперервність підпорядкована іншій закономірності. В основі безперервності поетичної художньої цілісності лежить ритм. Ритм, який є опорою поетичної композиції, передбачає високий ступінь організованості

поетичного тексту на всіх рівнях його структури. В поетичній мові слово набуває особливої опуклості, виразності, образності. Саме вірші найчастіше оперують різними художніми прийомами, завдяки яким слово у вірші набуває особливе значення. Основна відмінність віршового слова від прозового полягає в специфіці ритмічної організації, яка є присутньою і в музиці.

Множинність розумінь поезії і прози породжує відповідну кількість підходів до даних феноменів, серед яких умовно можна виділити структурний, історико-культурний, семіотичний. Не переслідуючи мети вдаватися в їх глибоке і різнобічне висвітлення, зупинимося на деяких як більш за все важливих для розуміння проблеми особливостей поетичного і прозового слова в літературі. Найбільш продуктивними при цьому для нашого дослідження, стають компаративні підходи, які вибудовуються на порівнянні / протиставленні вірша – прози, віршованої мови – прозової мови.

М. Гаспаров, розуміючи прозу і поезію як художні стилі, вказує, що в їх розвитку «важливу роль зіграли категорія автора, орієнтація на попередню традицію і ставлення до позахудожньої реальності» [56, с. 136 ]. Розглядаючи творчість Аристотеля, дослідник вказує, що «поезія для нього – явище літературне, а проза – позалітературне:... в поезії події і особи узагальнені, а в прозі конкретні. Для поезії головне – пізнання, для прози – дія» [56, с. 149].

Згідно Ю. Лотману специфіка прози і поезії зумовлена не протилежними конструктивними принципами, а парадигматичною і синтагматичною організацією художнього тексту. При цьому, якщо для першої основним стає повторність елементів, то для другої – сполучуваність. Остання обумовлює принцип метафори, заснований на з'єднанні окремих слів або частин тексту за подібністю їх значень. І та, і інша при цьому пов'язані, на думку вченого, як з типом індивідуальної авторської

свідомості, так і з співвідношеннями елементів, що утворюють цю структуру, включаючи сюди ритм, метр, лексику, синтаксис, образи автора, героя, мотив, сюжет, композицію [137]. Дані типи відносин значні і необхідні для будь-якого художнього тексту і визначаються, на думку Ю. Лотмана, «естетикою тотожності» і «естетикою спів-протиставлення». При цьому перше – більш властиве поетичній структурі, друге ж – прозовій [там само].

Головний конструктивний принцип структури поетичного тексту ґрунтується на виявленні подібного в різному, виділенні еквівалентних рис між різними структурними рівнями, на тяжінні до симетричних форм, в яких особливу роль набуває повторність (синтагм, рим, образів, тощо). У своїй основі поезія відноситься до структур нескінченного, відкритого типу з переважанням позафабульного і міфологічного розвитку сюжету, з особливо значущою моделюючою функцією завершення.

Основний конструктивний принцип прозового тексту в іншому – в виявленні різного в подібному, оскільки створюється через з'єднання різнорідних елементів, частин, заснованих на їх семантичній та граматичній спільності. Проза утворює структуру кінцевого, закритого типу з головною роллю фабули та фабульного оповідання. При цьому в прозовому тексті особливо значима моделююча функція початку [137].

Р. Якобсон підтримує і розвиває деякі положення представленої теорії Ю. Лотмана. Згідно Р. Якобсону прозу і вірш різнять структуроутворюючі основи. Для прози визначальною стає «асоціація по суміжності», що повідомляє їй «основний імпульс», завдяки якому «оповідання рухається від предмета до предмета... переходить від цілого до частини і від частини до цілого» [273, с. 331]. «Асоціація» же «по схожості» лежить в основі вірша. Наслідком чого стає тяжіння структурної організації поезії до метафоричного «полюсу» словесного мистецтва. Це відповідає смислового зв'язку явищ по схожості, які вибудовуються по осі парадигматики.

Структурна організація прози розгортається в напрямку до метонімічного «полюсу», розташованому на синтагматичній осі, і являє собою встановлення відповідностей по суміжності [там само].

Неможливо обійти при обговоренні питань співвідношення прози і поезії теоретичних роздумів М. Бахтіна. Дослідник розглядає ці явища як форми – архітектонічні та композиційні змістовно-художні. З точки зору архітектоніки, поезія і проза розуміються як такі, що формують дві різні моделі світу. Поезії відповідає автоцентрічна (міфоцентрічна) естетична модель, прозі – логоцентрічна. В утворенні першої вагому роль відіграє структура художнього образу, який пронизаний авторською інтенцією. У центрі формування другої виявляється двоголосне слово, слово автора про предмет, яке вступає в діалог з чужим словом про цей же предметі. Тобто «монологічне» слово в поезії, яке як би пронизує собою весь предмет, в якому «породжуюче звук зсередини і відчуваюче єдність своєї продуктивної напруги тіло залучено в форму» [28, с. 34] протистоїть слову «діалогічному» в прозі. Номинативно-експресивна, предметно-виразна природа відрізняє поетичне слово, тоді як для прозового характерною стає номинативно-зображаюча, номинативно-переломлююча.

Відрізняє поезію і прозу також своєрідність художнього образу. За думкою М. Бахтіна, поетичний образ – інтенціональний, що формується як через висловлювання автора про предмет, так і через експресивну, ціннісну і смисловою характеристику цього предмету [171]. Художній образ в прозі – «діалогізований». Принцип сприйняття як самого себе або принцип самоідентифікації – інший як я – лежить в основі зображення образу людини в поетичному творі. Переживання, сприйняття людини як іншого – я як інший – становить основу прозової структури. Централізуючи, доцентрові мовні тенденції, обумовлюють розвиток поезії та поетичних жанрів та спрямовують до об'єднання всіх мовних і структурних моментів навколо



одного центру – автора. Розвиток же прози і прозових жанрів пов'язаний з децентралізованими, відцентровими тенденціями, що сприяють активному проникненню в них суперечності і пов'язаний з формуванням рухомої оповідної поліцентричної структури [33, с. 86].

Все вищесказане свідчить про різноманітні особливості прозового та поетичного слова, про специфіку їх співвідношення, уважно визначені літературознавцями. Помітимо також, що визнання прозового слова як художньої мови відбулося пізніше, ніж це трапилось з поезією. З цього приводу Ю. Лотман зауважує, що «проза естетично вторинна («молодше») по відношенню до поезії, сприймається на її тлі – проза естетично складніше поезії» [130, с. 26].

Відношення до вірша та прози змінювалось відповідно історичному періоду, певним літературно-поетичним та культурним традиціям, сформованим теоретичним поглядам. Неоднаковість ставлення до прозового та поетичного слова характерне не тільки для історії літератури, це ми можемо спостерігати і в історії музики. У межах опери, як відомо, тривалий час існував чіткий поділ застосування прозового та поетичного слова: перше використовувалось як основа речитативних епізодів, друге – складало тексти арій та ансамблів. Така стилістична традиція, наприклад, буда поширена в операх В.А. Моцарта та його сучасників. Еволюція оперного жанру у ХІХ столітті була пов'язана з творчістю композиторів, що стали створювати опери цілком на прозові тексти. Твори М. Мусоргського, а пізніше С. Прокоф'єва, К. Дебюссі, Р. Штрауса, Д. Шостаковича є зразком даного напрямку в розвитку опери.

У цьому відношенні важливо розглянути роль О. Пушкіна, поетичний та прозовий початки літературної поезики якого мали великий вплив на розвиток російської опери в цілому. Твори Олександра Сергійовича стали основою багатьох опер російських композиторів ХІХ століття. Серед них, як

відомо, опери М. Глінки, О. Даргомижського, М. Мусоргського, П. Чайковського і М. Римського-Корсакова, тощо. Твори О. Пушкіна привнесли до російського музичного театру нові теми і образи та в значній мірі визначили розвиток національної опери і тим самим сприяли подальшому руху російської музики.

Серед російських композиторів, що в своїй творчості звертаються до пушкінського слова, особливо місце займає О. Даргомижський. По творах О. Пушкіна композитор написав кантату «Торжество Вакха» (1843), а потім на основі цієї кантати створив однойменну оперу-балет (1848); пізніше з'явилися опери «Русалка» (1855) та «Кам'яний гість» (1867–69). Не обійшла увагою пушкінське слово і романсова лірика О. Даргомижського – результатом співтворчості двох Олександрів Сергійовичів стають двадцять романсів і вокальних дуетів. Серед них особливо виділяються такі твори як «Я вас любив», «Юнак і дівка», «Вертоград», «Нічний зефір», «В крові горить вогонь бажання», «Владика днів моїх», «Бог допомогти вам, друзі мої», «Мельник» [102].

Саме пушкінські опери О. Даргомижського дозволяють нам побачити шлях композитора до психологічної драми, поступове втілення важливої для його композиторських поглядів драматичної сфери: від античного сюжету, який об'єднав риси опери, кантати та балету, з мінімальним процентом драматичної дії, що не була притаманна поетичному першоджерелу («Торжество Вакха») через оперу, яка поєднувала в собі лірико-психологічну музичну драму з народно-побутовими елементами («Русалка») до психологічної драми в чистому вигляді в її камерному варіанті («Кам'яний гість»). Як відзначає К. Ручьєвська, остання опера парадоксальним чином поєднує композицію великої ліричної опери та форми камерної [185]. При цьому зауважимо, що для О. Даргомижського в процесі його творчого розвитку словесний текст послідовно набуває все більшого значення і стає

істотною передумовою, органічно необхідним моментом в задумі твору. Відображення цього процесу ми також, насамперед, бачимо в творах, що втілюють пушкінські сюжети.

В опері «Кам'яний гість», одною з кульмінацій творчості композитора, його відкритті, принципи О. Даргомижського отримали найбільш послідовне втілення. Загальновідомим є те, що в основі опери лежить незмінний текст однієї з чотирьох «Маленьких трагедій» О. Пушкіна, жанрової знахідки поета.

Як відомо, «Маленькі трагедії» (1830) представляють собою цикл з чотирьох коротких віршованих п'єс для читання. Вони були написані п'ятистопним ямбом. В цій же метричній формі була частково написана трагедія «Борис Годунов» (1825) і в основному поема «Будиночок в Коломні» (1830). Але «Маленькі трагедії» від цих творів відрізняються відсутністю цезури («Борис Годунов») та рими («Будиночок в Коломні») [130].

О. Пушкін особливо гостро відчував відмінність поетичної мови і мови прозової. Спираючись на традиції риторичної культури, в своїх листах, поет неодноразово підкреслював принципове розходження між віршем і прозою: «Я тепер пишу не роман, а роман у віршах – диявольська різниця» [цит. по: 140, с. 66]. Пушкін вважав, що для прози є необхідною «мова проста», точна та коротка, а от вірші – це зовсім інша справа, за ними він зберігає право на прикраси і деякі вольності. Зауважимо при цьому, що починаючи з 1830-х років, як підкреслюють дослідники творчого методу поета, для нього стає характерним зближення мови поезії і прози у його творах [140].

Своєрідність «Маленьких трагедій» О. Пушкіна обумовлена багатьма моментами. До сих пір вони залишаються одним з епіцентрів пушкінської творчості, що постійно привертає увагу дослідників. Останні пропонують різноманітні версії їх розуміння: від психологічних, етико-естетичних до

історико-культурних та релігійно-філософських. Така широта інтерпретацій вказує на концентрованість та багатозначність думок «Маленьких трагедій», невичерпність ідей при граничній простоті, вивіреності і ясності форм твору.

До особливостей «Маленьких трагедій» зазвичай відносять те, що вони представляють собою об'єднану в одне ціле низку самостійних драматичних творів. Всі ці твори пов'язані з гибеллю головного героя, окрім п'єси «Бенкет під час чуми». Важливу роль в «Маленьких трагедіях» відіграють монологи, що вказує в певній мірі на продовження традицій античної драматургії. Дія кожної з них зосереджена навколо одного героя – людини незвичайної, виняткової. Діючих осіб у трагедіях небагато, що призведе до незвичайної гостроти виникаючих між ними конфліктів. Провідним для «Маленьких трагедій» стає активне використання прийому створення інтратекстуальних еквівалентностей і парадигм, що пов'язане не тільки з повторами, а й з наявністю контрастних паралелей [104].

Приєм контрасту пронизує драму на різних рівнях, в тому числі на рівні створення окремих образів, контрастними зіставленнями наповнена мова окремих персонажів. Давно помічено, що внутрішні контрасти тексту отримують своє відображення вже в назвах трагедій (оксюморонність). Оскільки кожна з назв складається з протиріч – одна частина назви як би протистоїть іншій. «Сальєрі» вбиває «Моцарта», визначення «Кам'яний» суперечить поняттю «Гість», «Чума» заперечує радісний настрій «Бенкету», а епітет «Скупий» нівелює можливість бути «Лицарем».

Повторність в «Маленьких трагедіях» пов'язана з наявністю так званих лейтмотивів, що скріплюють увесь цикл. Так, наприклад, мотив смерті тягнеться через всю художню тканину «Скупого лицаря», наповнюючись все більш глибоким змістом, опиняючись для кожного героя і тим, що жахає і тим, що притягує. Цей мотив з'являється щоразу поряд з мотивом грошей в «Скупому лицарі» Той же мотив, розвиваючись далі

супроводжує процес вбивства в «Моцарті і Сальєрі», постійно повертається в «Кам'яному гості», вся дія якого відбувається в небезпечній близькості смерті, і досягає свого апогею в «Бенкеті під час чуми» [132].

До одного з таких лейтмотивів можемо віднести використання в сюжетному розвитку «Маленьких трагедій» музики і співу. У «Моцарті і Сальєрі» музика природно входить в словесну тканину твору. Її присутність в п'єсі, дія якої відображає трагічний епізод з життя двох композиторів, цілком виправдана. У другій сцені «Кам'яного гостя» Лаура двічі співає для гостей. Дон Гуан теж причетний до творчості: він пише слова пісні, яку виконує Лаура. Через душевне потрясіння приходить до творчості Вальсингам: «Гімн на честь чуми» – його перший твір [104].

Серед змістовних перегуків п'єс дослідники також виділяють тематичну спільність та варіювання магістральних тем та колізій (образ «молодого гульвіси», що виникає в монологі барона і стає центральним в «Кам'яному гості»; близькість «генія» і «лиходійства», затверджена словами барона, переростає в основний конфлікт «Моцарта і Сальєрі», вечерея у Лаури і «бенкет» в останній п'єсі; образ «чорної людини» в «Моцарті і Сальєрі» і в «Бенкеті під час чуми», загальний для перших трьох п'єс мотив виклику на поєдинок тощо [132].

Спостереження Г. Ахматової з приводу особливостей «Маленьких трагедій» О. Пушкіна також акцентують питання інтратекстуальних повторів. Дослідниця сприймає «Маленькі трагедії» Пушкіна як один цілісний текст, що складається з чотирьох частин (п'єса з чотирьох театральних новел), у якому з'ясовується ставлення до життя і смерті, до стану людської душі, до пристрастей. Вона вказує, що така єдність можлива через аналогічність рис, що проявляються у всіх чотирьох трагедіях. А саме: по-перше, головним героєм (всі герої пасіонарії за визначенням Л. Гумільова) у всіх п'єсах володіє фобія; по-друге, у всіх героїв поряд з перепадами моральних контрастів простежується наявність певних автобіографічних рис (власні

ліричні переживання О. Пушкіна, що нерозривно пов'язані з його життєвим досвідом.); по-третє, в кожній п'єсі рівноправним сценічним партнером виступає смерть, яка в останній новелі «Бенкет під час чуми» святкує тризну. Все це сприяє підсиленню драматичної напруженості конфліктів кожної трагедії, поволі готує трагічну розв'язку, вивільняє нові смислові потенціали [20].

Операм на тексти «маленьких трагедій» належить виняткове місце серед усіх пушкінських опер російських композиторів ХІХ століття. Окрім «Кам'яного гостя» О. Даргомижського, на інші тексти були написані опери М. Римського-Корсакова «Моцарт та Сальєрі», С. Рахманінова «Скупий лицар» та Ц. Кюї «Бенкет під час чуми».

Дослідники, що порівнюють тексти «Маленьких трагедій» та їх оперних інтерпретації наполягають на незначності змін, які відбулись з поетичними джерелами, та обмежують їх за великим рахунком певними скороченнями [див. про це: 102, 185, 242, 243]. В опері С. Рахманінова «Скупий лицар» ми можемо побачити, що вони стосуються, перш за все, купюрізації окремих реплік (у тому числі знаменитого останнього рядка п'єси), опущення (або зміну) деяких імен (барона, єврея-аптекаря, слуги). Крім того, виходячи з закономірностей музичної артикуляції, композитор дещо змінив пушкінську пунктуацію, особливо це стосується заміни запитальної інтонації на кличну і навпаки. Але в загальному плані, це вийшли досить неістотні зміни, що, з одного боку, не вплинули на зосередження композитора в опері на психологічній та моральній проблематиці однієї особистості, з іншого, не відволікають від розвитку основної теми-надобраза.

В опері М. Римського-Корсакова «Моцарт та Сальєрі» також скорочуються певні репліки. Це стосується монологів Сальєрі, що займають дуже вагоме місце у тексті першоджерела. М. Римський-Корсаков виключає

з них епізоди, присвячені К.-В. Глюку та Н. Пиччини, а також ту частину, яка пов'язана з темою вбивства і самогубства. Ці зміни зазвичай пояснюються бажанням композитора скоротити характеристику Сальєрі, надати стрімкості розвитку його характеру. Крім того, опускання деяких реплік Сальєрі, допомагає загострити колізію твору. А. Цукер пропонує всі ці скорочення розглядати як намір М. Римського-Корсакова відмовитися від «зайвих» реальних музичних образів, прибрати непотрібні йому музичні аналогії та зацентувати увагу саме на відносинах Сальєрі і Моцарта, посилити лінію їх протистояння, а найголовне – висунути на перший план образ Моцарта [243].

В «Бенкеті під час чуми» Ц. Кюї відбувається повне втілення тексту «маленької трагедії» О. Пушкіна (зауважимо, що самої лаконічної з чотирьох). Композитор залишає незмінними репліки всіх пушкінських героїв, але уточнює певні ремарки. Збереження ідейно-філософської концепції і драматургії цієї «Маленької трагедії» зумовило глибину змісту і динамічність розвитку драми, а також нетипову для маленької опери багатоплановість конфлікту.

У О. Даргомижського в «Кам'яному гості» в загальному плані модифікації тексту першоджерела стосуються заміни окремих словесних виразів іншими, що пов'язано з особливим інтересом О. Даргомижського до взаємодії вокальної і словесної інтонацій. Унікальність «Кам'яного гостя» як раз і полягає у створенні композитором особливої музично-мовної манери і музично-мовного тематизму, коли музичні звороти невід'ємні від мовних реплік. О. Даргомижський провів ретельну роботу над текстом маленької трагедії, результатом якої стали деякі мікрозміни. По-перше, зміни стосувались реплік, що оцінювали по різному певні ситуації (наприклад, у О. Пушкіна Лепорелло вимовляє: «Ах, нарешті!», у Даргомижського «Уф, нарешті!». Подібна цієї заміна простежується в сцені з Лаурою, коли репліка

«О, пам'ятаю» замінюється на більш прозаїчні слова героїні «Ну, пам'ятаю»). По друге, зміни були пов'язані зі скороченням або виключенням деяких фраз по причині економії місця (фраза Лаури з першої дії «Як видно, ти мариш!» змінюється у О. Даргомижського на «Ти мариш!»). По-третє, зміни відбулися у фразах, в яких модифікаціям піддалися окремі слова, як результат осучаснення російської мови (наведемо цей приклад на мові оригіналу: репліка Дон Жуана з другої дії «Вы черные власы на мрамор бледный» в осучасненому варіанті звучала, як «Вы кудри черные на мрамор бледный»). Ну, й остання група змін, найчисельніша за кількістю модифікованих фраз – в її основі лежить вокальний принцип (фраза Донни Анни з третьої дії «Ах, якщо б вас могла я ненавидіти» змінюється О. Даргомижським на «Ах, якщо б я могла вас ненавидіти»). Цю групу змін можна вважати найбільш важливою. Спираючись на свій досвід О. Даргомижський приділив увагу саме змінам такого роду, пов'язаним з великою зручністю виспівування.

Таким чином, особливості композиторської роботи над пушкінським словом в операх на тексти «Маленьких трагедій» дозволяють нам визначити, що:

- всі опери є історично сформованим циклом, при цьому кожна з них по своєму вирішує загальне художнє завдання;
- створення опери не на спеціально написане лібрето, а на оригінальний літературно-поетичний текст (така вихідна установка на створення опери на повний текст О. Пушкіна об'єднує композиторів), зумовило яскраві новації в області вокального інтонування, оперної форми і жанру;
- у своїх речитативно-декламаційних операх композитори йдуть від слова до музики, своєрідно трактуючи пушкінське слово. Провівши ретельну, уважну роботу над текстом першоджерела, композитори



- іноді допускають небагаточисленні зміни, які пов'язані в основному зі скороченням певних реплік або зі зміною синтаксичних знаків, що визначається емоційно-психологічними моментами, що відображають динаміку висловлювання. Композитори вирішують проблему пластичності музичної мови, не тільки розмиваючи і руйнуючи метричну сітку пушкінського віршування, а й перетворюючи її, роблячи при цьому свої акценти, і виявляючи свої емоційно-сміслові деталі: і характеристичні, і ситуаційні. Короткі фрази і репліки як більш притаманні речитативній стилістиці тягнуть за собою широкі можливості для створення діалогів, пов'язаних з драматичною дією;
- власне ідейно-художнє прочитання поетичного шедевра представлено як практично повним наближенням до пушкінської ідеї («Бенкет під час чуми» та «Скупий лицар»), так і її зміною («Кам'яний гість» та «Моцарт та Сальєрі»). При цьому можна сказати, що всі композитори без виключення створили власні концепції, хоч і пов'язані з літературною першоосновою, але одночасно незалежні і оригінальні.

Пушкінські драматичні сцени, що лягли в основу всіх чотирьох опер, обумовили наявність в них трагедійних тенденцій. Як відомо, жанр великої трагічної опери історично підготовлений. Трагедія як образна тенденція великої епічної опери, в тому числі опери історико-міфологічного змісту, розвивалася в епоху класицизму і пов'язана, перш за все, з досвідом опери *seria*, в більшій мірі у французькому і генделевському варіантах, а ніж в італійському. При цьому трагедія отримує своєрідне тлумачення. По-перше, змикається з героїчним і піднесенням. По-друге, трагедія розігрується як драма ситуацій з боку зовнішнього конфлікту. По-третє, відкривається нова якість трагедійного театру – мелодраматичність. Остання проявилася як підвищена експресія театральних діалогів, їх вокалізація, читання певних

строф на певній висоті. У театральному монологу була своя мелодія. Так, Ж.Б. Люлі, створюючи речитативи, нотував театральні монологи. Крім того, мелодраматичність стає особливою іпостассю мелодрами. Читання на тлі музики в мелодрамах Ж. Руссо стає наступним етапом розвитку класицистської естетики. Дана тенденція пов'язана з посиленням конкретних словесно-мовних чинників в музиці, а значить ми можемо говорити про виявлення певного стилістичного зв'язку великої трагедії з маленькою.

Класицистська трагедія і велика опера передбачали щасливу розв'язку: навіть якщо герой загинув – народ торжествує, смерть героя завжди на благо. Таким чином трагедійне завершення модулює в епічне: таке жанрове зміщення цілком можливо в поліжанрових умовах великої опери. У великій трагедійній опері герої статичні: такі собі «рупори ідей», які позбавлені особистісної своєрідності. Для посилення конфлікту ситуацій – позитивні та негативні персонажі розділені, що призводить до схематизму, умовності психологічного боку. В цілому в епічній опері переважає позитивна смислова спрямованість і ідеалізація історії і людини, що в розвитку російської опери яскраво представлена, наприклад, в поетиці М. Римського-Корсакова.

На противагу великій, маленька музична трагедія – це інноваційний винахід російський авторів, чий єдиною передумовою стають деякі види оперної декламації. Специфікою маленької трагедії стає звернення до психологічного механізму трагедійності, оскільки трагедія відбувається в душі людини; вона обумовлена антиноміями людської свідомості. Головний конфлікт в маленькій трагедії – іманентно-психологічний. Предмет трагічного – протиріччя особистості, людської історії та людського досвіду. Тому трагедія здійснюється як конфлікт станів і переживань, що поглиблює музичні можливості трагедії (Л. Виготський). Зовнішня, подієва сторона

виявляється вторинним, похідним від внутрішнього. Отже, зовнішня, картинна, сценічна сторона перестає бути настільки важливою, але при цьому ускладнюється психологічна сторона: тяжіння до монообразів, моносцен.

Європейська опера, набуваючи якості монологичності, проте, зберігає традиційну структуру. Російські композитори, починаючи з О. Даргомижського, звертаються до камерної опері, для того, щоб яскравіше підкреслити сценічне правило класичної трагедії – єдність часу, місця і дії, а саме, зовнішня сторона того, що відбувається, постійна, час безперервний, дія безупинна.

У музично-інтонаційному матеріалі формуються ті способи викладу, прийоми, які могли передати складність характерів, неоднозначність, змінність ставлення героя. Вся оперна дія набуває рис монологичності, так як в центрі опери головний персонаж, з проблемами якого пов'язані інші дійові особи, але вони характеризуються «очима» головного героя, вони – частина його мікросвіту. Такі принципи трагедійної драматургії ввійшли в історію театрального мистецтва як шекспірівські. М. Бахтін у «Поетиці Достоєвського» писав з цього приводу так: «Важливо не те, чим... герой є в світі, а перш за все те, чим є для героя світ і чим є він сам для себе самого» [30, с. 54] Таким чином, внутрішній світ персонажа виступає не об'єктом зображення, а ракурсом сприйняття, ініціюючи процес ідентифікації з внутрішнім світом адресата. При цьому, експресія образного розвитку стає ще однією з причин трансформування трагедії у бік камерної форми. Цитата М. Бахтіна по відношенню до творчості Ф. Достоєвського тут використана не випадково. Оскільки розвиток принципу музично-мовної репліки у вітчизняній опері тісно пов'язаний зі зверненням саме до його текстів або перенесенням атмосфери творів цього письменника в твори інших авторів. Так, наприклад, спостерігається зближення пушкінської лінії з лінією

Ф. Достоевського, що проявляється в трьох загальних для двох авторів аспектах: згубності власних почуттів, нездоланності боротьби між моральними і емоційними почуттями, двосвітності, розколі, який вносить релігійний досвід і змушує людину почувати себе на кордоні двох світів.

Речитативний стиль «маленької трагедії» серед всіх опер на тексті «Маленьких трагедій» найбільше відчувається саме в «Кам'яному гості» О. Даргомижського. Але, визначення цієї опери як речитативної неповно і однобічно. Зауважимо, що композитор в опері не обмежується тільки речитативом: сухий речитатив уникається і ми відчуваємо та бачимо прагнення О. Даргомижського наблизитися до аріозності. Нагадаємо, що в інших його творах – в операх «Торжество Вакха», «Русалка», в більшості романсів (особливо 1840-х років) – речитатив займає незначне місце; в них саме аріозність, пісенна мелодія виконують головну роль. Але при цьому музична мова «Кам'яного гостя» багато в чому перетинається з особливостями пізніх романсів композитора: та ж яскрава зображальність і психологічна виразність музики при економії художніх засобів, та ж точність музичної декламації і свіжість гармонійної мови. О. Даргомижський в «Кам'яному гості» добився безперервного музичного розгортання дії, створив зразок речитативно-аріозної декламації, що змогла відобразити багаточисленні нюанси і психологічні деталі пушкінського тексту.

В оперній партитурі «Кам'яного гостя» демонструються найрізноманітніші поєднання різних типів вокального інтонування, часто застосовується стрімка модуляція від речитативної говірки до широкої кантилени або аріозності. Така вільна перехідність у О. Даргомижського, з одного боку, здійснюються часто в в дуже стислих межах, з іншого, завжди драматургічно обґрунтована (зі сторони розвитку дії та емоційно-психологічних станів персонажів). Композитор досягає виняткової точності відображення мовних інтонацій, потужним доповненням вокальних мелодій

в опері стає детально продуманий оркестровий супровід. Він, наповнений безліччю цікавих, оригінальних гармонійних і фактурних знахідок, грає не тільки традиційну для оперного твору роль підтримки вокальних партій, але і виконує функцію підтексту, передаючи прихований перебіг дії, виявляючи таємні думки та почуття героїв. Все це разом обумовлює одну з найважливіших особливостей «Кам'яного гостя» – його камерний стиль, надзвичайно тонку і прозору, деталізовану музичну тканину, наповнену прагненням композитора передати в музиці складний перебіг психологічної драми, всі відтінки вражаючого за своєю досконалістю поетичного тексту.

Оперу відрізняє лаконізм викладу матеріалу, який поєднується з глибиною психологічного проникнення в характеристику образів і ситуацій. Експозиційні елементи скорочені, що призводить до активного розвитку дії, вибуховості і миттєвості розв'язки, стрімкого досягнення кульмінаційної напруги в розвитку. Для окреслення героїв це також характерно. Замість тривалого розгортання, дається лише його кульмінаційний момент, миттєвий вибух почуттів, в світлі якого стає чітко видно основні особливості характеристики героя [185].

Композитор створює в опері різноманітні портрети персонажів, спираючись на досконально вивірені психологічні характеристики. О. Даргомижського цікавлять всі герої, не тільки головні. Для окреслення константних образів композитор досить часто використовує в опері апробований прийом – узагальнення через жанр, характерний для реалістичної оперної драматургії. Це стосується образів Лаури (хоча та серенада), Донни Анни (хоральні акорди, викладені дерев'яними духовими інструментами в високому прозорому регістрі), Ченця (хоральна акордова послідовність). Леполелло – відвертий по характеру, хитруватий, але при цьому відкритий – інтонаційно пов'язаний з Дон Жуаном, що підкреслює його залежність як слуги від нього. Образ Командора, як відомо,

вимальовується завдяки целотонній послідовності, викладення якої доручено оркестру. Поява лейтмотиву відбувається в момент найвищого тріумфу Дон Жуана (фінал другої дії). Його екстатична фраза «Я радий весь світ обійняти!» в D dur несподівано розв'язується перерваним оборотом та завершується на домінанті h moll трітоновим стрибком в оркестрі, який повторений потім в репліці Лепорелло «А Командор?». І надалі коли інші герої згадують про Командора, то в їх партіях з'являються саме трітонові інтонації (як частина целотонної гами) [102].

Дон Жуан – центральний образ опери – достатньо складний. Він легковажний гульвіса, той, хто постійно захоплюється, відомий «розпусник і мерзотник», як характеризує його Дон Карлос. Але при цьому він натура артистична, життя для нього гра, також герою притаманне лицарство та відвага, здатність на глибоке почуття. Він «Дон Кіхот любові» за визначенням Ю. Лотмана [132]. Така різнобічність природи втілюється в опері через особливе багатство і різноманітність інтонаційного складу вокальної партії головного герою. Музична мова Дон Жуана рвучка, імпульсивна і стрімка, рясніє окличними інтонаціями і часто переривається паузами. Коли він іронізує, то його партія стає підкреслено акцентованою, насиченою інтервалами зменшеної квінти та септими. Коли він замислюється, наповнюється ніжними спогадами (наприклад, про померлу кохану), його партія стає більш кантиленною.

Однією з відмінних якостей Дон-Жуана є здатність віддзеркалювати своїх партнерів/співрозмовників, особливо це стосується жіночих персонажів. У розмовах з Лаурою, колишньою коханою, пристосовуватися і змінювати тон мови Дон Жуану немає необхідності. Вона подібна йому, так само легко відноситься до життя, його партія близька тут до звичайного речитативу. В розмовах з Донною Анною партія Дон Жуана забарвлюється по іншому. Спочатку тиха, прониклива, сумна як і сама вдова, шануюча пам'ять чоловіка, вокальна партія Дон Жуана змінюється з розвитком подій.

Надалі промови Дон Жуана стають палкими та носять декілька патетичний характер. Свої репліки він починає з самого високого звуку фрази, вони рясніють трітоновими ходами, але далі поступово контури мелодії пом'якшуються, вона все більше мелодизується. Епізод зізнання Дон Жуана, що він не є ченцем (друга дія: «Так, я не ченець ... У ваших ніг пробачення благаю»), відзначений експресивними мелодійними фразами, переважанням напруженого високого регістру, ходами на широкі інтервали (велика секста і мала септима). Процес мелодизування вокальної партії головного герою продовжується в аріозо цієї ж дії «О, нехай помру!». Його мелодика лірична, емоційно наповнена, широкого дихання. Третя дія, що зосереджена на діалогах Дон Жуана та Донни Анни, розгортає цей процес ще стрімкіше. Тут все висловлювання Дон Жуана і донни Анни вже набагато більше співуча, пластичні, контраст їх вокальних характеристик пом'якшується. Театральні фрази Дон Жуана змінюються на більш стримані, щирі. У відповідь інтонації партії донни Анни втрачають свою розсудливість і поступово стають схвильованими, теплими. Хоральної лейтмотив проходить тільки один раз. Преломним моментом, що стає початком трагічної розв'язки, стає сцена відкриття Дон Жуаном Донні Анні свого справжнього ім'я. Кульмінаційним епізодом третього дії стає фінальна сцена всієї опери – прихід статуї, потиск її кам'яної руки і загибель Дон Жуана. Вона також, як і фінал другої дії будується на лейтмотиви Командора і представляє собою нову, масштабнішу хвилю його симфонічного розвитку [185].

В опері М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» відмінність персонажів також виражена за допомогою різних типів інтонування, що створює певний драматургічний контраст. Партія Сальєрі наповнена речитативно-аріозними інтонаціями, близькими до стилістики «Кам'яного гостя». «Сарабандова» тема в оркестровому вступі, поліфонічний епізод з монологу Сальєрі «Коли високо звучав орган ...» доповнюють характеристику образу даного героя елементами «строного» стилю.

Музично-інтонаційна характеристика Моцарта тяжіє до мелодійності, навіть мовні епізоди в ній прагнуть до розспіваності. Вона доповнюється фрагментами з його музики, серед яких арія з опери «Дон Жуан», фрагмент з Реквієму, стилізована М. Римським-Корсаковим фортепіанна імпровізація.

Як і в «Кам'яному гості» в «Моцарті і Сальєрі» особлива роль належить тритоновій інтонації, яка отримує наскрізний розвиток. Спочатку тритон звучить в оркестрі як вертикальний структурно-гармонійний комплекс: в першій сцені, в партії Сальєрі, потім в імпровізації Моцарта, у вступі до другої картині. З розвитком він проникає в вокальну партію. Саме на тритоновому мотиві засновано аріозо Моцарта про чорну людину з другої картини. Тритон, розвиваючись в аріозо секвентно, уступами стає основою еліптичної послідовності. У кульмінаційній точці другої картини тритон звучить знову після репліки Сальєрі: «Він же геній, – міркує Моцарт, – як ти і я. А геній і лиходійство – дві речі несумісні». «Ти думаєш?» – запитує Сальєрі і з цими словами кидає отруту в склянку Моцарта. У цьому випадку він грає роль мотиву невідворотності долі – Сальєрі вже отруїв Моцарта і ніхто йому, нажаль, не зможе допомогти. Тритонова інтонація таким чином характеризує і Моцарта, і Сальєрі, їх зв'язок та їх приреченість. В цьому ракурсі аріозо Моцарта про чорну людину може бути трактовано не тільки як передчуття свого кінця, але і як трагедія Сальєрі.

В опері «Бенкет під час чуми» Ц. Кюї також продовжуються принципи, представлені О. Даргомижським в «Кам'яному гості». Композитор створює речитативно-декламаційну драматичну сцену, обрамлену музикою оркестрового вступу і фіналу. Центральними номерами опери стають пісні Мері і Вальсінгама. Вони одночасно контрастні одне одному, і мають спільний характер, завдяки інтонаційної спорідненості середніх куплетів. Гімн Вальсінгама як сміливий виклик смерті, є кульмінацією оперної дії. Крім того, важливим для драматургії твору стає трансформування інтонаційних комплексів: головної теми оркестрового



вступу з тритоновим ходом (вона повторюється в опері неодноразово та може претендувати на роль лейтмотиву твору; звучанням цієї ж теми опера закінчується) та траурного маршу, що в перший раз звучить при появі вози, наповненої мертвими тілами, та цілком може інтерпретуватись як тема чуми.

Вокальні партії «Скупого лицаря» С. Рахманінова декламаційні, закруглені форми повністю відсутні. Оркестр в опері виступає як рівноправний партнер співу, а в деякі моменти розвитку дії (друга картина, монолог барона, епізод відкривання скринь, наприклад) набуває головного значення. Усі персонажі характеризуються за допомогою лейтмотивів (Альбер, Герцог, єврей-лихвар) – вони переважно однопланові і не зазнають змін. Лише розкриття образу Барона – центрального образу «Скупого лицаря» – більш складне та пов'язано з комплексом лейтмотивів. Кульмінація у розвитку головного образу опери відбувається у великій декламаційно-аріозній сцені другої картини. В ній гнучка, широка в своїх можливостях вокальна партія майстерно з'єднується композитором з засобами лейтмотивного симфонізму.

Незважаючи на те, що маленькі музичні трагедії написані різними композиторами – це забезпечує їх стильове розмаїття – вони виявляють дивовижну єдність в музичній мові і прийомах (наскрізний розвиток, висота образу героя в момент генеральної кульмінації, речитативність). Також об'єднують опери спільні музичні способи вирішення трагедійних колізій:

- монологічність розгортання сюжету – виникають і відокремлюються короткі інтонаційні обороти – лейтмотиви. Вони необов'язково мелодично індивідуалізовані, завдяки чому поняття лейтмотиву розширюється. Тема іноді стискається до інтервалу – лейтінтервалу. Так, наприклад, у всіх операх на сюжети пушкінських «Маленьких трагедій» ми спостерігаємо особливе становище тритона як знака смерті;

- суперечливість характерів героя – посилення нестійкості музичної мови, розвиток дисонуючої сфери. Окрім автономізації тритона ми спостерігаємо відокремлення хроматики – переростання з фонових в ладовизначальні, розосереджені функціональні зв'язки;
- Відкритість форми вокальних партій – за рідкісним винятком не має закруглених, завершених побудов, ряд реплік вокальної мови втрачає цілісність, що інтегрує початок оркестрової партії;
- наростання суперечливості – опера закінчується дисонантною сферою згубного кінця, темою смерті;
- камерність оркестрового звучання – ансамбль солістів, графічність і лінеарність оркестрових партій, аскетизм фактури (за винятком «Скупого лицаря» С. Рахманінова).

Підсумовуючи роздуми підрозділу, наголосимо, що у ХІХ столітті ми спостерігаємо процес нівелювання традиції використання прозового та поетичного слова в опері. Перш за все, завдяки композиторам, для яких робота зі словом є особливо принциповою. Вони вибудовують у межах своїх опер специфічні стосунки з літературно-поетичною основою, з відбором словесного матеріалу, його презентуванням, виступають часто авторами лібрето. Наслідком такої активної роботи зі словом, власне, і стає форма «оперного слова». Даний напрям яскраво представлений російською композиторською школою, на формування та розвиток якої вагомий вплив причиняє поетичний та прозовий напрями поезики О. Пушкіна. До авторів, в творчості яких «пушкінська тема» виявляється особливо важливою, належить О. Даргомижський. Його опера «Кам'яний гість» є результатом пильної роботи композитора над взаємодією вокальної та словесної інтонації. Працюючи над поетичним словом, композитор спирається на прозове прочитання тексту, тобто смисловий і драматичний початки виходять на перший план перед поезією слова. Опера «Кам'яний гість» –

перша, що найбільш послідовно і завершено втілює речитативно-декламаційний стиль, максимально наближений до мовного інтонування.

### 2.3. Риторичні аспекти оперної творчості М. Глінки

М. Глінка увійшов до історії музики як видатний композитор, який будучи реформатором, вирішує завдання, що стояли перед російською оперою, та одночасно робить певні відкриття, які стають важливим щаблем для розуміння жанрово-стильових процесів, що відбуваються в європейській опері в цілому. В. Одоєвський помічає, що в операх композитора «є те, чого давно шукають і не знаходять в Європі – нова стихія в мистецтві, і починається в його історії новий період: період російської музики. Глінка збагнув таїнство італійського співу і німецької гармонії, до того ж глибоко проник в характер російської мелодії (а значить, і в „дух народу“, який, згідно з романтиками, втілюється в фольклорі)» [159, с. 119].

Давно є незаперечним фактом те, що у творчості М. Глінки представлене об'єднання традицій різних музичних шкіл та узагальнення надбань російської. Або, як уточнюють дослідники оперної творчості М. Глінки (Б. Асаф'єв, К. Ручьєвська, О. Смагіна, С. Стасюк, С. Тишко), репрезентований синтез трьох умовно-стильових культур: традиційної пісенної російської, класичної загальноєвропейської і інонаціональної (польської в «Житті за царя» і позаєвропейської, східної в «Руслані і Людмилі»). Велика вага поліфонічної техніки в операх М. Глінки доповнюється особливостями російського хорового стилю, використання елементів *bel canto* і контрастно-складових форм сольних номерів – традиціями російського народного співу підголоскового типу, інтонаційні, гармонійні і фактурні формули, характерні для православних піснеспівів – «шопенівською» стилістикою та музично-риторичними фігурами, тощо.

Дійсно, цілісне уявлення про творчість М. Глінки неможливо без урахування зв'язків з традиціями західноєвропейської музики. Широті контактів композитора з російською, східною та західноєвропейською традицією багато в чому сприяли часті подорожі по Росії, Кавказу та Україні, а також поїздки в європейські країни – Італію, Німеччину, Францію, Іспанію. В деяких країнах, які відвідав М. Глінка, він знаходився достатньо довго, що дозволило йому привести звідси різноманітні яскраві враження, у тому числі й музичні [див. про це докладніше: 226–229].

Ми можемо говорити, що у творчості М. Глінки подібно творчості О. Пушкіна таким чином позначилася та «всесвітня чуйність», яку Ф. Достоевський визначив як початкову властивість російської душі і російської культури. Саме синтетичний характер, вважав цей відомий письменник, є прикметою російської ідеї. У російської людини, як писав Ф. Достоевський, «виступає здатність високосинтетична, здатність всіпримирення, всілюдяності» [цит. по: 99, с. 346].

Така інтеграція є притаманною для М. Глінки на всьому його творчому шляху. Композитор сам неодноразово наголошував, що якщо в композиції і теорії музики більш за всіх своїх викладачів він зобов'язаний німецькій школі, а саме Зігфріду Дену, то в розумінні природи і особливостей людського голосу композитор тяжіє до позицій італійської школи. Відмінні риси класика російської музики формувалися під впливом ідей В.А. Моцарта, К.В. Глюка, а також італійської опери. Як передбачає В. Богатирьов, італійська оперна школа відбилася у творчості М. Глінки, окрім вже згаданих нами вище елементів стилю *bel canto* і контрастно-складових форм сольних номерів (характерних, наприклад, для опер В. Белліні), в створенні музики опери раніше лібрето (притаманно також В. Белліні та Г. Доніцетті, наприклад), у використанні в характеристиках чоловічих образів контральто, найнижчого жіночого вокального голосу з

широким діапазоном грудного регістру. Останнє дослідник характеризує як не просто італійську, а «архііталійську» традицію та помічає, що, «якщо в „Житті за царя“ її можна спробувати пояснити віком Вані, то в „Руслані і Людмилі“ партія Ратмира віддана низькому жіночому голосу без будь-якої видимої сценічної необхідності. Цілком ймовірно, Глінка в цьому випадку знаходився як під впливом італійської моди, так і традиції голосоведіння, прийнятої за часів, коли писати для голосу значило писати зручно» [40, с. 87]. Дослідник доповнює розпочатий перелік також ще тим, що арії в обох операх М. Глінки написані в італійських традиціях, що у «Руслані і Людмилі» композитор використовує раніше написану музику (як відомо, каватина Людмили з першого акту була написана до появи ідеї написання самої опери). Зауважимо при цьому, що хоч і все перераховане, в більший або менший мірі, є характерним саме для італійської оперної школи, деякі особливості є в тому числі і притаманними російській традиції. Серед них, наприклад, композиція, що складається із двох контрастних епізодів.

Також відомо, що вагоме місце у творчості композитора належить поліфонії. Вона М. Глінкою розумілась не тільки як технологічний засіб, але і як принцип будови музично-тематичної тканини, як спосіб регулювання мелодійного й гармонійного параметрів музичного тексту, як спосіб створення єдності при збереженні автономності кожного з образів [45].

Тобто, інтеграція західноєвропейського досвіду в операх М. Глінки, насамперед, стосувалася засобів музичної мови. Але уважне вивчення основ італійського співу й шедеврів італійської опери, засад західноєвропейської поліфонії, почтлива зацікавленість до інонаціональних традицій, влучне втілення в своїх творах характерних музичних особливостей інших національностей, не заступили інтересу композитора до російських музичних традицій. Художньо-естетичні устремління та цілі М. Глінки мали національний характер. Наведемо тут в якості приклада слова композитора

щодо своєї першої опери: «Я хочу, щоб все було національним; перш за все сюжет, а потім і музика». [61, с. 53]. Все це разом сприяло виробленню у творчості композитора особливої національно-самобутньої оперної мови, широта й пластичність розспіву якої поєднувалася з реалістичною вправністю мовних інтонацій [45].

Загальновідомо, що основою оперної творчості М. Глінки є два твори – «Життя за царя» та «Руслан і Людмила», в кожному з яких композитор створює оригінальну жанрову модель (історико-трагедійну та міфо-епічну) зі своїм типом драматургії і стильового синтезу, з наскрізним музичним розвитком симфонічного типу. Звертає на себе увагу інтонаційна основа обох творів, яка, по суті, може бути ототожнена зі «складною інтонаційно-географічною мапою», якщо спиратися на слова Б. Асаф'єва [13, с. 131]. Перефразовуючи його ж відомий вислів про «слухову колекцію» М. Глінки [13, с. 271], віднесеної вченим до різноманіття національно-стильових та жанрово-інтонаційних пластів, зафіксованих його композиторської пам'яттю, поетика обох його опер, на нашу думку, видається «колекцією жанрово-стильових традицій». У них в різному співвідношенні увійшли характерні риси опер XVIII – початку XIX століть – комедійно-побутової та казково-побутової кінця XVIII століття, героїко-побутової та романтизованої казкової опери передглінкінського періоду; а також риси балету, трагедії (драми) з музикою, «історичних», «національних» і «чарівних» вистав обох століть, апофеозів, ораторії, кантати і пісні.

В основі оперної поетики М. Глінки лежить система засобів суто музичного втілення цілісної ідеї оперного твору, підтвердженням чому стає факт створення музики до обох опер раніше тексту лібрето. Загальновідомо, що даний прецедент, який стався на етапі роботи композитора над оперою «Життя за царя», мав певні наслідки. Оскільки М. Глінка виступив не тільки як композитор, який за вже сформованою традицією «озвучує» заздалегідь

написаний поетичний текст, а, на думку І. Неясовой, фактично з'явився «автором усієї ідейно-сюжетної концепції опери як концепції історичної, відображеної в його „початковому плані“ і втіленої в музичній драматургії» [156, с. 29]. Виходячи з цього, текст барона Розена, створений на вже написану музику, не міг істотно вплинути на ідейно-сміслову спрямованість твору.

Інтерпретація М. Глінкою історичних подій минулого може бути репрезентована у межах його опер за допомогою жанрових моделей плачу і слави, що відносяться до культурних універсалій, які корелюють між собою, складають одне одному семантичну опозицію та мають важливе місце в історії культурних традицій Росії. Провідна ідея опери «Життя за царя» проявляє себе «у взаємодії образів героїки і скорботи – двох інтонаційних сфер, які раніш за все відкристалізувалися у європейському оперному мистецтві. Скорботно-героїчні образи опери символізують життя і смерть, славу і безсмертя, радість і сльози» [248, с. 142]. Славлення-величання та плачі-голосіння становлять одну з основ і опери «Руслан і Людмила». В обох творах широке введення цих жанрових сфер постає, з одного боку, традиційними відзнаками стародавнього російського життєвого укладу, а, з іншого, виявляється суто національними способами вираженню почуттів. Однак, в кожній опері дана опозиція отримує своє смислове наповнення.

Славлення в «Руслані і Людмилі» сприяють створенню стійкого, пропорційного цілого, оскільки містяться в крайніх діях та виконують функцію гігантської епічної арки. Хори інтродукції, що славлять князя і молоду пару, представляють собою величальні весільні пісні. Ці здравиці будуються як барвисті антифони корифеїв і хору. Багароторазове появлення основної теми Баяна, викладеної в широкому шестідольному розмірі, об'єднує всю сцену та надає їй рондальних рис. Урочистий заключний хор

«Слава великим богам», що побудований на темах увертюри, обрамляє оперу.

В «Житті за царя» появленню самостійної сценічної ситуації славлення (хоровий епілог опери) передує тривалий процес її внутрішнього формування, так як елементи славлення проводяться наскрізною лінією через інші ситуації. Даний принцип відображає діалогічну природу драматургії опери, її спрямованість до фінальної розв'язки. Важливими на цьому шляху стають сцени інтродукції, першої та першої половини третьої дій опери. Атмосфера Весни охоплює весь перший акт «Життя за царя». «Оновлення, чекання і надія» за визначенням М. Черкашиної-Губаренко на початку опери стверджуються уславленням весни в хорі інтродукції [248, с. 142]. Мелодія жіночого хору «На поклик своєї рідної країни ...» звучить спочатку в оркестрі (після другого проведення теми чоловічого хору), а згодом з'являється в вокальній партії. Жвава, радісна, вона нагадує дзвінки хороводні пісні, присвячені весняному відродженню природи. Елементи радості, що пов'язані з мотивом землі, яка пробуджується від зими, та підготовкою до весілля, є також в завершальній сцені дії. Таким чином в першому акті ми бачимо певні радісно-святкові складові, що поступово готують епілог опери. Продовжується цей процес в третій дії, в першій половині якої панує атмосфера батьківського дому, сім'ї. М. Черкашина-Губаренко вказує, що тут появляється «обрядовий цикл величань господаря дому, нареченої, нареченого, а в останньому розділі Квартету утверджується образ „святкового бенкету“» [там само].

Хор «Слався» гідно вінчає оперу. Його початковий мотив вибудовується на фігурі арки, дещо в трансформованому вигляді. Нагадаємо, що фігура арки представляє собою коротку музичну фразу, що складається в основному з трьох нот, зі стрибком від основного тону тональності вгору або вниз і з поверненням на цей же тон. Ми бачимо у М. Глінки, що основна



тема фінального хору представляє собою просту мелодію, в якій переважає плавний, поступовий рух. Абрис початкового мотиву повторює форму арки, але при цьому варіюється стрибок, який йде не від основного тону тональності. Даний мотив традиційно використовувався в афекті славлення. Стійкість форми арки зазвичай символізувала віру в порятунок. Додамо також, що деякі обороти теми хору, де переміщуються три-чотири сусідні звуки, нагадують передзвін. Ідея патріотизму і величі Батьківщини, що проходить через всю оперу, отримує тут найбільш повне, закінчене і яскраве образне втілення. Музика «Слався» багатогранна за своїм характером. Вона сповнена урочистості і епічної сили, що характерно для гімну. Деякі дослідники вказують на використання композитором в цій сцені мелодійних зворотів, притаманних хвалебному канту.

Звернемо увагу, на фразу, що двічі проходить в хорі «Слався» в партії басів. Вона йде на словах «Вас цар нагородить і народ возголосить, і на пам'ять на віки Сусаніну». В даній сцені її можна розцінювати як інтонаційно-психологічний контрапункт тому, що відбувається. Псалмодія у виконанні унісону басів на словах «на пам'ять на віки Сусаніну» змінюється поступовим низхідним рухом (усічена форма *catabasis*'у), що «прорізає» об'ємне святкове звучання основної теми «Слався» в оркестрі (звучать разом духовий і симфонічний оркестри із дзвонами). Тобто ми бачимо наявність інтонаційного коду риторичної фігури відспівування в радісно-урочистій сцені славлення. Цей момент, на наш погляд, показує як в опері смикається героїчне і трагічне. У М. Глінки зазвичай славлення і плачі пов'язані з виразами образів героїки і скорботи як двох сторін єдиного цілого.

Спостерігається певна аналогічність в вибудовуванні в обох операх сцен плачу. В «Руслані і Людмилі» обряд народного голосіння яскраво представлений у хорах п'ятої дії «Ах ти, світло Людмила» і «Не прокинеться пташка вранці». Ними починається фінал опери. Тема першого хору

відрізняється неквапливим, плавним рухом голосів в терцію, сексту, легко підкресленими синкопами, що характерно для російських народних голосінь-заплачек. Гучний спів в низькому і середньому регістрах, тембри мідних духових інструментів підкреслюють скорботний характер музики. Після невеликої зв'язки звучить тихий хор у формі рондо «Не прокинеться пташка вранці», який продовжує обряд народного оплакування.

В опері «Життя за царя» епіцентром скорботних образів стає тріо «Ах, не мені, бідному». Особливістю цієї сцени є поєднання суворого хоралу низьких струнних в оркестрі та інтонацій плачу в партіях Вані, Собініна та Антоніди. Глибину скорботи тріо підкреслює включення в третій строфі ансамблю партії хорових басів, які псалмодують слова співчуття рідним Сусаніна. До трагічних сторінок оперної партитури також відноситься фінальна сцена третьої дії: музика скорботного прощання в ній передбачає передсмертну арію Сусаніна. Оркестрова кода, що завершує цю сцену, будується на темах відчаю, недобрих передчуттів, плачу Антоніди. Скорботна експресія відрізняє також її романс.

Об'єднуючим моментом для обох опер є, як зауважує К. Ручьєвська, використання композитором в сценах плачу принципів мелодійної формульності, під якою розуміються певні колоратури, закріплюючі за собою специфічну область інтонацій, до яких входять мотиви поклику, кличу і голосіння, а також близького до них типу – заклинання всередині розгорнутої сцени [183]. Більш різноманітно ця риса експонується в опері «Руслан і Людмила».

Окрім, вагомості в операх сценічних ситуацій, що мають жанрово-обрядову основу, зростає важливість психологічно-дійових епізодів. Останнє, перш за все, стосується опери «Життя за царя». Тобто, на першому плані в обох творах, є ті сценічні ситуації, що вирішують значимі для адресату (фізичного або уявного) проблеми/завдання. Вони є проявом в

опері риторичного початку, оскільки слово в риторичі відрізняє не тільки переконливість, а й спрямованість до відповідного, очікуваного від потенційного однодумця або можливого співчуваючого, слова. В якості прикладу психологічно-дійових епізодів наведемо розповідь: від маніфесту до наративу та молитви. Звісно, особливість проявлення психологічно-дійових епізодів обумовлюється жанровим напрямом опери.

Розповідь у «Житті за царя» має набагато більш дієве, драматичне трактування (розімкнуті оперні форми, переважання наскрізного розвитку, діалогічність побудови, супроводження розповіді обговоренням), аніж в «Руслані і Людмилі». В останній опері для розповіді властива більша статичність, замкнутість, монологічність принципу викладення.

В психологічно-дійових епізодах «Життя за царя» особливе місце займає образ Івана Сусаніна, який в опері опосередковано втілює ідею вищої влади, що надає його словам протягом твору особливого символічного змісту. Це підкреслюється також практично постійним знаходженням героя на сцені в оточенні інших персонажів. Примітна в цьому відношенні перша поява героя саме в сцені речитативу і хору, де Сусанін виступає корифеєм. Його партії притаманна рельєфність проголошення тексту, вагомість кожного слова, яка поєднуються тут з певною співучістю. Також звернемо увагу на те, що вже в першій сцені Сусаніна репрезентуються знакові для нього інтонації – *поступово низхідні* і мотив низхідної октави, що стануть постійними складовими музичної характеристики героя та певними провісниками скорботного шляху Сусаніна, його трагічної загибелі.

Головний інтонаційний конфлікт «Життя за царя» реалізується як ідея протистояння російського та польського початків. При цьому російській табір та його представники отримують музичну характеристику за допомогою вокального походження, розспіваних, широких інтонацій, а поляки представлені інструментальною традицією, танцювальними інтонаціями та ритмами. Тобто, для характеристики ворога використовується

«танець – балет як жанр з конотацією чужого, іншого», який протистоїть «співу (перш за все хоровому) як інсигнії „свого“» [163, с. 78]. При цьому задушевність та одночасно внутрішня упевненість, серйозність російських героїв протиставляється пихатості, злобі та авантюризму поляків.

Реалізація зазначених антитез відбувається в опері як протиставлення музики першої та другої дії (експозиційних в характеристиках основних персонажів), фіналу польського акту та антракту до третьої дії (кульмінація лицарського свята та сумний образ спустошеності російської землі). У четвертій дії це протистояння демонструється в сцені в лісі, коли відвага та міць головного герою протистоїть пригніченим, заблукавшим полякам. Останні характеризуються видозміненою мазуркою, що втратила свою хвалькувату урочистість та змінила її на розгубленість, трагічну приреченість.

Аналіз музичного тексту «Життя за царя» та «Руслана і Людмили» дозволяє також визначити інші досить важливі моменти. Одним зі специфічних для жанрово-стильової структури опер стає літургійний компонент. О. Смагіна вважає, що літургійність в цих творах підкреслює «національні пріоритети оперної поезики Глінки»; включення літургійного компоненту в оперний текст продиктовано релігійної обумовленістю задуми композитора [201, с. 158]. «Мотив вибору людиною своєї долі, ідея Преображення, загальні для опер, в „Життя за царя“ доповнені значимістю соборного початку, темою жертвовного подвигу, ідеями святості свого „законного Царя“, захисту Святої Русі, категоріями Сім'ї, Дома» [там само].

На думку М. Угрюмова, цей смисловий ряд в обов'язковому порядку повинен бути доповнений найважливішим для образної драматургії опери мотивом – мотивом Віри. Дослідник, розмірковуючи про це, зауважує, що «Сусанін глибоко релігійний, але його релігійність – типова риса народної психології епохи Смутного часу...» [230, с. 61]. На стилістичному рівні православний дух опер М. Глінки відображений в обумовленості тематизму

російської сфери пластами мелосу російського ж співу. Серед них – інтонаційні, гармонійні і фактурні формули, характерні для православних піснеспівів: варіанти поспівки в обсязі терції, натурально-ладові обороти (наприклад, оборот «російської церковної гармонії» (I – УІІ – ІІІ в обох операх; зокрема в «Руслані» як основа «теми чарівного персня Фінна»), аккордово-хоральний тип фактури, заломлює традиції партесного стилю, статичність ритму за рахунок застосування мономерних чвертей, розспівана псалмодія, діатонічність гармонії. Погоджуючись зі сказаним, О. Смагіна уточнює, що мелодико-інтонаційна специфіка стилю «Життя за царя» заснована, на її думку, на наскрізному проведенні в тематизмі опери двох провідних мотивів – гексахорда і розспіваної терції, які можуть бути трактовані як з'єднання фольклорного і культового першовитоків [201, с. 126].

Все перераховане в комплексі дозволяє говорити про присутність в операх так званої «православної інтонації» (В. Медушевський). Під нею дослідником розуміється генеральна інтонація духовної музики – не тільки церковної, а й світської, генетично спорідненої середньовічної російської монодії [144]. Даний зріз дозволяє характеризувати опери М. Глінки як твори, що втілюють авторське розуміння розвитку генеральної православної інтонації, що забезпечує музичному тексту опер духовну значущість.

До провідних моментів, об'єднуючих обидві опери також віднесемо широке використання композитором виразних можливостей риторичних фігур.

Першорядну роль в речитативі Руслана з другої дії опери «Руслан і Людмила» («О, поле, поле! Хто тебе засіяв мертвими кістками?») грає фігура *catachrese*, до якої звичайно відносяться різні прийоми використання дисонансів всупереч суворим правилам. Арія Руслана в цьому відношенні стає певним зразком. Зауважимо одразу, що роль даного номеру в опері особлива. З одного боку, ця центральна в характеристиці Руслана арія

завершує собою складну композицію другої дії опери, що складається з низки самостійних картин. З іншого боку, вона інтегрує в собі філософську та етичну концепцію твору.

У вступному речитативі представлений глибоко зосереджений, з відтінком смутку роздум центрального герою. Тема оркестрового вступу є мінорним варіантом головної теми з інтродукції. Її повільно висхідна мелодія у струнних охоплює широкий діапазон, малюючи картину пустельного, порослого травою забуття мертвого поля. Імітаційний розвиток теми призводить до акорду альтерованої субдомінанти, його дезальтерації та розв'язанню у тризвук E dur (останні такти перед вступом вокальної партії). Широка кантилена задумливого Largo (першої частини арії, e moll), що спирається на глінкінський гексахорд, різноманітно розфарбована експресивною гармонією, серед якої особливо виділено похмурий, «шубертівський» акорд VI мінорної ступені ладу. В кінці повільного розділу арії М. Глінка вживає перервану каденцію, яку спочатку розв'язує в VI мажорну ступінь, а потім в VI мінорну. Таке співставлення тризвуків традиційно пов'язується з образами печалі, скорботних дум, безвихідності. Заклучна, швидка частина арії сповнена героїчного пориву, вона заснована на деяких темах увертюри. У кодї звертають на себе увагу могутні зрушення барвистих акордів – «чаклунські» співзвуччя збільшеного лада.

Зустрічаються також в операх М. Глінки і фігури, які відносяться до смислових, що передають ходом мелодії відповідні характерні інтонації мови. Серед них такі, як *exclamatio* (вигук – висхідний хід мелодії, в типовому варіанті – на сексту, передає захоплення, здивування або сумні людські вигуки), а також *interrogatio* (питання – де висхідна секунда з'являється в кінці речення). Ми можемо побачити застосування обох зазначених фігур в сцені викрадення Людмили (кінець першої дії).

Вторгнення ворожої фантастичної сили змінює лад музики: грізно звучить целотонова гамма. Всі присутні при викраденні охоплені заціпенінням, яке втілюється наступними музичними засобами. На протягнутий тон (es, енгармонійно замінний dis) нанизуються домінантсептакорди до різних тональностей, що мають цей звук в своєму складі. Вони залишаються без розв'язання, «повисають у повітрі», створюючи враження нереальності подій. Починаючись, як ніби, в As dur органний пункт es чується його п'ятим ступенем. Уже в четвертому такті той же органний пункт сприймається тонікою домінантового ладу Es dur. П'ятий, шостий і сьомий такти модулюють в c moll. Така «змінність» органного пункту, хиткість, невпевненість ладового підґрунтя цілком відповідає характеру сценічної ситуації, а також цілком відповідає іншим формам змінності, властивим російській музиці. На цьому тлі звучить квартет низьких голосів «Яка чудова мить»: Руслан, Ратмір, Фарлаф і Світозар співають канон, немов у півсні, повторюючи один й той самий набір фраз в повільному темпі. Фігури *exclamatio* та *interrogatio* складають початок та кінець першого питального речення канону відповідно. Причому *exclamatio* подано в дзеркальному вигляді, що ще більше підкреслює заціпенілий стан витязів та князя, не розуміючих що саме сталося.

Особливо цікаві ті випадки, коли за допомогою однієї і тієї ж музично-риторичної фігури композитором характеризуються протилежні образи або стани. Так відбувається у М. Глінки з фігурою *tnesis* (в буквальному перекладі «страх»). Вона належить до групи пауз, як і пауза-обрив (*abruptio*), пауза-зітхання (*suspiratio*) та представляє собою паузи, що розривають мелодійну лінію на сегменти. Ця фігура, в силу уривчастості мелодії, здатна передавати священний трепет перед провидцем Баяном і перед силою Богів (інтродукція в «Руслані»), хвилювання перед прийдешнім (фінал цієї ж опери). Також за допомогою *tnesis* М. Глінка передає боягузтво: так комічно

тремтить перед Наїною Фарлаф (сцена в другій дії опери: «Страшна старенька навіщо йде сюди» тощо) і страх рабів Чорномора (хор «Загине, загине» в четвертій дії) [106].

Пауза-обрив (*abruptio*) грає велику роль в першій частині арії Вані (перша картина четвертої дії «Життя за царя»), посилюючи безпосередність та схвильованість живої мовної інтонації героя після стрімкого бігу.

З усього розмаїття музично-риторичних фігур композитор деяким віддавав певну перевагу. В цьому плані ми можемо виокремити *anabasis*, *catabasis* та *pasus duriusculus*.

Проведення фігури *anabasis* використовується М. Глінкою різноманітно. Так, вона підкреслює захоплення хвалькуватих шляхтичів в кінці польського акту опери «Життя за царя». Композитор тричі гучно повторює цю фігуру в оркестрі. Ми можемо також казати, що ця фігура в обох операх М. Глінки наділяється і певним етичним змістом. У хорових репліках з інтродукції «Руслана і Людмили» *anabasis* підкреслює думку про велич Мистецтва, Краси і Любові (наведемо приклади мовою оригіналу: «Послушаем его речей! Завиден дар певца высокий!», «Воспой нам сладостный певец Руслана і красу Людмилы», і «Мир и блаженство, чета молодая!»).

В опері «Житті за царя» композитор в третій дії в сцені Сусаніна з поляками концентрує за допомогою *anabasis*'а такі поняття як Бог, Русь, Цар, Отець. Заключна фраза у відповіді Сусаніна «Страху не боюся» не просто висловлює готовність героя пожертвувати («Ляжу за Царя, за Русь»), у ній узагальнюється незмірна і незбагненна для іноземців любов до Батьківщини, яка завжди дивувала, захоплювала, лякала загарбників. В опері «Життя за царя» фігура *anabasis* також є знаком новообраного государя, супроводжуючи і репліки його вісника в другій дії («Про обрання своє ще



він не знає»), і Сусаніна з дуету в третій дії («Нехай прийдуть, його не візьмуть») [106].

Ще більшу розмаїтість значень у М. Глінки має *catabasis*. Ця фігура покликана підкреслити все, що вносить дисгармонію в життєвий уклад людини. Наприклад, за допомогою *catabasis* малюється образ ворога в інтродукції опери «Руслан і Людмила». На словах «Страшна буря під небом літаючи» звучить грізний спадний хід басів, що в певній мірі передбачає гаму Чорномора.

В опері «Життя за царя» ця фігура пов'язана з образами поляків. Крім того, вона неодноразово звучить в оповіданні Собініна з першої дії («Хмарою чорною по полях», «Так ми ходили в бій!», «Ми ворогам помчали»). Її інтонації миготять в репліках Сусаніна в тріо з першої дії («Ворог на святій Русі грабує і лютує»). Саме *catabasis* розкриває справжній задум Сусаніна в сцені з поляками («Прямим шляхом вас проводжу»). *Catabasis* же застосовується композитором в сцені прощання Сусаніна з дочкою «Ти не журися, дитино моя» в третьому акті.

Особливу роль ця фігура грає у сцені, яка випереджає смерть Сусаніна в фіналі опери. Передсмертна молитва головного герою пронизана проникливими, скорботними інтонаціями вокальної партії: мелодійний контур основної теми розспівується елементами ліричної селянської пісенності. Також притаманним для передсмертній арії стає низхідна поступенність, що буквально пронизує вокальну та оркестрову партії. *Catabasis*, наприклад, з'являється на словах «У негоду в беспутъе», «... з риданнями мене відпустила». Ця фігура відрізняється в арії своєю багатозначністю. У ній думки про неминучість смерті, і «страх тортурами вмирати». Згущуючи трагічні фарби, композитор не залишає герою ні найменшої надії на порятунок.

Атмосфера скорботи в арії підтримується м'яким звучанням оркестру, що включає в себе поряд з іншими експресивні партії тромбонів і арфи. Перші, вторгаючись в невластиву для них виразну сферу – психологічну, з'являються в молитві, оскільки пов'язані з образом головного героя. Низький голос Сусаніна підкреслюється, «виходячи з самої природи інструменту, здатного до мужнього виголошення шляхетним тембром тромбонів» [102, с. 93]. «Глінка міцно пов'язує тембр тромбонової групи з образом головного персонажа – Івана Сусаніна, з його благанням до Бога про зміцнення власного духу перед смертю (в арії), з його душевними муками по залишеній сім'ї (в речитативі), його мужніми промовами, зверненими до польських воїнів (в фіналі сцени)» [102, с. 103]. Арфа ж, що володіє „надземним“ колоритом, виникає тут як потреба „підкреслити“ знак гірських далей як предтечу Преображення» [201, с. 113].

М. Глінка, вибираючи в даних сюжетних ситуаціях певний темброколір, став основоположником свого роду традиції в російській оперній класиці. Закріплення тромбонового тембру за чоловічим низьким голосом буде продовжено в творчості М. Мусоргського. У його «Борисі Годунові» партію головного героя протягом всієї опери супроводжують хоралами і сольними акордами три тромбона і труби. Використання тембру арфи в прикордонних, психологічних сценах знайде своє продовження у П. Чайковського. Ми це можемо побачити, наприклад, в «Мазепі», де у другій дії, в сцені страти, в передсмертній молитві Кочубея та Іскри арфа з'являється як знак причетності до сакральної образної сфері.

Також звернемо увагу, що основою теми аріозо Сусаніна з четвертої дії «Туди завів я вас...» , коли герой прирікає себе на неминучу загибель, стає рух по звуках квартсекстаккорду, що традиційно розшифровується як мотив жертвності. У кульмінаційному епізоді цієї дії, акцентуючи ідею готовності героя до жертви, на вигуки поляків «Так смерть тобі», Сусанін відповідає:

«У ваших всіх гетьманів немає багатств таких, щоб міг я змінити за них». Емоційне напруження та патетика цієї сцени підкреслюється жорстко зламаним контуром мелодійного малюнка вокальної партії Сусаніна і його хроматизацією. Останнє вказує на використання композитором фігури *passus duriusculus*. Вона також неодноразово повторюється в оркестрі, огортаючи флером смерті помисли Сусаніна і наяву, і уві сні. Похмуре звучання оркестрових басів (в завершенні середньої частини арії) передає жах і душевний трепет герою, віщуючи трагічний кінець сцени.

Фігура *passus duriusculus* у XIX столітті залишається ідеальним засобом для втілення трагічних образів. Н. Калиниченко вказує, що М. Глінка не порушує її семантики, але пропонує різні зрізи її реалізації: як характеристику певних подій людського життя через призму смерті. Думки про неї підтримуються хроматичним рухом у вокальній або інструментальній партіях. В опері «Життя за царя» ця риторична фігура перетворюється на своєрідне передбачення безславного кінця польського загону і підлих задумів шляхтичів (завершення другої дії, сцена Сусаніна з поляками «Та що ти нас російською притчею морочиш?», тощо). Інший бік – життя уві сні. У музиці М. Глінки *passus duriusculus* також виступає як прикмета сновидінь. Про що свідчать похмурі фрази в сцені в лісі з останнього акту «Життя за царя» [106, с. 222–223].

Підсумовуючі, ми можемо констатувати, що риторика органічно увійшла до оперної творчості М. Глінки. Звісно вона представлена у композитора в дещо трансформованому вигляді, змінюючись під впливом як нової романтичної естетики, так і власних художньо-естетичних явлень. Зберігаючи традиційну семантику фігур, композитор в той же час розширює їх образно-сміслові можливості. «Цей шлях – шлях урізноманітнення, ускладнення змісту – викликає часті інтонаційні перетворення. Фігури *anabasis* і *catabasis* загострюються завдяки появі одного, рідше двох

хроматичних звуків. Змінюється метроритмічний аспект фігур, що повідомляє темам рельєфність. В опері „Життя за царя“ *passus duriusculus* в ритмічному вбранні польських ритмів („Куди нам дорога нічним часом?“), нагадує ритм долі, та натякає цим на безславний кінець. Звідси і серйозне хвилювання шляхтичів, підкреслене поєднанням фігур *anabasis* і *suspiratio* в партіях віолончелей і фаготів („Послухай: ти в сильній у нас підозрі!“)» [106, с. 223].

Таким чином, музично-риторичні фігури в оперних творах М. Глінки є невід’ємною і дуже істотною частиною. Звідси оновлення звичних значень різних фігур. М. Глінка не обмежується тільки піднесеною семантикою фігур, що затвердилася в музиці XVII – XVIII століттях. У його творах вони набувають і комічний сенс, передають жартівливу насмішку. В обох операх М. Глінки музично-риторичні фігури також безпосередньо пов’язані з процесом симфонічного розвитку, допомагають композитору диференціювати прийоми характеристики конкретних персонажів (лейттеми, лейтінтонації) і втілення філософських понять [106].

Актуалізація риторичного рівня оперної поетики (від музично-риторичних фігур до структурних детермінант) допомагає розкрити смисловий контент обох творів композитора. Застосування ним принципів музичної символіки органічно поєднується з втіленням концепцій «Життя за царя» і «Руслана і Людмили» на двох рівнях: ідеї, відображеної в конкретному музично-поетичному тексті оперних номерів, і над-ідеї, переломленої в мотивах-символах. Крім виділених розділів музичної драматургії, охарактеризовані обрані мелодико-інтонаційні елементи, проникнувши в сутність провідних тематичних комплексів опер, «цементують» їх, виконуючи, поряд з семантичною, конструктивно-організуючу функцію.

## Висновки до Розділу 2

У процесі свого історичного становлення опера тісно пов'язана зі словом, проте роль слова в опері помітно змінювалася. Первинна синкретична єдність лого- і звукоформ поступилося місцем їх самостійному відокремленому розвитку в якості художніх структур.

Проблеми тісної скоординованості слова і музики знаходяться в сфері постійних музикознавчих зацікавлень. Незмінність такої уваги може бути пояснена тим, що жанрова форма опери в даному зрізі постає особливим феноменом, оскільки передбачає і внутрішню єдність, і художньо-виразну самостійність вербального і музичного планів. У багаторівневому оперному тексті слово виступає в якості структуроутворюючого елементу, що організує оперну тканину і в той же час активно впливає на реципієнта. Останнє дозволяє оперному слову виявити свої риторичні функції, які проявляються в цілеспрямованому впливі, переконливості. Опера слово в даному контексті може сприйматися як оптимізуючий механізм комунікації. Тобто крім мотивно-інтонаційної і структурно-композиційної характеристик, оперне слово містить в собі «відображення неориторичних музичних лексем – тих внутрішніх жанрово-стилістичних формул, які набувають семантичну самостійність, одночасно відсилають до широких культурно-історичним сенсів» [45, с. 82].

Незважаючи на те, що проблема взаємодії словесно-поетичної основи і мелодії в російській музиці вивчена досить глибоко і всебічно, риторичний підхід дозволяє розкрити нові аспекти її розгляду. На сьогоднішній день про цей підхід можна говорити як про один з найбільш перспективних у вирішенні проблеми кореляції слова і музики, оскільки риторика є необхідною стороною функціонування будь-якої «мовної системи і особливо

важлива в мистецтві в силу образної призначеного і образної регламентації його мовних засобів» [174, с. 183].

Залучення риторичної методології до вивчення оперного тексту дозволяє відкривати і обґрунтовувати приховані смисли, на перший погляд, вже давно знайомого. Особливо актуалізується задіяння цього підходу по відношенню до творчості тих композиторів, положення яких в музичній культурі давно визначено і не ставиться під сумнів. У зв'язку з цим звернення до творчості М. Глінки та О. Даргомижського в спробі розширити семантичний простір їх опер, в тому числі і через застосування риторичного підходу, більш ніж показово.

Принципова відмінність вокальної естетики М. Глінки та О. Даргомижського полягає в тому, що перший долучав до своїх творів специфіку кантїленного співу італійської традиції, а інший застосовує в якості реалістичного відбиття у музиці особливостей російської мови надбання речитативно-декламаційних принципів французької школи. Звичайно, при цьому речитатив у М. Глінки може спиратися на інтонацію мови і в операх О. Даргомижського є місце для кантїлени. Але безсумнівно обидва композитора започаткували своєю творчістю як два шляхи подальшого розвитку національної опери в цілому, так і два напрями російської вокальної школи.

М. Глінка в своїх операх вмів знаходити авторські індивідуальні шляхи і прийоми музичного втілення поетичного образу, наділяти звичні музично-риторичні фігури новими композиційними і драматургічними функціями, розширяти їх тлумачення.

Взаємодія риторичного і стилістичного початків в операх М. Глінки представлено різноманітно: 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 в цілому, а на рівні окремих музично-риторичних фігур. Все це обумовлює тим самим розвиток його неориторичного (Ю. Лотман) потенціалу.

### РОЗДІЛ 3.

## МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ РИТОРИЧНОЇ ФОРМИ ДУМКИ В ОПЕРІ

Матеріал розділу спрямований до визначення у оперній творчості М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова загальних мовних формул, так званих семантичних фігур, що мають конкретне структурне оформлення – «... структури типу знаків того чи іншого закінченого авторського стилю» [9, с. 103].

### **3.1. Авторська поетична риторика в операх М. Римського-Корсакова**

Музичний театр Миколи Андрійовича Римського-Корсакова є тим унікальним культурним феноменом, який, зберігаючи протягом часу художню цінність і підтверджуючи історичну вагомість, незмінно викликає науковий інтерес. З оперною творчістю композитора пов'язані дослідження багатьох музикознавців, серед яких Б. Асаф'єв, А. Гозенпуд, В. Горячих, Л. Данилевич, О. Кандинській, Ю. Келдиш, Л. Кириліна, О. Комарницька, Ю. Кремльов, І. Кунін, Г. Орлов, Ю. Петрушевич, М. Рахманова, К. Руч'євська, О. Самойленко, Л. Серебрякова, О. Скриннікова, О. Соловцов, С. Тишко, В. Цуккерман, М. Черкашина, Т. Шак, Б. Ярустовський тощо. Перелічені дослідники як характеризують окремі риси творчості М. Римського-Корсакова, так і узагальнюють їх в цілісному світоглядному уявленні. Але при цьому часто за межами досліджень залишаються питання про закономірності тієї чи іншої властивості, про її вмотивованість або приватний характер появи, який є вираженням творчої індивідуальності композитора.

Певним проривом в «корсаковеденні» стає ряд публікацій Л. Серебряковой на початку 1990-х років, в яких порушено питання про



метафізичне значення картин природи і календарних ритуалів в операх М. Римського-Корсакова [193; 194]. Міфологічна тема надалі була продовжена в роботах В. Горячих [76], О. Скриннікової [198; 199] і Ю. Петрушевич [165]. Перші два дослідника звертаються переважно до опер пізнього періоду; розглядають питання жанру, формоутворення, стильові риси, подібні паралелі в слов'янському фольклорі.

У дисертації О. Скриннікової був проведений морфологічний аналіз казкових опер М. Римського-Корсакова за методикою В. Проппа. В результаті було складено формули, які кодують сюжетні ходи лібрето. Однак присутність інваріантних сюжетних елементів, виділених В. Проппом («заборона», «недостача», «отримання чарівного засобу», тощо) від самого початку закономірні для лібрето казкових опер. Нажаль, музична сторона творів (за винятком формоутворення), як і особливості трактування сюжету, залишилися за межами, представленого у дисертації, аналізу [199].

Ю. Петрушевич також пропонує у своїй роботі погляд на творчість М. Римського-Корсакова з позицій міфопоетичного мислення. Це дозволяє розглянути поетику композитора як єдину, цілісну систему, в якій послідовно здійснюються канони іншого часу та іншої реальності. Ю. Петрушевич зазначає, що закони міфологічної поетики не були свідомо проведеним творчим методом М. Римського-Корсакова, і тим більше парадоксально, що в надрах свідомості однієї людини сформувалося те, що створює культура цілого народу – єдина завершена міфологічна система, керована архетипними механізмами на мікро- і макрорівні [165].

Ю. Петрушевич виділяє такі рівні прояву механізму архетипу в операх М. Римського-Корсакова:

- архетипний сюжет. Всі опери розглядаються як єдиний «над-твір», заснований на інваріантній сюжетній схемі, яка в свою чергу сходиться до архетипної сюжетної моделі, що існує в різних міфологічних

системах (міф про смерть і воскресіння) і найбільш відомої в давньогрецькому варіанті, як міф про Деметру і Персефону;

- ряд архетипових образів, що включають до себе, крім фігур, необхідних для втілення міфологеми – Діва, Мати («земний» жіночий образ), і Спокусник, – архетипи, що відображають стадії розвитку людського духу – Тінь (трикстер), Аніма, Мудрий старець, Самість (Андрогін);
- архетип міфологічного простору. У деяких епізодах відбувається активізація архетипу споконвічної стихії – це в основному пов'язано з образами моря і лісу;
- проєкція архетипу в області музичного формоутворення: явище «розосереджених» форм різного масштабу, а також «мальовничо картинний симфонізм» як специфічна риса музичної драматургії М. Римського-Корсакова [165].

В дисертації доводиться, що всі опери М. Римського-Корсакова є ізоморфними проявами єдиної моделі метасюжету зі стабільним набором інваріантних персонажів, характеристика яких здійснюється за допомогою стабільного комплексу елементів, що включають не тільки сюжетні, але також інтонаційні, ладогармонійні, почасти темброві аспекти і деякі параметри музичного формоутворення.

Інтерпретацію ідеї метасюжету в оперній творчості М. Римського-Корсакова в світлі теорії діалогу пропонує в своєму дисертаційному дослідженні О. Самойленко [188]. На сторінках своєї роботи вона обґрунтовує думку про те, що модель кожної опери композитора служить формуванню основної ідеї як наскрізного меж-опусного «сюжету» – «метасюжету» – в конкретному композиційному матеріалі. Даний метасюжет, за її словами, можна охарактеризувати як перехід від однієї групи уявлень про світ до іншої в пошуках істини про людину і про її

загальноісторичне призначення. Кожна з цих груп представлена через деяку сукупність персонажів. Різні композиційні ходи, способи композиційного здійснення окремих оперних сюжетів спрямовані на виявлення цієї уніфікованої семантичної основи [188].

Звернення до «перехідних» персонажів, які своєю присутністю відкривають можливість з'єднання двох світів – природного і людського – дозволяє композитору ввести в музику особливу тему, яка і стає для нього монотемою, – тему чуда. Чудо відбувається як перехід з одного світу – просторово-часового виміру – в інший, в якому нормальним, очевидним, природним стає все те, що було незрозумілим, недоступним і надприродним в колишньому (повсякденному людському) світі. Даний перехід, доступний не всім персонажам, і стає критерієм їх духовної значимості, свого роду перевіркою моральної цінності. Крім того, він пов'язаний з прикордонними критичними станами героїв, які можуть не тільки вирішуватися чудесним переходом, але і приводити до остаточної фізичної загибелі.

О. Самойленко зазначає, що в якості самостійних метасюжетних епіфеноменів у всіх п'ятнадцяти операх М. Римського-Корсакова використовуються ігрові відступи, ретроспективно-мнемонічні ходи, хронотопічні мотиви, засновані на взаємопереміщенні часу і простору, а також мотив любові, що розкривається як знак приреченості, і як знак жертвовного перетворення – порятунку. Кожен з комплексів мотивів, що виражають меморіально-мнемонічний, ігровий і любовний початки, набуває свою групу виразних прийомів, стилістичних формул, які переходять з однієї опери в іншу [188].

На наш погляд серед сучасних дослідників оперної поетики М. Римського-Корсакова О. Самойленко перша підіймає питання як особливостей втілення загальної оперної риторики композитора, так і формування авторських семантичних знаків, тому надалі ми будемо неодноразово звертатися до міркувань цієї дослідниці, як надзвичайно

важливих для виявлення інформаційно-сислової специфіки організації тексту в операх композитора.

Саме риторичний підхід дозволяє виділити в операх М. Римського-Корсакова основні авторські фігури, як ряд слів узагальнено-риторичного звучання і значення, а також простежити функціонування цих смисловизначаючих знаків, що формують стильоутворюючий інтонаційний тезаурус оперної поезики композитора. Вагомість та наскрізний спосіб застосування цих формул дозволяє підходити до них, як до тих знаків, що утворюють контекст особистісно-індивідуальної «міфориторичної системи» (О. Михайлов) композитора.

На думку Ю. Лотмана, саме наявність або відсутність подібних «загальних місць» дозволяє інтерпретувати текст як риторичний або як звичайний. Дослідник акцентує увагу на тому, що «в риторичі процес породження текстів має „вчений“, свідомий характер. Правила тут активно включені до самого тексту не тільки на метарівні, а й на рівні безпосередньої текстової структури» [131, с. 48]. Це дозволяє підходити до риторичі як до особливого методу сприйняття художнього простору, що знаходить втілення в конкретних словесно-мовних прийомах [174].

В операх М. Римського-Корсакова, як в головній частині його спадщини, з вичерпною повнотою відображені ідейно-художня проблематика, позитивний «стиль світосприйняття» композитора, а також глибокий зв'язок з російською літературою, такий характерний для вітчизняної оперної школи. Значущість змісту опер, яскравість втілення в них національно-самобутніх традицій, органічність і цілісність великомасштабної музичної драматургії складають фундаментальні підвалини поезики Миколи Андрійовича.

Оперна поезика композитора є оригінальною організацією художнього простору, що знайшла власну форму і методи здійснення. Як підкреслює О. Самойленко, «мова йде... про розуміння опери як універсальної форми

музичної творчості, здатної осягнути, звести воедино весь накопичений, наявний матеріал музики, а тому здатної виявити загальну єдину природу людської особистості» [188]. Ця концепція в своєму над-завданні звернена до „темі порятунку“, і як до результату в підсумку „общинному і особистісному перетворенню“» [188].

Микола Андрійович завжди вважав, що саме опера повинна залишатися основою національної композиторської школи, що і доводить своєю творчою біографією. Опера проходить через все життя композитора. Вона займає його увагу протягом близько сорока років: від 1868 до 1907. Композитору було всього лише двадцять чотири роки, коли він задумав написати першу свою оперу «Псковитянка». Завершення же останньої, п'ятнадцятої опери «Золотий півник» відбулось, коли композитору виповнилось шістдесят три роки. Інтенсивність оперної творчості М. Римського-Корсакова наростала з кожним періодом. Композитор починаючи з кризових станів, приходять до найбільш плідних років в своїй творчості, що припадають на кінець XIX – початок XX століть. Особливо напружено М. Римський-Корсаков працював в жанрі опери з середини 1890-х років: за наступні півтора десятиліття їм було створено одинадцять! опер, тобто більша частина його оперного доробку. Цей період вражає не тільки своєю продуктивністю, але і новаторством, а також різноманітністю жанрово-стильових рішень, які не викликають ніяких сумнівів, ні в потенціалі М. Римського-Корсакова, ні в можливостях його музичного театру.

Оперна творчість композитора вражає не тільки широтою своєї жанрової палітри, але, перш за все, цілісністю втілення художньої картини світу. Композитор інтерпретує її як всеосяжну модель Всесвіту, в якій гармонійно співзвучні мікрокосмос душі Людини і макрокосмос одухотвореної, обожненої Природи. При цьому М. Римський-Корсаков, кажучи про власну творчість, наполегливо підкреслював переважне значення

лірики в ній. Це, насамперед, проявляється в особливому співвідношенні сюжету і композиції опери: вільний обіг з часом, використання ретроспективних ходів (розповідь про долю героя до справжнього моменту, тривале розкриття його внутрішнього стану), а також структури двоетапного фіналу як гармонійної будови закінчення оперної дії.

Ставлення композитора до опери, насамперед, як до твору музичного призводить до того, що, на відміну від М. Глінки, М. Римський-Корсаков дотримувався чіткої позиції про створення опери тільки після складання лібрето. Будучи людиною безсумнівно літературно обдарованою, композитор часто сам створював лібрето своїх опер або виступав у ролі співавтора. Алгоритм створення лібрето у М. Римського-Корсакова включав до себе, зазвичай, вибір сюжету, обговорення його, вироблення сценарію з конспективною наміткою розташування вокальних номерів, складення тексту, допрацювання лібрето при написанні музики. Останній етап був пов'язаний нерідко зі значною переробкою лібрето, оскільки композитор завжди прагнув досягти більшої правдивості і виразності при передачі подій і почуттів героїв. При цьому творча переробка літературно-поетичного першоджерела була, насамперед, пов'язана з тим, що, на його погляд, лібрето потрібно будувати по музичним законам. М. Римський-Корсаков, занурюючись в роботу над лібрето, акцентує центральні лінії сюжету, поступаючись деталями, другорядними моментами, домагаючись композиційно-драматургічної логічності та цілісності.

У М. Римського-Корсакова зустрічаються як опери написані на незмінний текст першоджерела («Моцарт і Сальєрі» і «Бояриня Віра Шелога»), так і опери, що пов'язані з істотною його переробкою («Псковитянка», «Снігуронька», «Царева наречена»). Але і тих, і в інших випадках композитором проводилась послідовна, глибока робота над текстами першоджерел, що приводила іноді до власного ідейно-художнього

їх прочитання, навіть, якщо в результаті М. Римський-Корсаков обмежувався лише невеликими скороченнями.

У стильовому відношенні опера як жанр у творчості композитора еволюціонувала від класичних принципів до неокласицистських. Ця стильова діалогічність стає особливо помітною, починаючи з 1890-х років. Пізній М. Римський-Корсаков, осмисливши історичний шлях, який пройшла російська опера, користується її певними стильовими моделями і не тільки для їх відтворення в якості семантичних знаків. Неокласицистські прийоми в контексті оперного жанру у нього, з одного боку, носять гротескно-пародійний характер, підкреслюють дистанцію між колишнім і теперішнім, з іншого, стають фундаментом для збірного підходу до різних стильових засобів, тобто інтегрують їх у досить гармонійне поєднання. Ця інша стилістика приймається як своя і включається до системи авторської мови М. Римського-Корсакова. Нові значення не суперечать колишнім, а розширюють їх. Цей шлях для композитора особливо важливий тоді, коли він прагне показати національне розмаїття музичних образів. Так, в опері «Пан воевода» польський початок репрезентується з посиланням на творчість Ф. Шопена, як певну авторську традицію. А подібний шлях межавторського діалогу – це типова властивість неокласицистського методу. Саме з цим підходом до національно-стильових моделей пов'язане уявлення М. Римського-Корсакова про руськість в опері. «Російські і взагалі національні особливості створюються шляхом не писання за певними правилами, а скоріше шляхом відділення від загальномузичної мови тих прийомів, які не відповідають російському духу» [179, с. 203].

Таку стильову техніку М. Римський-Корсаков використовував для створення контрастних образних сфер. Естетика уникнення, позиція властива радикальним новаторам. У схильності до неї проявляється парадоксальність творчого методу М. Римського-Корсакова. З одного боку, композитор підтримує традицію, з іншого боку, активно цікавиться новими

виразними можливостями музики, як мови. Особливо його приваблювали ті сторони музичної мови, які сприяли новизні найбільшою мірою: ладогармонійні, а, отже, і фактурні моменти.

Новизна, барвистість і виразність ладогармонійних засобів складає найбільш яскраві і оригінальні сторони музичної мови М. Римського-Корсакова. Цей загальновідомий аспект отримує різноманітні характеристики та пояснення, насамперед, в спеціальних дослідженнях, присвячених питанням гармонії та фактурі (В. Берков, Т. Бершадська, Ю. Тюлін, М. Скребкова-Філатова, В. Холопова, В. Цуккерман, Т. Шак, тощо), з яких ми бачимо, що пріоритет гармонії, по відношенню до інших засобів музичної виразності, складає провідну особливість стилю композитора. На думку В. Цуккермана, він відображає саме раціональні засади натури М. Римського-Корсакова, так як, виявляючи, в першу чергу процеси музичного мислення «... гармонія як ніяка інша сторона пов'язана з музичною логікою» [244, с. 258]. При цьому найбільш яскраві зразки прояву гармонійної виразності ми знаходимо у М. Римського-Корсакова саме в оперній музиці. Очевидно драматична дія, необхідність розгорнутих портретних характеристик і, нарешті, специфіка оперної форми були для композитора в цьому відношенні спонукальним початком [260].

Традиційно вражаючі гармонійні відкриття М. Римського-Корсакова в сфері складних, вишукано барвистих ладогармонійних засобів, вважаються типовими, насамперед, для опер казково-фантастичного змісту. Однак важлива в його творах роль гармонії і в сфері втілення ліричних, в найширшому сенсі, емоцій. Як зазначає В. Цуккерман: «... гармонійні явища в ліричній і драматичній музиці Римського-Корсакова не менше цікаві, ніж обігравання зменшених і збільшених співзвуч і відповідних звукорядів в мальовничій і фантастичній музиці» [244, с. 260].

Це підтверджує, наприклад, особливості музичної мови «Цареві нареченої». В характеристиці двох головних жіночих образів опери – Марфи



та Любаші гармонійним комплексам належить одна з провідних ролей. Саме за їх допомогою в процесі розвитку оперної дії розкриваються обидва характери, а у випадку з Марфою відбувається драматизація образу. Акорди Любаші та лейтгармонія «божевілля» Марфи відображають особливості емоційно-психологічного стану героїнь, створюючи справжню гармонійну драматургію. Обидві лейтгармонії представляють собою складні послідовності: акорди Любаші – тоніка з шостою мінорною та розв'язання неповного зменшеного ввідного септакорду з підвищеною терцією в тоніку; в основі лейтгармонії «божевілля» Марфи лежить прийом «підмінного розв'язання» – умVII7-(S) t 6 4.

Послідовне звучання двох варіантів акордів Любаші представлено лише в ключові моменти оперної дії: у другому акті, в сцені Любаші та Бомелія, а також в арії Любаші «Ах, до чого я дожила», в четвертому акті опери в сцені визнання Любаші, або в оркестровому вступі до четвертого акту, похмурий, пригнічений колорит якого віщує лихо, що насувається. Трагічність ситуації, відчуття невідворотності катастрофи є головними в його музиці. Як зітхання звучать акорди духових і струнних. У них переважає мінорне забарвлення, кожен з хроматично низхідних (по секвенції) акордів набуває значущість і вагомість завдяки співставленням *forte* і *piano*, тембровим і особливо тональним контрастам: ланки секвенції укладають тризвуки і сектакорди неспоріднених тональностей, віддалених одна від одної на тритон. Слідом за цією секвенцією в басах повільно і важко проходить похмура тема, яка спирається на інтонації *passus duriusculus* та вводить тему страждань. Зауважимо, що подібне поєднання ми зустрічаємо у М. Римського-Корсакова в останньому дуеті Панночки й Левко («Травнева ніч»), а також у сцені танення Снігуроньки («Снігуронька»). В останній помітна роль тритонових інтонації доповнюється інтонаціями *passus duriusculus* та *saltus duriusculus*. Це є проявом повільного істанення і

страждань, що зазнає героїня («Але що зі мною? блаженство або смерть?») [109] та вказує на сферу чудесного/жахливого.

Доповнимо також, що акорди Любаші часто супроводжуються низхідною секвенцією, що рухається по тонах целотонної гамми, а також низхідними ходами вокальної партії, що вказує на семантику *catabasis* та символізує у межах опери неминучість трагічної розв'язки.

Сцена божевілля Марфи з четвертої дії вибудовується на висхідних хроматичних інтонаціях, але вони втрачають в цій сцені свій безтурботний характер, притаманний їм в першій арії героїні. На словах Марфи «Ох, цей сон!» звучить низхідна гамма на *forte*. Символічно, що в саме цей момент до героїні тимчасово повертається розум разом з усвідомленням трагічної дійсності. Складна зміна психологічного стану Марфи передається також за допомогою надзвичайно тонкого перетворення лейтгармонії героїні. Розв'язання зменшеного ввідного септакорду до субдомінанти в тоніку (тонічний квартсектакорд) доповнюється низхідними загостреними тяжіннями, включенням хроматичного мелодійного елемента, коливанням динаміки звучання. Увесь цей комплекс виразово передає стан душевного надломлення Марфи.

В цілому гармонія М. Римського-Корсакова є яскравим прикладом розширеної функціональної системи, на яку впливають впровадження мажоро-мінору, модальні елементи, діатонічні і симетричні лади та в якій вагому роль грає так званий додатковий конструктивний елемент (термін Ю. Холопова), який має на увазі під собою певний вертикальний або горизонтальний комплекс, що часто повторюється (протягом твору або його частини) та виконує конструктивну роль. В умовах розширеної функціональної системи саме наявність ДКЕ зазвичай сприяє зміцненню єдності гармонійних структур.

Окрім, лейтгармонійної за гармонією у М. Римського-Корсакова закріплений ще ряд функцій. Т. Шак визначає наступні проявлення

гармонійної виразності тематизму в операх композитора. По-перше, організація музичної тканини (лейтмотив з репрезентующою функцією фактури – лейтфактура). По-друге, «проростання» гармонії в мелодію (лейтмотив з репрезентующою функцією мелодії гармонійного складу). По-третє, взаємодія всіх елементів музичної мови при пріоритеті гармонії (лейтмотив-комплекс). По-четверте, «тематизація» звукорядів так званих «нових» ладів (лейтзвукоряди) [260, с. 15].

Останнє представлене в операх М. Римського-Корсакова досить різноманітно, оскільки саме йому належить в російській музиці провідна заслуга створення розгалуженої системи симетричних ладів. Сам композитор вважав симетричні лади, в якійсь мірі, власним винаходом: «У гармонійному відношенні вдалося винайти щось нове, наприклад акорд з шістьма нотами гамми цілими тонами або з двох збільшених тризвуків, коли Лісовик обіймає Мизгіря ...» [179, с. 138]. Зауважимо, що ладова система Римського-Корсакова розвивалася протягом всієї його творчості. З цього приводу композитор писав так: «Прагнення до ладів переслідували мене і надалі, в продовженні всієї моєї композиторської (діяльності, і я не сумніваюся, що в цій галузі мною зроблено дещо нове, так само, як і іншими композиторами російської школи ...» [там само].

Найбільш поширений в творчості композитора лад «тон-півтон» навіть отримав назву гамми Римського-Корсакова. Його відомі приклади ми бачимо у другій картині опери «Садко» (цифра 76 клавiру гамма «тон-півтон» проходить в басу, в висхідному русі октавами), у шостій картині цієї ж опери (характеристика образів морської царівни, морського царя та в цілому підводного царства), у «Золотому півнику» (цифра 76 клавiру такти 5-10), в темі Лісовика з опери «Снігуронька», в «Китежі» (татари) тощо.

В гармонійній мові М. Римського-Корсакова існує тонка диференційованість акордових засобів при створенні конкретної музичної характеристики. Для втілення чарівного настрою в сцені Ганни і Левко в

опері «Травнева ніч» (перша дія) застосовуються складні акорди домінантової групи з додатковими тонами. Зменшений септакорд, один з найулюбленіших у композитора, використовується, як правило, в характеристиках фантастичних ситуацій і відповідних дійових осіб, наприклад, у вступі до першої картини опери «Садко» або там само в другій картині у хорі красних дівиць царства підводного, або у «Кошце Безсмертному» як лейтгармонія смерті Кошця. Класичним прикладом можна вважати барвисте зіставлення великого і зменшеного септакордів в характеристиці Царівни-Лебеді в «Казці про царя Салтана».

Окреме ставлення у композитора до збільшеного тризвука, що є характерною гармонією багатьох опер М. Римського-Корсакова. Він застосовується різноманітно та може мати як колористичне значення (акорди Лісовика з «Снігуроньки»), так і особливе драматургічне навантаження. Так, в опері «Золотий півник» збільшений тризвук стає тим акордовим комплексом, який з'являється в ключових епізодах опери. Ним же (без розв'язання) опера і закінчується. Збільшений тризвук за частотою використання композитором та особливим смисловим навантаженням може бути віднесений до своєрідних «загальних місць» оперної поетики М. Римського-Корсакова. Як наголошує Т. Шак, він навіть претендує на роль «моногармонії» [260]. Так, збільшений тризвук E-C-A<sub>2</sub> звучить в «Псковитянці», «Младі» (лейтгармонія кільця), «Моцарті і Сальєрі» (значна роль в гармонійному плані опери), «Цареві нареченої» (лейтгармонія «фатальної приреченості»), «Золотому півнику» (як центральний елемент тонально-гармонійної системи опери, лейтгармонія «загибелі» Додона), тощо.

Обидва співзвуччя – зменшений септакорд та збільшений тризвук – застосовуються як в загостреному фонічному варіанті, так і у більш м'якому, коли їх впізнавана колористика нівелюється (звісно в обох випадках

виразність звучання акорду залежить від навколишнього контексту), при характеристиці як казково-фантастичних образів та ситуацій, так і реалістичних (але насамперед природні образи змушують композитора до постійної евристики в сфері музично-гармонійної мови), як у барвисто-колеристичному, так і конструктивно-логічному значеннях. Ці гармонійні комплекси, як і інші (малий мінорний септакорд, тритон) стають своєрідними стрижнями ладогармонійної системи твору та обумовлюють усю його лейтмотивну систему, а разом з тим і концепцію опери.

Весь час М. Римський-Корсаков вирішував питання про співвідношення російського традиційного мелосу (обрядово-фольклорних зразків) і традиційної оперної риторики – мови жанру опери. Саме західноєвропейська традиція, відштовхнувшись від опери, лягла в основу гармонійного мислення російських композиторів. До останньої опери М. Римський-Корсаков постійно вирішував цю проблему взаємодії російського інтонаційного мислення і західноєвропейської гармонії. Б. Асаф'єв відзначав, що «наша горизонтально-рівнинна мелодія в типово європейському вертикальному стилі народжує найулюбленіший усіма композиторами дилетантсько-російський стиль, який культивував і Глінка, і Римський-Корсаков» [188, с. 89].

Незважаючи на окремі випадки звернення до історичних, побутових сфер, М. Римський-Корсаков прагнув створити міфологічну модель опери в її естетико-смісловій природі шляхом особливого трактування образів часу і простору, завдяки наскрізним бінарним опозиціям, в силу загальної позитивної забарвленості сюжету, образів, ідеалізації їх, в силу наскрізного проведення ідеї взаємопереходу дійсного і уявного світів. М. Римського-Корсакова не цікавили індивідуально-особистісні характеристики, він прагнув виявити сталий розвиток і історію розумів як виявлення вічних аспектів життя і людини, найбільш цінного в людському досвіді. З цієї точки

зору М. Римський-Корсаков завжди орієнтувався на історичне в людині як на краще, незмінне [188].

В цілому композитор ділить образи в своїй оперній творчості на природні і неприродні. Перші – особливо активні і наділені фантастичними рисами. В операх вони володіють реальною силою і є провідниками рятівних позитивних почуттів, подій, імпульсів; здатні здійснювати перехід між двома світами.

Кожна сфера дійсного і уявного в свою чергу ділиться на дві групи образів, в кожній з яких принцип поділу відрізняється один від одного. У першій сфері характери персонажів общинні і особистісні, позитивні і негативні. Общинна сфера дуже мало авторизована по мовним засобам. М. Римський-Корсаков користується прийомом жанрово-стильової цитати, спирається на обрядово-пісенний фольклор, уникає всього того, що може нагадати про вторинний композиторський досвід. Особистісна сфера – вузькі власні почуття, обмеженість людської натури. Музична мова ґрунтується на оперних риторичних прийомах, які традиційно склалися навколо подібних ситуацій: зменшені гармонії, тремоло, спадні хроматичні побудови, затримання, низькі регістри. М. Римський-Корсаков свідомо підкреслює смислову банальність цих музичних прийомів.

Основні новації він приберігає для розкриття природно-фантастичних образів. Цю сферу представляють дві форми співвідношення фантастичного і людського світів. В одному випадку зіткнення зі світом уявним призводить до чуда здобуття безсмертя, відкриття нових джерел людського життя. У другому випадку лякає, відчужує і призводить до загибелі. Найчастіше такий шлях виконують персонажі особистісно обмежені (Мизгирь, Гришка-Кутерьма) [188].

Перехід через кордон дійсного і уявного світів завжди пов'язаний з перетворенням. У М. Римського-Корсакова мотив перетворення зазвичай

реалізує фантастична істота, яка має можливість перетворюватися. Лише тільки один раз композитор показує доступність цієї диво-можливості і для людини. Це відбувається в опері «Сказання про невидимий град Кітеж», де Кітеж і кітежане рятуються завдяки молитві Февронії. Благополуччя тут досягається жертвою провідника перетворення. Мотив перетворення, мотив жертви, мотив приреченості – всі вони складають сферу теми любові. Парадоксально, але в жодній з опер М. Римського-Корсакова немає лейтмотиву і сфери любові, хоча всі опери саме про неї. Для композитора любов – це універсальна моральна сила. Композитор не ставить перед собою завдання опредмечувати її в музичній темі.

Для характеристики уявної сфери композитор користується прийомами відділення діатоніки від хроматики. Та, що лякає, ворожа людині фантастика показана за допомогою автономної дисонуючої сфери. У діатоніці М. Римський-Корсаков допускає поліпластовість, поліладовість і внаслідок цього на перетині двох діатонік виникає чужорідна діатоніка або перетворення мелодійної діатоніки в діатонічну гармонію.

Для сфери общинно-народного початку основоположною стає діатоніка і мелодійні мотиви лінейного розгортання. Для негативних егоцентричних персонажів характерні гармонійні мотиви. Шляхом взаємодії і того, і іншого гармонійна вертикаль перетворюється в мелодійну горизонталь, що призводить до народження нового мелосу в творчості М. Римського-Корсакова. Це стає особливо помітно, починаючи з другої половини 1890-х років.

В оперній поетиці композитора можна простежити два шляхи репрезентації музичного тематизму в опері. Перший шлях розвиває явище мікротематизму: такі теми легко піддаються екстенсивному варіантно-варіаційному перетворенню. Вони характерні для статичної драматургії (драматургії станів), оскільки зберігають задані спочатку образні величини.

Це мотив ауканья, тритон, фанфара, кварто-квінтовий поклик. Другий шлях використовує явища тотальної тематизації музичного матеріалу опери. Іншими словами в музичному тексті опери відсутні позатематичні елементи. Однак всі вони різняться за смисловою роллю. В цьому випадку М. Римський-Корсаков дотримується принципів вагнерівської драматургії [188].

Найбільш самобутньо, в органічному синтезі всіх своїх складових заявлене розкривається в сфері казкового музичного театру М. Римського-Корсакова. Казковість становить особливу лінію і пізньої творчості композитора, представляючи собою якісно нове в порівнянні з ранніми фантастичними операми («Травнева ніч», «Снігуронька», «Млада», «Ніч перед Різдом») явище, переплітається і складно співвідноситься з лінією драматичною – «Царева наречена», «Сервілія», «Пан Воєвода», «Сказання про невидимий град Кітеж».

Три пізні опери-казки М. Римського-Корсакова дуже сильно різняться між собою. «Салтан», за словами композитора, – «просто казка»; «Кашей», при явних фольклорних мотивах сюжету, – не так казка, скільки символічне дійство («осіння казочка»); «Золотий півник», зазвичай визначається як сатирична казка, має багатозначну жанрову природу («небилиця в особах»). «Салтан» – суцільне світло, без тіней; антипод йому сумеречно-мрачний «Кашей»; в «Золотого півника» світло і добро присутні в химерних, не зовсім казкових формах»[3]. Тим не менше, ці три опери взаємопов'язані, об'єднані багатьма факторами, в тому числі приналежністю до нового для М. Римського-Корсакова і для російської музики в цілому типу оперного дії – так званому умовного театру, або театру вистави.

Основою «світогляду» М. Римського-Корсакова в цих операх можна вважати сплав язичницьких, пантеїстичних і християнських традицій, втілення з позицій категорії «прекрасного». Їх генезис одночасно сходиться до найдавніших архетипових моделей міфологічної поетики, орієнтованих на



міфологеми смерті і воскресіння, а також на архаїчну модель довічних опозицій і «двосвітності». Зображення світу розколотої навпіл дійсності – прийом, що йде своїм корінням до давньоруського мистецтва. Про це пише Д. Лихачов, розмірковуючи про світоглядні аспекти сміху в Стародавній Русі. «Сміхова тінь» художньої дійсності підкреслює специфічну опозицію світ – антисвіт, реалізується за принципом дзеркальних подіб і криводзеркальних відображень. Часом вони настільки химерно переміщуються, що руйнують всі традиційні уявлення і оцінки» [126, с. 35].

В операх ж, пов'язаних з казковими, «чарівними» сюжетами, на перший план висувається двосвітність побуту і фантастики. Єдиний драматургічний принцип, що характеризує ці твори, найбільш яскраво виявляється через музичні характеристики жіночих образів. Двоїстість їх положення, постійне тяжіння до протилежності проявляють себе не тільки на рівні сюжету, але і в значній мірі визначають структуру музичного тексту. Традиційно саме навколо таких персонажів – героїнь-посередниць між фантастичним і умовно-реальним світами – концентрується основна дія, що відбувається і в «Салтані», і в «Кощеє», і в «Золотому півникові». Кожна з героїнь в рамках свого сюжетного оповідання виступає, з одного боку, уособленням неземної Краси, яка виділяє їх серед всіх інших персонажів, викликаючи почуття захоплення. З іншого, прагне пізнати / подарувати відчуття любові: «в своїх пошуках істини і місця в світі вони прагнуть до любові як до своєї вищої – останньої – реалізації, відкриває особливе з'єднання почуттєвого і духовного планів буття» [188, с. 30].

Царівна-Лебідь – символ досконалості і гармонії – входить в світ людей, випробувавши почуття любові. Царівна Ненаглядна Краса зберігає любов і вірність свого судженого, а Шемаханська цариця, втілюючи в собі земну/гріховну іпостась любовного почуття, завойовує таким чином Додона. Відповідно до загальновідомої духовної позиції М. Римського-Корсакова, героїні опер композитора уособлюють оригінальний сплав пантеїстичних і

християнських якостей. Пантеїстичний аспект проявляється в очевидному поклонінні героїнь силам природи, глибокому внутрішньому відчутті власного взаємозв'язку з нею, в апеляції до архетипних образів міфологічної поетики. Ці риси особливо відчутні, наприклад, в образі Царівни-Лебеді, для якої природа рідне середовище проживання, а також в образі Шемаханської цариці, яка поклоняється сонцю.

Драматургічна і духовно-смілова специфіка жіночих образів в пізніх операх-казках обумовлюється, в першу чергу, сюжетними відмінностями опер, в яких вони функціонують. Так, образ Царевни-Лебеді пов'язаний з «ідеальним» містом Льодяником; міфічно-християнський час казкового Додонова царства Тьмутаракані репрезентує Шемаханську царицю, а міфічно-язичницький час похмурого Кощеєва царства – Царівну Ненаглядну Красу. Зазначена образна і духовно-смілова специфіка трактування героїнь обумовлює і особливості їх музичної характеристики на рівні лейтмотивізма з відповідними перетвореннями і трансформацією тематизму, співвідносними з принципом єдності в різноманітті та різноманіття в єдності. При цьому очевидно виступає диференціація спрямованості інтонаційного розвитку партій героїнь.

Для Царівни-Лебеді, що долає свою фантастичну сутність, – це «рух» від очевидного домінування інструментального початку в вокальній партії до аріозно-пісенного. Традиційний для стилю композитора контраст яскравого інструменталізму і народної пісенності в опері в окресленні героїні помітно згладжений. На думку О. Кандинського, це відбувається через те, що фантастичний колорит створюється не за допомогою складних ладогармонійних засобів, а шляхом розширення барвистих можливостей мажору і мінору [107]. Знаковим в характеристиці образу Царівни-Лебеді стає арпеджіо по звуках зменшеного септакорду в високому регістрі, в партіях арфи або струнних, який провіщає її появу на сцені (подібно появі Панночки і Волхови).

У партії Царівни Ненаглядної Краси, як реального персонажа і «пісенного типу» героїні, вокальна якість спочатку виступає домінуючою. Музична характеристика героїні вільна від гострої конфліктності, сильного драматизму. Для неї властиві співучість, м'яка ліричність, проникливість, теплі тембри струнних і високих дерев'яних духових, жанровість, діатонічність. Основу лейттеми героїні становить виразна низхідна секвенція у струнних, яка створює зворушливо пониклий образ Царівни. Вона проходить крізь всю оперу: протистоїть голосам хуртовини (фінал першої картини), там само зустрічається з темою Кощея (в прямому і зверненому вигляді) створюючи, таким чином, арочну композицію з увертюрою, звучить перед арієтою Івана-Королевича і в оркестровому інтермецо фіналу другої картини, в дуеті-згоді з Іваном-Королевичем і кuartеті третьої картини. У розвитку музична характеристика образу Царівни насичується інтонаціями «злий» сфери («зла» коліскова з третьої картини), однак досить швидко звільняється від проникнення тритона і зменшених гармоній (ключових в партії Кощея) і діатонізується, що символізує в опері перемогу позитивного початку.

Концепція образу Царівни, традиційного для російських казок, в опері зберігається. Як правило, ця героїня втілювала в собі все саме людяне, етично стійке і досконале. Незважаючи на те, що даний архетип, зазвичай, є другорядним в фольклорних сюжетах, роль його значна. Персоніфікуючись в опері в образ Царівни Ненаглядної Краси, даний архетип дарує головному герою любов. Можна виділити наступні основні риси образу Царівни: вона завжди є: 1) об'єктом боротьби (щоб її дістати, треба зробити ряд складних дій, як правило, пов'язаних з ризиком для життя); 2) найвищим даром, який отримує той, хто з успіхом пройшов усі випробування; 3) фактором заздрості і зради, в даному випадку ревнивої пристрасті Кащеївни. Для образу казкової Царівни характерні вірність, турботливість, рішучість, аж до войовничості. В опері останні з перерахованих якості нівельовані, оскільки

як вже було зазначено позитивний початок в даному оперному творі не наділений активністю. В цілому трактування образу Царівни Ненаглядної Краси збігається з її фольклорною інтерпретацією, але набуває додаткової нової фарби, завдяки алегоричній спрямованості опери і особливої умовності в трактуванні образів добра М. Римським-Корсаковим.

Партія Шемаханської цариці вибудовується на основі інтонаційного сплаву варіантних перетворень орієнтальної мелодики – поєднання виразних інструментальних колоратур і пісенних інтонацій, що створює традиційний для російського мистецтва образ східної діви. Багатогранність образу Шемаханської цариці, різноманіття «масок», які вона «вдягає» на себе в процесі зваблювання Додона, виражається в гнучкої зміні різних стильових моделей, взаємоперехідних один до одного прийомах стилізації, автоцитаціях, що підкреслює умовність образу. Перебільшена кантилена в партії Шемаханської цариці протиставляється спрощено речитативній партії Додона. В характеристиці головної героїні виділяється ще один лейтмотив, мереживна мелодія якого спирається на зменшений септакорд. Він дуже різноманітний у своїх смислових можливостях: то він загадковий і похмурий при першій своїй появі у вступі до опери, то перетворюється в страсну любовну мелодію (друга дія, «Якщо хто любити здатний»), то зображує бурхливі емоції Цариці, що слухає любовні пісні Додона, то звучить як її саркастичний сміх.

О. Скриннікова вбачає в образі Шемаханської цариці безліч сюжетно-смислових мотивів, що йдуть своїми витокami до міфів про греко-римську богиню любові і краси Афродіту (Венеру) і слов'янську богиню Зорю, уявлення про яку пов'язано з яскравими фарбами улюбленого М. Римським-Корсаковим культу поклоніння сонцю [199]. На її думку Цариця в опері «образ з двома ликами. Один з них, звернений до неба і сходу сонця, прекрасний і світлий, мова її – немов натхненне слово поета. Інший лик, спрямований до Додону, за зауваженням В. Бельського, є суть „бісівського

образу чуттєвої краси“» [198, с. 134]. М. Римський-Корсаков ж підкреслює в складному і химерному образі Шемаханської цариці, загадковість і суперечливість. Це обумовлено тим, що «вперше в своїй оперній поетиці композитор розкриває двосвітність реального – фантастичного, добра – зла, в образі одного персонажу. Персоніфікована антиномичність Шемаханської цариці розкривається шляхом зіставлення природного, високого – чистої повітряної стихії – і „приземленого“ людського – відвертості чуттєвої спокуси» [188, с. 47]. Незрозуміле, таємниче виявляється згубним через обмеженість людського способу відчуття, дана обмеженість яскраво продемонстрована в темі любові царя Додона, заснованої на наспіві «Чижик-Пижик» і примітивному словесному формулюванні. Вся динаміка образу цілком визначена конкретними практичними (в рамках ігрового дійства) завданнями: шляхом зваблювання Додона спровокувати його на святотатство – порушення слова і вбивство. Покарання Додона, знищення та загибель додоновщини – мета всіх дій Цариці, і в розвитку її образу немає жодного етапу, жодної деталі, які не опосередковані цією метою.

Характерна для оперної поетики М. Римського-Корсакова контрастна парність жіночих образів в «Золотому півникі» отримує наступне оригінальне втілення. Два жіночих образу небиліці – Шемаханська цариця і Амелфа – здається, абсолютно непорівнянні. Однак, опинившись поруч з Додоном ця пара персонажів повторює, до певної міри, одні й ті ж ситуації і виявляє схожість деяких сюжетно-сценічних мотивів взаємно дублюючи одне одного на різних рівнях. Амелфа, що є перед царськими очима з ласощами на підносі, і Цариця, шанують «буйним соком винограду»; чемна ключниця, що спокушає сном і зваблива Цирцея, що опановує «свідомістю» сластолюбивого Додона. Обидві прямо або побічно пов'язані з мотивом сну, тільки Амелфа розгадує сон Додона, а Шемаханська цариця, навпаки, загадує. Як зауважив Б. Асаф'єв, в скоморош'єму царстві Додона ключниця Амелфа постала наяву, а Шемаханська цариця – уві сні, але «сон виявився

згубним як тільки перетворився в дійсність» [19, с. 122]; до чого можна додати, що дійсність в одну мить за бажанням Звіздаря перетворилася в «марення, мрію, привид блідий, порожнечу». Тут слід уточнити: жіночі образи відображаються один в одному як в кривому дзеркалі, що призводить до перебільшення окремих рис зовнішності і спотворення ситуації [198].

В загалом моделювання є провідним стильовим прийомом в «Золотому півнику». М. Римський-Корсаков за допомогою певних кліше, найтиповіших знаків створює пародійно-ігровий контент опери. Виразні особливості тієї чи іншої моделі композитор гіперболізує і використовує як правило, з підміною смислового значення. Достатньо цікавим у цьому відношенні є уживання композитором музично-риторичних фігур. Наприклад, *catabasis* та *passus duriusculus* є основою першого монологу Додона. Однак ці високі символи страждання і смерті постають в профанній ситуації, що вказує на пародійне використання даних фігур композитором. О. Соломонова звертає увагу, що показовою для пародійної стратегії композитора в даній сценічній ситуації є подібність номера Додона до першого монологу царя Бориса з опери М. Мусоргського «Борис Годунов». «Аналогічним є навіть реєстровий обсяг вокальної партії і вербальний текст, у якому наголошено на темі страждань і важких передчуттів» [206, с. 67]. Дійсно, спектр музичних, образних, сценічних аналогій в «Золотого півника» надзвичайно широкий і зачіпає практично всіх композиторів національної школи – від М. Глінки до М. Мусоргського.

Також в опері відбувається своєрідна адаптація жанрів слави і плачу. Своєрідна тому, що також обумовлена пародійним вектором опери. Основні знаки цих жанрових сфер композитором зберігаються. Наприклад, характерні для славлень – висхідні квартові ходи, ходи по ступеням тризвуків, інтонації, що включають повторені тони, висхідні пощаблеві мотиви невеликого діапазону, акцентування сильних доль, відповідний вербальний рад («Цар наш батюшка, ура!» кінець першої дії; «Довго жити

тобі! Ура! Всякого нажити добра! Ура! Ура!» початок третьої дії) Але всі вони нівелюються завдяки ситуації невідповідності. Це стосується, наприклад, всіх славлень, що пов'язані з образом Додона. Насправді, вони завдяки прийому гіперболізації трансформуються в антивеличання. Перебільшені виявлення вірнопідданих почуттів доповнюються квазіурочистими звучаннями міді та гротескною маршовістю.

Подібність відтворення ми спостерігаємо і стосовно плачу. Комічний ефект в сценах-голосіннях посилюється завдяки «поєднанню непоєднуваного». На початку другої дії в плачі Додону над померлими синами низхідні ламентозні звороти накладаються на маршовий супровід та нарочито елементарні гармонійні звороти. Все це доповнюється перебільшеним голосінням війська на подібних же багаторазових повторах. В результаті відбувається зниження жанру, його комічне перебільшення, що додає інший зміст ситуації та призводить до деформації трагедійного образу.

З певною іронією показане чудесно-ідеальне місто Льодяник в опері «Казка про царя Салтана». Це проявляється в хорі жителів Льодяника, що вітають нового царя Гвідона в другій дії. Їх розповідь про своє чудове життя насичена показною пародійністю. Це підкреслено стилістичною відчуженістю музики по відношенню до загальної казковості опери – поєднуються ознаки канту та знаменного розспіву, народна танцювальна тема, пишні вокально-інструментальні композиції [107].

Звісно, жанри слави та плачу репрезентуються і в інших операх композитора і в зовсім іншому контексті. Як відомо, композитор приділяв величезну увагу народності музичної мови, виявляючи блискучу майстерність у створенні мелодій в народному дусі. Це ми можемо спостерігати і у жанрових сферах слави та плачу також. Плач в операх М. Римського-Корсакова амбівалентен, оскільки зумовлений поєднанням в ньому загальнозначущого і глибоко особистісного. Ця якість плачу-

голосіння уможлиблює різноманіття шляхів його втілення. Від особистісних переживань – більш ліричних Скарга Купави з першої дії «Снігуроньки», причет в другій частині аріозо Царівни Ненаглядної Краси з першої картини «Коція Безсмертного», плач Мілітриси з першої дії «Казки про царя Салтана» або більш трагічних аріозо-плач Февронії «Ах ти, милий наречений мій!» з третьої дії «Сказання про невидимий град Кітеж» до народних плачів-голосінь (народ Великого Кітежу у «Сказанні про невидимий град Кітеж»).

Для славлень в операх М. Римського-Корсакова, що сприяють, насамперед, утвердженню колективного початку, притаманне використання обрядових позаособистісних інтонації (К. Ручьєвська), різноманіття виражальних можливості діатоніки, ладової змінності, старовинних ладів, гармонії побічних ступенів, що повідомляє їм риси архаїки. Окрім того, спостерігається часте уживання пролонгації звучання слова, що досягається введенням великих тривалостей, вербального ряду, що спирається на славільно-поетичну традицію, ясного та простого *C dur*. Все це ми бачимо у величанні царя в «Псковитянці», величанні Млади та Яромира на весільному бенкеті і у «Славі» Радегасту в «Младі», в фінальній «Славі» в «Травневій ночі», в хорі «Буде красний день» з «Садко». Часто славлення, особливо в казково-міфологічних операх, стають загальною кульмінацією у динамічному нагнітанні оперної дії (як це ми бачимо, наприклад, в «Младі» хор «Слава світлому богу Купали!» кінець другої дії, або у заключному хорі «Снігуроньки», або в фінальній «Славі» в «Травневій ночі»).

Таким чином, представлена дослідницька проєкція, спираючись на розуміння риторики як способу узагальнення (С. Аверинцев), дозволяє виділити основні авторські риторичні фігури в операх М. Римського-Корсакова, що утворюють контекст «міфориторичної системи» (О. Михайлов) композитора.



Використання повторюваних авторських «ключових слів» відкриває шлях риторизації в оперній творчості М. Римського-Корсакова та стає однією з стратегій композитора. Спостереження цих шляхів доводить, що М. Римський-Корсаков тяжіє до знаходження авторських індивідуальних прийомів музичного втілення поетичного образу, до наділення звичних музично-риторичних фігур новими композиційними і драматургічними функціями, до надавання їм свого тлумачення, а також вироблення власних семантичних формул. Наскрізні, значимі для нього образи, ситуації, ідеї, утворюючи авторський контент опер композитора, отримують подібне втілення, завдяки чому виникає особлива інтертекстуальність: пов'язані таким чином твори, об'єднуються в своєрідний гіпертекст.

В музичній мові опер М. Римського-Корсакова формуються провідні мотиви, серед яких особлива роль належить казково-фантастичним, чудесним образам. Специфічні музично-риторичні прийоми, що виникають у зв'язку із втіленням цієї сфери, складають одну з головних сторін авторської оперної риторики М. Римського-Корсакова, оскільки пов'язані з постійними евристично-пошуковими настановами композитора. Примхливість мелодійних ліній (від інструментально-орнаментального до аріозно-пісенного початку); лейтмотивність (як стиснута музична характеристика, що містить самі сутнісні риси персонажа), в якій переважають теми з мелодією гармонійного походження; застосування тритона як виразника драматургічного конфлікту і основного конструктивного елементу; ладо-гармонійна ускладненість (опора на ланцюговий лад (на основі зчеплення на відстані секунди зменшених і збільшених співзвуч), а також целотонний); застосування гармоній, які претендують в оперній партитурі на роль наскрізних (зменшений септакорд, збільшений тризвук) тощо. Всі вони в комплексі підтверджують різноманітне втілення одного з провідних в оперній поетиці М. Римського-Корсакова методу проектування гармонійних нововведень до мелодійної сфери.

До провідних серед перелічених них безсумнівно належить тритоновий горизонтально-вертикальний комплекс, який є складовою більшої опери М. Римського-Корсакова. Композитор із опери в оперу примножує його семантичний потенціал, доводить його знакову функцію як вираз невідворотності, приреченості («Моцарт і Сальєрі», дивись підрозділ 2.2 роботи, «Царева наречена»); пограничних станів свідомості («Царева наречена»), дива («Снігуронька», «Садко» тощо). Також тритоновість використовується і як елемент позатематичного матеріалу, насамперед, казково-фантастичних опер, таких як «Ніч перед Різдвом» (Солоха та Чорт), «Снігуронька» (Дід Мороз, Лісовик), «Кощій Безсмертний» (Кощій), «Млада» (Святохна-Морена), тощо.

### **3.2. Автономія риторичних прийомів в музичному творі опери: специфіка оперної мови М. Мусоргського**

Оперна творчість М. Мусоргського небагаточисленна, але вражає своїм різноманіттям, оскільки композитор при створенні опер найменше всього виходив з певної моделі жанру. Для кожного твору він знаходив свою особливу художню площину та драматургічну специфіку. Для всіх опер М. Мусоргського без виключення (до речі і не тільки опер) одним з провідних моментів стає особливе відношення композитора до слова, а саме тонке розуміння ним семантичної множинності вербальної одиниці тексту. Акцентує увагу саме на цій особливості творчого методу М. Мусоргського, Б. Асаф'єв визначає музичний театр композитора як «театр музики мови». Специфіка взаємовідносин композитора зі словом була неодноразово прокоментована різними дослідниками (В. Холопова, І. Беленкова, К. Ручьєвська, Л. Гервер, О. Дурандіна, О. Руднєва, тощо).

Для М. Мусоргського як композитора-реформатора вокальна мелодія залежна від історично сформованих структурних закономірностей, загальних

для вокальної та інструментальної музики не цікава. Композитор керувався іншими принципами, характеристику яких ми знаходимо в його письмових висловлюваннях, що збереглися. Працюючи над операми, М. Мусоргський неодноразово підкреслював особливу увагу зі своєї сторони саме до специфіці «розмовної мови», прагнення до втілення мікроінтонацій кожного слова, що вимовляється, до максимального наближення до відтворення в опері реальної словесної основи, а також відмову від вірша на користь мовних конструкцій. Так, у листі до Л. Кармаліної у зв'язку з написанням «Сорочинського ярмарку» він вказує на важливість володіння «...малоросійським речитативом, тобто всіма відтінками і особливостями музичного контуру малоросійської мови. Я вважав за краще поменше брехати і побільше говорити правди» [149, с. 89]. Важливі слова М. Мусоргського стосовно роботи над мелодикою партії Марфи в «Хованщині» (зауважимо, що саме в ній композитор добився «найбільшого синтезу» мовної виразності зі справжнім мелодизмом). Він писав, що «...добрів до втілення речитативу в мелодії... Я хотів би назвати це осмислено-виправданою мелодією. І тішить мене робота; раптом, несподівано – несказанно, проспівано буде вороже класичної мелодії (настільки улюбленої) і відразу всім і кожному зрозуміле» [149, с. 22]. Відомо ще одне висловлювання композитора стосовно роботи зі словом: «Працюючи над говіркою людською, я добрів до мелодії, яка твориться цим говором, добрів до втілення речитативу в мелодії» [151, с. 361]. Тобто в основі методу композитора лежить ідея походження вокальної мелодики від «мелосу» розмовної мови. Результатом цього стає тяжіння композитора до складних та змінних розмірів, пластичність, нерегулярність, індивідуальність метроритму. Саме на цю якість оперної стилістики М. Мусоргського вказує В. Холопова. Дослідниця, простежуючи особливості музичної мови композитора підкреслює, що «інтонаційно-емоційний характер музики» в ній відходить на другий план, надаючи першість зоні ритму [237, с. 94].

Класичну тактову систему композитор не порушує, але при цьому відступає від неї та типової кантилени у бік «екстенсивної „безакцентності“ та структурної асиметрії» [237, с. 95]. Б. Яворський характеризує цю якість композиторського стилю М. Мусоргського як «вільну розміреність» [272]. За словами С. Тишко вона руйнує в операх однозначність жанрово-сюжетних стереотипів і «додає образу багатовимірність, масштабність, відриваючи його від грубої соціальної детермінованості, створюючи в зовнішньо несприятливих ситуаціях певний потенціал „свободи волі“ в повній відповідності з найважливішою рисою індивідуального стилю Мусоргського – „тягою до всебічного і пластичного подання подій“» [225, с. 61]. За допомогою цієї особливості реалізується «потенційно новий тип оперного інтонування, що має глибокі підстави в національному менталітеті» [там само]. Щільний взаємозв'язок мелодії та ритму спричинив відповідне ускладнення ритмо-інтонаційного рівню. Тим часом, явище «мелодії, яка твориться говором людським», досить складне. До технологічної сторони його відтворення належать не тільки ритмо-інтервальні особливості мелодійної лінії. Важливими є вплив мовних форм спілкування на принципи композиційної організації як дрібних структур, цілих оперних сцен, специфіки інструментального супроводу, відповідно фактури, а також гармонії як, одного з найважливіших засобів досягненні мовної виразності матеріалу.

Ідея тісного злиття художньої форми з життєвими прообразами викликала вибух творчої свідомості М. Мусоргського, який прагнув створити «життєве явище або тип у формі, ним властивою» [232, с. 160]. Початковою опорою в пошуках музичної правди стала мовна інтонація – чуйний передавач найменших рухів душі людини. Інтонаційний бік мови найглибше всього здатний розкривати особливості психологічного складу, характеру і душі герою, емоційний діапазон його почуттів. Особливим для М. Мусоргського в цьому плані стає досвід, який він отримав під час

написання «Одруження» (1868 р.), що створювалось ним, як відомо, на основі прозового лібрето гоголівського оповідання. Працюючи над оперою композитор винайшов особливий художній метод відтворення мовленнєвої інтонації в музиці, створив певну типологію вокалізованої мови як музичної, визначив окремі характерологічні прийоми. В «Одруженні» М. Мусоргський орієнтувався на діалогічну композицію, в якій важливим компонентом є речитатив. При цьому загальний речитативний тон твору не позбавляє характеристики оперних героїв індивідуальних рис. Для всієї музичної тканини опери характерна «виняткова чуйність ... на мову, жести і міміку ... злиття психологічної характерності і предметної зображальності кожної репліки, кожної паузи і кожного акорду» [102]. Можна говорити про виокремлення в опері наступних стилістичних прийомів втілення мовленнєвого інтонування, які в тій чи іншій мірі увійшли в актив драматургічних засобів М. Мусоргського:

- насичення вокальної партії експресивними паузами, специфічними вигуками, спонукальними висхідними та питальними низхідними інтонаціями;
- рідке застосування широких стрибків, уникання розспівування, зберігання діапазону терції та переважання секундових інтонацій;
- принцип характеристичності гармоній і інтервалів (гостро характеристична функція інтервалу нони, наприклад, – зворот оклику);
- постійна присутність так званого говірка (Sprechstimme);
- застосування акцентної ритміки;
- зображальність (зітхання, хмикання);
- уживання ритмічного збільшення для розтягування фраз з метою наголошення їх важливості і, навпаки, ритмічного дроблення на короткі тривалості, наслідком чого є при виконанні створення ефекту скоромовки.

При цьому творчість композитора підтверджує, що уповільнення темпу у нього пов'язується не тільки з переконливістю мови, але й з багатим спектром емоційно-психологічних переживань таких, як смуток, скорбота, подив, захоплення, розгубленість. Не менший психологічний діапазон пов'язується із прискоренням – від хвилювання до відчаю. Окрім того, пришвидшення може відбуватися мимоволі, змінюватися уповільненням, позначаючи таким чином пограничні психологічні стани. О. Оголевець саме в цих моментах бачить сутність та комунікативний аспект мовних ефектів у речитативах М. Мусоргського [158, с. 273]. Загальна установка композитора була спрямована не стільки на більше тяжіння до речитативно-декламаційного початку на противагу кантиленному, скільки на ескалацію речитативного тезаурусу за рахунок розширення діапазону його взаємодії зі словесним початком.

Продовжуючи настанови О. Даргомижського щодо реалістичного втілення мовленнєвого інтонування, його погляди на музичну драму, будучи в багато чому однодумцем з «великим вчителем музичної правди», тим не менш М. Мусоргський тяжіє, насамперед, до масштабних трагедійних задумів. Крім того, епіцентром художніх інтересів М. Мусоргського залишається народ – народ «як єдина особистість» представлений в операх композитора з різних боків: і як колектив, соборний початок, і як окремі характери, як персоніфікація даної ідеї. Дійсно, композитор завжди з хвилюванням ставився до історичної долі народу. Понад усе його цікавили події перехідних епох – складні періоди народної боротьби за соціальну справедливість. І в «Борисі Годунові», і в «Хованщині» М. Мусоргський репрезентувавши різні історичні часи і різні соціальні групи, розкриває як зовнішні події сюжету, так і внутрішній світ дійових осіб, переживання героїв, з реалістичною силою втілює картини народних хвилювань, народного бунту.

М. Мусоргський, створюючи «Бориса Годунова» відчував на собі глибокий вплив особистості О. Пушкіна. Є факти, які підтверджують міцність цього зв'язку і під час створення «Хованщини». В архівному фонді М.П. Мусоргського зберігається документ, на якому рукою композитора написано: «Во ім'я Олександра Сергійовича Пушкіна». Нижче додається епіграф з Пророцтва Марфи в дещо зміненій редакції: «Ні слава, ні знання, ні доблесть, ні сила, ніщо не врятує: доля так веліла». Під епіграфом підпис: Модест Мусоргський [цит по: 233, с. 231–232].

Пушкінське слово багато в чому визначило подальший шлях М. Мусоргського в оперному жанрі. О. Пушкін у своїй драматургії був новатором. Змішання жанрів, руйнування звичних канонів, створення творів нового типу – все це вказує на творчу сміливість автора і одночасно є близьким і для М. Мусоргського. В трагедії «Борис Годунов» О. Пушкін відмовляється від традиційного поділу на акти і дії. Є лише окремі, часом – дуже короткі, сцени. Фабула, на перший погляд, відходить від звичних традицій, та й роль любовної інтриги тут незначна. Звернення до історичного сюжету було в той час досить традиційним, але О. Пушкін, всупереч канону, написав не романтичну, а народну драму. Він змінює звичну єдність місця і часу, сміливо застосовує змішання стилів – низький в народних сценах, високий – у інших. Тема трагедії – влада і взаємовідношення влади з народом. Центральний образ – Борис Годунов. І це нагадує нам трагедію У. Шекспіра, коли всі сцени, навіть ті, де герой не присутній, як би групуються біля нього [104].

Однією із особливостей пушкінської трагедії, яка безпосередньо пов'язана з риторикою, є проникнення елементів поетичного метра і строфіки в прозовий текст. До сих пір дослідники не в змозі виявити чітку мотивацію чергування віршів і прози в цьому творі, де іноді спостерігається навіть щось на кшталт віршовано-прозової «дифузії». Своєрідною кульмінації вона досягає в римованих примовках Варлаама, записаних

«прозаїчно», суцільним рядком: «Литва чи. Русь чи. Що гудок, що гуслі: все нам одно, було б вино ... та ось і воно! .. » [132].

«Хованщина», що присвячена історичним подіям Росії кінця XVII століття (розколу і стрілецького бунту), написана М. Мусоргським на власний сценарій і текст. Але, як зауважує Е. Фрід, в ній також знаходять своє переважне відбиття принципи пушкінської хронікальної драматургії [232, с. 117], разом з цим «Хованщина» максимально зближується з трагедією. Немов би композитор продовжує літературні шукання О. Пушкіна, в тому числі, по відношенню до стильової свободи поетичного тексту. Крім того, О. Пушкіна і М. Мусоргського зближує акцентування уваги на недосконалих героях. Саме О. Пушкін відкрив галерею подібних образів в російській літературі: тих, що цікаві своїми недоліками, негативними рисами, «втечею від ідеалізації». У російській оперній творчості XIX століття тільки М. Мусоргський зумів підтримати даний тип художнього характеру і знайти відповідні йому засоби музичної виразності [87, с. 48].

Уже в ході роботи над першою редакцією «Бориса Годунова» М. Мусоргський змінив текст пушкінського першоджерела, намагаючись наблизити лексику народних сцен до селянської мови, а також включив в лібрето справжні народно-пісенні тексти. У другій редакції він підсилює ці моменти (картина «Під Кромами»). Приступаючи до створення «Хованщини», композитор цілком свідомо прагне до відтворення справжньої атмосфери часу, для чого цитує витримки з цілого ряду історичних документів (листи Софії і матері-княгині до Голіцина, написи на стрілецькому стовпі і накази Петра про помилування стрільців, доноси на Хованського). Чуйність автора до слова, літературного стилю епохи визначила декілька архаїзовану мову лібрето [156].

Тяжіння до історичної відповідності отримує у М. Мусоргського більш глибоке обґрунтування і на рівні музичної стилістики, перш за все – шляхом



широкої опори на фольклорну пісенність. В першу чергу це численні цитати народно-пісенних зразків. У великій кількості в операх представлені і квазіцитати, що майстерно відтворюють особливості різних фольклорних жанрів (пісні господарки корчми, Варлаама, Юродивого, хори-плачі народу і «Розходилась, розгулялася» в «Борисі Годунові», молодецькі пісні Кузьки і стрільців, хор прийшлих і «Слава лебедю» в «Хованщині»). Стиль старовинних церковних піснеспівів і розспівів відтворюють духовні хори монахів («Борис Годунов») і молитви розкольників («Хованщина»).

І «Борис Годунов», і «Хованщина» представляють собою музичні драми, що зосереджені на трагічних зламах російської історії – приходу до влади першого нединастичного царя («Борис Годунов») і «потрійному розколі», який охопив не тільки релігію («Хованщина»). Обидві опери об'єднує ідея розколу і як історичного явища, і як морального досвіду, що як наслідок веде до трагічних результатів. Драматургія в «Борисі Годунові» ґрунтується на релігійно-моральному конфлікті, який об'єднує особисту і народну драми як дві сторони одного цілого. Осередком ж трагізму виступає в опері ідея совісті. В «Хованщині», як визначає М. Рахманова, «дія в опері є, власне, шлях – «приготування» кожного до смерті. І тому вона ... може бути названа оперой-оплакуванням» [177, с. 124]. Разом з тим в «Хованщині» є епізод, що протистоїть генеральній лінії дії. Це «Світанок на Москві-річці», який сприймається як ідеальний образ прекрасного піднесеного буття. Можливо це і спрямувало В. Медушевського визначити цей Вступ катарсисом поза драмою [145, с. 271].

Особливістю оперного методу композитору в обох операх стає синтез досвіду епіко-історичної та маленької трагедії як драми ситуацій і станів та взаємоперехід одне до одного. Специфіка трагедійної драматургії М. Мусоргського при цьому синтезі проявлюється у гостродинамічній наповненості оперної дії; першорядній ролі дії в розкритті внутрішніх ідейно-психологічних антиномій; напруженій конфліктності сюжетних

ситуацій, що таять для героїв згубну небезпеку; особливому характері героїв, готових йти у вирішенні конфлікту до крайньої межі, до самознищення; в розвитку ораторіального боку опери; контрастах масових хорових та індивідуальних сцен, що вибудовується подібно контрасту партесного концерту tutti – група; наскрізному розвитку, який породжує безперервність часу у музично-композиційному розгортанні; декламаційному характері вокального мелосу, який зберігає тісний зв'язок зі словом.

Драматургія народних образів в опері «Борис Годунов» істотно відрізняється від пушкінської трагедії, що було обумовлено різницею поглядів поета і композитора на історичні події та характери. У О. Пушкіна народ, звичайно ж, не залишається незмінним протягом дії, але в своєму становленні він ніколи не виходить на перший план фабули. У М. Мусоргського народ – повноправний учасник в долі держави. Композитор наділяє народ статусом героя. Саме його портретом і відкривається дія опери<sup>1</sup>.

В оркестровому вступі звучить тема-мелодія, що нагадує російські протяжні пісні. Початок теми відтворює інтонацію скарги-питання, яка складається з двох мелодійних елементів – хвилеподібного пощаблевого обороту в обсязі малої терції і висхідній квати. Потрібно відзначити, що перший оборот, пов'язаний з емоцією скарги, благання, виступає однією з семантичних констант в музичній мові композитора. Саме він стає джерелом складного хроматизованого розвитку в пісні Юродивого. Він же зустрічається у Вступі до «Хованщини» (варіант теми в *cis moll*) і в хорі стрільців «Батя, батя», який є благанням про заступництво.

У хорі Прологу «На кого ти нас покидаєш» дана лексема відсутня, так як благання тут удавані. Як помічає І. Гура, замість даної поспівки презентується матеріал, який імпліцитно містить в собі бунтарський, анархічний заряд: енергійний квінтовий стрибок з нарочито акцентованим

---

<sup>1</sup> Беремо до уваги обидві редакції опери М.П. Мусоргського.

квінтовим тоном (скарга з-під палки) в поєднанні з мікросеквенцією з низхідних кварт нагадує пісню стрільця Кузьки з першої дії «Хованщини». Загальним в них також виступає рух мелодії до домінантової опори [79, с. 50].

Оркестровий супровід теми Прологу отримує велику семантичну визначеність, оскільки починають чітко виділятися інтонації, на основі яких згодом формується тема кийки. Їх випереджає широкий низхідний хід (*catabasis*'ний рух), який має важливе значення в інтонаційної драматургії опери: на ньому будується вітання народу Борису «Живи і здрастуй, цар наш батюшка!»; він пізнаваний в хорі «Хліба» (фраза «Хліба подай нам, батюшка» в партії сопрано), в хорі «Розходилась, розгулялася» (на словах «Смерть, смерть Борису!»).

Серед названих особливий інтерес викликає, прийом «прихованого» *catabasis*'у, що предстає очудненим, завдяки або невідповідному ситуативному контексту (друга картина Прологу, фраза-привітання хору «Живи і здрастуй, цар наш батюшка!») або зближенню з фігурою *passus duriusculus* (перша картина четвертої дії, деякі репліки Юродивого в діалогі з Борисом). В першому прикладі вітальна фраза, що передує парадно-декоративному славленню (С. Тишко), звучить на *fortissimo*, в туттійному оркестровому викладі та будується на *catabasis*'ному русі в об'ємі зменшеної октави. Це парадоксальне поєднання нівелює однозначність жанрового стереотипу, оскільки мажорний нахил, вербальна та оркестрова складові вказують на славильну символіку а мелодика, навпаки, на відспівування. (С. Фролов «слава як урочисте повалення Бориса» [234, с. 140], О. Соломонова «закодоване зішестя» [209, с. 96]). В другому прикладі в партії Юродивого ключові для драматургії оперної дії фрази («Не можна молитися за царя Ірода!» та «Горе, горе Русі! Плач, плач, російський люд, голодний люд») репрезентуються низхідним рухом, що збагачений хроматизмами. Це може бути розглянуто як поєднання рис *catabasis*'у з

*passus duriusculus*. Таке очуднення створює справжній контрапункт емоційних станів.

Зазначений *catabasis*'ний рух в опері репрезентується не тільки спрямованим на Бориса в репліках інших героїв, але і буквально пронизує партію самого герою. Це підтверджує неодноразова поява *catabasis*'а у всіх монологів головного героя. А саме, в першому монологі на словах «зловісним передчуттям скував мені серце»; в другому монологі це фрази «але щастя немає моїй змученої душі» та «як буря смерть забирає нареченого»; в сцені смерті на словах «зараз ти царювати почнеш». Крім того, в сцені смерті є фрагмент, коли в симультанній єдності звучать семантично протилежні інтонаційні комплекси: один з них *catabasis* – вгорі, інший тема царської влади – внизу. Також низхідний хід пізнаваний в сцені другого акту, де Борис спілкується з Шуйським, і в сцені з курантами, у якій і певні репліки Годунова («Уф! важко, дай дух переведу», «Не я, не я, не я твій лиходій!»), як і тема галюцинацій в оркестрі, також позначені *catabasis*'ною символікою.

На думку О. Соломонові «Борис, музична характеристика якого часто ґрунтується на реальному відтворенні вказаної інтонаційної ідеї, у метафоричному значенні падає у пекло духу свого, карається полум'ям совісті й розпачу» [209, с. 92]. Вона також зауважує, що друга редакція опери дозволяє думати про усвідомлене використання композитором символіки *catabasis*, оскільки ця фігура додається до вже існуючих в останню репліку головного герою в сцені з курантами, зміцнюючись тут проведенням неї ж в оркестрі, що в результаті приводить до посилення *catabasis*'ного навантаження образу Бориса [209, с. 94]. Додамо до цього те, що барокова символіка мотиву хреста з його фатальною зумовленістю в другому монологі Бориса є присутньою в першій редакції опери, але прибрана в другій. Це на наш погляд також доводить високу обізнаність

композитора в сфері музичної символіки та майстерність її впровадження в оперний текст.

Звісно в опері присутня безліч інших музично-сміслових векторів або «фонд» наскрізних лейттем, що розвиваються (М. Сабініна) та приймають участь у характеристиці Бориса. Дослідники до таких відносять, наприклад, в монологах «акорди краху надій», «мотив зла», тему «благородних помислів царя», тритон, гармонійний зворот  $I_{53}-VI_6-V_6$ , драматичні, «темні» тональності (с moll, as/gis moll), що відзначаються багатьма дослідниками. Або фрігійський тетрахорд в молитві Бориса (четверта дія, друга картина, на словах «Господі! Поглянь, молю»), що має в творчості М. Мусоргського семантику приреченості [див. про це: 6; 71; 177].

Особливий план в опері створює символіка дзвону. Він представлений вже в Пролозі опери. Будуючи цю сцену, композитор у ритмічному відношенні витримує всі канони православного урочистого дзвону: повільне розгойдування великих дзвонів переходить поступово в передзвін і дзвоніння. Однак, гармонійний компонент даної сцени вказує на протилежне призначення цього дзвону. Тритоновість (тритонове співвідношення опорних звуків гармонії в низькому регістрі, наявність зменшених тризвуків, тритони у мелодійних фігурації акордів) складає основу дисонантного ладогармонійного комплексу дзвонів та має певне семантичне навантаження, «переосмислюючи в концептуальному просторі опери фоново-колеристичний засіб урочистого дзвону в знак Божого суду» [138, с. 94]. На семантику тритона в опері як вираження трагедійної емоції вказує багато дослідників [див. про це: 71; 102; 232; 240].

Тритоновість як виразне відлуння вінчання на царство Бориса чутна в низці інших сцен опери: в оповіданні Пимена (сцена «У келії»; «Ось він, ось, ось лиходій» на звуках d-gis), в процесі упередженого допиту Шуйського («Чиїм же ім'ям на нас» і «Коли велике сталося злодіяння»), в оркестровому вступі сцени під Кромами (es-a, h-f), в кодї хору «Розходилась, розгулялася»,

в сцені галюцинацій Бориса, в глухих ударах похоронного дзвону схими в сцені смерті царя (cis-g).

В другій дії опери композитор представляє камерний аналог дзвонів в темі годинника, що вводиться як ознака страшних подій у долі царської сім'ї. Образно-сміслова єдність бою курантів і дзвону обґрунтована композитором і інтонаційно. Удари курантів починаються з ходу віолончелей і валторн на збільшену кварту вниз. В сцені галюцинацій тритон *ostinato* обростає все новими і новими лініями, котрі збираються в акордові «згустки» дзвонової фактури. Аналогічний також поділ фактури на два пласти – мірні удари і орнаментальне плетиво в мелодії – перекликається з ритмічними переливами «малих дзвонів» з Прологу (дерев'яні духові, струнні та фортепіано) [67, с. 49].

Дзвони в «Хованщині», так само як і в «Борисі», виконують семантичну функцію трагедійного часу, відзначаючи найбільш важливі драматургічні фази. В фіналі першої дії – молитва Досифея про порятунок Русі – передзвоном супроводжується заключний хор розкольників. Зливаючись воедино, гул дзвону і багатоголосне звучання чоловічого хору створюють непередавані за колоритом звучання. В фіналі четвертої дії – сцена страти стрільців – «під похмурий дзвін вони виходять на площу з плахами і сокирами» [240, с. 623].

Психологічна драма Бориса загострюється завдяки епіко-трагедійному розвитку іншого повноправного герою трагедії – народу, а також завдяки викриттю Юродивого – одночасно духовного двійника та антагоніста Годунова в символічній системі опери. В ній, в порівнянні з драмою Пушкіна, сприйняття образу Юродивого, пророка-святого, який відає істину, отримує новий смисловий імпульс. У музичній характеристиці цього герою у якості провідних композитором використовуються низхідні ламентозні ходи, збагачений хроматизмами рух (*passus duriusculus*), фігура хреста, модуляція від діатоніки до хроматично нестійкої атональності. До цього також додамо

жанри колискової та пісні-плачу. Семантика переліченого досить стійка і пов'язана переважно з образами скорботи, страждань, а також приреченості і смерті. Це стосується і колискової, яка у творчості М. Мусоргського репрезентує, насамперед, трагічні образи.

Пісні Юродивого розкривають християнську істину трагізму в опері. Початок першої пісні в *a moll* побудовано на фігурі хреста. «Це хрест в колі, замкнутий низхідним квінтовым тоном, російський хрест» [79, с. 57]. Плач Юродивого безпосередньо переходить в хор голодного народу. В *es moll* звучить інтонація благання, з якої в низці хроматичних секвентних спусків починає проступати мотив, що нагадує фрігійський тетрахорд – мотив, який в «Хованщині» придбає всеосяжний характер. Цей хор займає всього двадцять два такти і являє собою чудовий приклад розвитку музики від тихого скорботного плачу-голосіння до загальнонародного плачу-крику, плачу-благання. Більш відкритою семантика плачу стає в останній пісні Юродивого – «Лийтеся сльози» (друга редакція). У цьому трагічному резюме опери даний герой з'являється в іншому вигляді: він вже син Божий, який провіщає майбутнє Росії (див. роботи 197; 207, в яких цей плач визначається як вісництво). Епілоговий по драматургічній функції Плач Юродивого утворює смислову інтонаційну арку з інструментальною інтродукцією опери: разом вони виконують роль авторського слова.

Незвичайна семантична щільність відрізняє також і «Хованщину» М. Мусоргського. Драматургія цієї опери тяжіє до широкомасштабності і різноплановості дії, бурхливої динаміці становлення і розгортання, стереофонічності, багатшаровості. Притаманна опері поліперсоналістичність, «множинність персонажів ... зумовлює образ колективного героя, що свідчить про внесення додаткових жанрових ознак – зокрема, елементів епічного мистецтва» [113, с. 83].

В основі опери лежить принцип повторюваних сценічних ситуацій в максимальному ступені покликаний забезпечити єдність дії драми шляхом

проведення ідеї, що скріплює різноплановий сюжет. Основний смисловий зміст повторюваних драматургічних комплексів, згідно міркуванням О. Комарницької це передчуття близького кінця, ілюзія зіткнення світу видимого з миром невидимим, перехід зі стану нещастя до блаженства божественної гармонії [113]. Оперну партитуру «Хованщини» відрізняє висока значущість кожного елементу, оскільки жодна мелодійна інтонація, жоден пасаж, жодна нова гармонія або яка-небудь зміна в фактурі не відбувається без необхідної психологічної мотивації. Звідси – невичерпне багатство видозміни однієї й тієї ж теми, що характеризує той чи інший образ або окрему ситуацію. Тому опера вибудовується композитором як гігантський варіантний комплекс подіб, висхідних до одного архетипу мотиву долі, який є осередком трагедійної семантики приреченості, кінця. Даний мотив, що представляє собою низхідний фрігійський тетрахорд, з'являється вже в першій дії опери. Але як інваріант він задається в сцені гадання Марфи.

Композитор нарощує семантику фрігійського тетрахорду потроху. Спочатку, хоч і представлений в драматургічно вагомих фрагментах оперного тексту, він не фіксує на себе уваги, та поступово обіймає собою найважливіший смисловий простір опери вже в першому акті. Л. Серебрякова помічає, що окрім фрігійського тетрахорду сцена читання Піддячим «написи» в цієї дії супроводжується в оркестрі кроками *catabasis*'у. Тому до появи на сцені начальника стрілецького війська Івана Хованського зі своїм полком за ними вже міцно закріплюється інтонаційна характеристика зловісних «сіячів смерті». Даний смисл буде зберігатися і при подальшому розширенні семантичного поля тетрахорду і його перетворенні в самостійну тему [191].

В сцені гадання Марфи тетрахорд представлений багаторазовим проведенням та із інтонаційної формули трансформується в над-тему всієї опери. Дослідники творчості М. Мусоргського не раз вказували на особливу



любов композитора до своєї героїні. Ставлення автора знайшло сценічне продовження в духовному союзі героїні з Досифеєм, що співчуває її переживанням та не тільки не засуджує Марфу, але зводить її любов у зразок християнської любові. «Терпи, голубонько; люби, як ти любила», – двічі повторюється ця настанова в опері. Велика любов героїні і є якість, яка піднімає образ на недосяжну висоту.

В сцені гадання Марфи ми спостерігаємо як на даному етапі драматургічного розвитку в опері набуває верховенства фаталістична ідея, музичним репрезентантом якої і виступає фрігійський тетрахорд, а ширше – все аріозо, повторюване далі в епізоді поїзда Голіцина (друга картина четвертої дії). І разом з тим сцена гадання є вже своєрідний початок кінця, оскільки саме тут обґрунтовується перелом у долі Хованщини: Марфа сповіщає Голіцину безславне майбутнє – кінець його політичної кар'єри. Як помічає І. Гура, власна семантика тетрахорда, його становище в музичній структурі аріозо легко витлумачити з позицій образу смерті. Мотив долі, як по суті, так і синтаксично є каданс, чому відповідає його гармонійне трактування композитором – незмінна послідовність S – t на тонічному органному пункті. Фрігійська ж секунда в мелодії здавна сприймалася знаком скорботи. Доля героїв «Хованщини» відкривається в долі опального лідера як приреченість на загибель. Повноти символу ця думка досягне у другій картині четвертої дії, присвяченій політичному краху Хованщини, для чого і взята була композитором у якості оркестрової преамбули музика аріозо Марфи («Поїзд Голіцина») [79].

Звернемо увагу на останній розділ сцени гадання Марфи – власне пророцтво, що складається з п'яти лірично розспіваних строф з однаковим закінченням – трагічно приреченим сходженням фрігійського тетрахорду. Ним в центральній, третій строфі позначені вагомі слова «Доля так вирішила!». У пророцтві Марфи тетрахорд, вперше розспіваний кантиленно, емоційно прожитий, затверджується багаторазовим повторенням.

Передбачення Марфи Голіцину відразу звучить як вирок, але і відспівування одночасно. «Музичне звучання його, по глибині вираженого в ньому співчуття, виходить далеко за межі даної ситуації, тягнучись в простір макротем і глибинних „потаємних“ смислів „Хованщини“. Бо не тільки доля Голіцина, але щось набагато більше відспівували в цьому проникливому Реквіємі, який звучить немов уже за межами земних катастроф, як багато що в цій великій опері» [191, с. 32].

Окрім сцени гадання центральна в «Хованщині» трагічна лексема виступає вагомою складовою в хорі прийшлих людей (перша дія), в сцені Андрія, Емми і Марфи (перша дія; тут фрігійський тетрахорд сполучається з темою любові).

Черета проведень лейтмотиву в третій дії – в Плачі і Молитві стрільців, в Зверненні Хованського до стрільців, в монологі Шакловитого «Ти в долі нещасна, матінка Русь!» – починається зі сцени Марфи з Сусанной. Марфа співає пісню «Виходила младешенька», вплітаючи в народний сюжет думи про власне життя, яке героїня вирішила закінчити на багатті з коханим. Непрошеною співницею цих сумних роздумів стає стара розкольниця Сусанна, що виражає свою реакцію словами повного засудження. Мелодійною канвою репліки Сусанни виступає саме фрігійський тетрахорд, перетворений композитором на подобу церковної поспівки партесного зразку з типовим паралелізмом терцій в рамках найпростіших гармоній.

Подальша поява лейтмотиву пов'язана зі стрілецькими сценами. Інтонації плачу стрілецьких дружин «Ах, окаянні пияки» варіюють мотив долі, особливістю якого в даному випадку є перестановка тонів, а також їх гармонійне перефарбування.

З середині третьої дії, як точки драматургічного перелому, подання теми «фатальної долі» на всіх рівнях скінчено, після чого починають один за іншим прямувати її звершення: розгром стрільців (фінал третьої дії),

вбивство Івана Хованського (перша картина четвертої дії), вигнання Василя Голіцина (симфонічний антракт до другої картині четвертої дії), хід на страту стрільців (друга картина четвертої дії), самоспалення розкольників (п'ята дія). Три останні картини опери, таким чином, утворюють грандіозний фінал, де композитор репрезентує різні способи втілення торжества лейт-ідеї опери.

В першій картині четвертої дії «Хованщини» відбувається алегоричне величання боярина Хованського, що передує його загибелі. М. Мусоргський вводить в цієї сцені весільну пісню «Пливе, пливе лебедушка», яка зв'язує воедино перший акт і першу картину четвертого. У першій дії, в сцені зустрічі начальника стрілецького наказу хор «Білого лебедя шлях просторий» приголомшує святковою урочистістю, «звучить в усі дзвони», в ньому візуально відчувається рух натовпу, що насувається. Ту ж ідею славлення уособлює і заключний хор першої картини четвертого дії «Пливе, пливе лебедушка», що представляє своєрідний інваріант першого. Але в даному випадку інтерпретується як «шлюб герою зі смертю, на який «нареченого» заманюють обіцянкою найбільшого щастя» [79, с. 98]. Увесь вербальний ряд пісні має страшний підтекст: «Пливе, пливе лебедушка ... сустрел, сустрел лебідоньку» – це момент, що безпосередньо передує вбивству; «Пішов ходити з лебідонькою ... з подруженької заручился» – саме вбивство; «І співали славу лебедю ...» – глузливе величання Шакловітого над трупом переможеного ворога, свого роду антивеличання. Зауважимо, при цьому, що страта начальника стрілецького наказу не супроводжується звучанням мотиву смерті (але проходить його лейтмотив в *es moll*). Він з'являється тільки у промові Шакловітого. А от в п'ятій дії концентрація лейтмотиву надзвичайна. Це ми можемо побачити практично одразу в монологі-сповіді Досифея, буквально пронизаному інтонаціями фрігійського тетрахорду. Звертає на себе увагу незвичайна семантична щільність інструментального супроводу монологу, що складається як ряд

стійких інтонаційних елементів (фрігійський тетрахорд в інверсії, закінчення якого доповнено двома спадними ходами – тритоновим та мало секундовим; фігури хреста, фігура *catabasis*'у в об'ємі зменшеної октави). Дані елементи, чергуючись, утворюють послідовне розгортання оркестрового «підтексту», що переходить в кінці монологу в кругове хроматичне кружляння та виражає ідею замкнутого кола. Кінець монологу показує, таким чином, складність, майже безвихідність ситуації, в якій опинилися розкольникки.

В сцені сповіді Марфи також звучить тетрахорд долі. Вокальний розвиток цієї фрази будується на зразок музично-риторичної фігури *catabasis*. Обидві мелодійні фрази молитви (тетрахорд та *catabasis*) ляжуть в основу аріозо «Чи чув ти», в якому Марфа «доводить» коханому визначеність їх загибелі. На порозі загибелі розкривається все ліричний багатство образу, сюди стягує композитор майже весь тематизм героїні. Сцена любовного відспівування стає прелюдією до сцени самоспалення – вогненного Причастя розкольникків. Розкольникський псалом, або розкольникську пісню, за висловом М. Мусоргського, композитор вважав найбільшою знахідкою для фіналу. Композитор скорочує текст псалма, а в наспіві видозмінює закінчення, надаючи мелодії фрігійській нахил. В результаті ще один варіант теми долі і лейтмотив тим самим остаточно ототожнюється з ідеєю смерті. Вербальне «підтвердження» цієї тези ми знаходимо трохи раніше, в тексті хору «Ворог чоловіків ...», де мотив долі звучить *forte* у сопрано і тенорів зі словами «Смерть йде! Рятувати!».

Багато дослідників підкреслює, що головна трагічна лексема опери доповнюється певними вербальними репрезентантами, серед яких слова «доля», «рішення долі», «Ах ти, в долі злощасна», «Аль недруг злий накладе руку на долю твою», «Доля так вирішила!» (акцентовані повтори цих слів представлені в сцені гадання Марфи та арії Шакловитого, наприклад) [див. про це: 71; 191; 192; 207].

До потужних об'єднуючих факторів інтонаційно-сміслової стереофонії опери належать також певні тональні відносини: в оперній партитурі послідовно витримується скорботна семантика багатобемольних мінорних тональностей (*as moll, es moll*) та їх мажорних варіантів (*As dur, Es dur, Des dur*) [див. про це: 222; 224]. При цьому вектор експресії спрямований на поступове ладо-тональне згущення від другої до четвертої дії, а всі ключові в драматургії опери сцени сконцентровані саме на загаданих ладо-тональних сферах. Характерним прийомом, що посилює трагедійну атмосферу того, що відбувається стає різке введення або певних мінорних (*as moll, es moll*) або далеких тональностей. Це можна спостерігати, наприклад, в сцені гадання Марфи, коли відбувається різка трансформація тонального плану з *Es dur* в *as moll* і потім в *d moll*; в сцені появи Шакловитого (третя дія), коли відбувається раптова зміна *h moll* на *es moll*; після закінчення його арії також несподіване модулювання в *H dur* і *G dur*. Або в Плачі стрільців різке переключення *B dur – Es dur – es moll*, тощо.

Представлений аналіз трагедійних опер М. Мусоргського не претендує на всеосяжність їх складаних концепцій, але представляє спробу розгляду стилістичних та риторичних аспектів в творах композитора. Кожна із проаналізованих опер М. Мусоргського в мовно-стилістичному (а також в жанровому, композиційно-драматургічному відношенні) неповторна, хоча всі вони несуть незгладимий відбиток індивідуальності композитора і не можуть не містити в собі елементів спільності. Так, ми можемо з впевненістю сказати, що прагнення М. Мусоргського до визначення трагедійності протиріччя людського життя, що історично обумовлено, представлення історичного шляху російського народу як пов'язаного з розколом та двосвітністю корелює в його операх з загостренням всіх засобів виразності прозового мовлення. Провідні принципи оперного методу композитора (сміслова щільність оперного тексту, монологічність, наскрізний розвиток, посилення моноінтонаційної драматургії еволюції

образу, фактурно-стилістичне диференційоване музичне письмо, прагнення осмисленої / виправданою мелодії, тощо) безпосередньо обумовлені ставленням композитора до слова, тяжінням до його реалістичного втілення.

Робота М. Мусоргського зі словесним текстом приводить в результаті до породження в процесі його розуміння своїх смислових варіантів. Розставлення в вербальному тексті авторських акцентів пов'язано з особливим змістотворюючим мисленням композитора. Прагнення до максимальної неподільності слова і музики, емоційної та психологічної достовірності вербально-музичного синтезу призводить композитора до активної співтворчості з автором літературно-поетичного тексту, аж до дієвого «втручання» до нього, змінюючи, а часом і повністю перетворюючи вербальну складову передбаченого їм синтезу. При цьому центр інтересів композитора складає повсякденна прозова мова в художньо-обробленому вигляді. Спираючись на неї М. Мусоргський формує свій авторський комплекс типових інтонації та закріплює їх за певними характерами в операх, розширює музично-інтонаційний і, зокрема, речитативний словник за рахунок ескалації спектра його взаємодії з вербальним початком.

Розгляд опер з точки зору функціонування в них певних музичних формул дозволив виявити низку семантично стійких лексем-знаків, що не обмежуються одним твором, а активно діють поза межами даного тексту. Серед них, низхідний фрігійський тетрахорд, який є присутнім не тільки в обох операх, а знайдений дослідниками ще в ряді опусів М. Мусоргського, переважно камерно-вокальних. А саме, «Листя шуміли понуро», «Над річкою» з циклу «Без сонця», «Гірними тихо летіла душа небесами», «Розсіюється, розступається», тощо. Таким чином, головній семантичній одиниці «Хованщини» притаманна варіабельність та велика зона поширення. Це, в свою чергу, надає обороту статус особливого трагедійного «коду» у творчості композитора.

До провідних музичних формул також можна віднести дзвонові гармонії, характеристичність певних тональностей, гармоній та інтервалів. Серед останнього до засобів створення трагедійної атмосфери відносяться, наприклад, тритон і хроматичні інтонації, які розсіяні в тексті опер; хроматизація тональності, яка стосується і горизонталі, і вертикалі; використання збільшених і зменшених співзвуч. Все це досягає в операх вищої узагальненості, інтенсифікованої виразно-сислової значимості кожного подібного засобу, а мовно-стилістичний контекст по контрасту підсилює їх сприйняття.

Проаналізовані твори також дозволяють прийти до висновку про не випадковість звернення композитора до символіки музично-риторичних фігур. Акцентування авторської уваги саме на бароковій символіки трагедійної спрямованості – *catabasis*, *passus duriusculus*, фігура хреста – пояснюється відповідними концепціями «Бориса Годунова» та «Хованщини» та вказує на функціонування в операх інтонаційно-тематичного комплексу приреченості головних героїв.

Робота М. Мусоргського з риторичними фігурами може бути розглянута як в окремому вигляді, так і у взаємодії з іншими, як в чітко репрезентативному, так і латентному, зашифрованому вигляді, в якості інтонаційно-психологічного контрапункту. Останнє відноситься до композиторських відкриттів М. Мусоргського як принцип об'єднання семантичних опозицій (О. Соломонова) та пов'язується з тяжінням композитора до психологізації музичного тексту опери. Потрібно зауважити при цьому, що в зіставлення з «Борисом Годуновим» робота М. Мусоргського з музично-риторичними фігурами в «Хованщині» набагато більш складна та витончена. Часто відбувається як прихована, кодуючи їх прямолінійне викладення та пропонуючи складні синтетичні варіанти, що більш до душі композитору, як противнику очевидних сенсів.

Музика М. Мусоргського відрізняється «прозаїчним» вільнолюбством та індивідуалізмом, і здається, що вона вільна від загальноприйнятої музично-композиційної і музично-тематичної риторичності, однак, ми бачимо в творчості композитора в тому числі відтворення традиційних прийомів оперної риторики, що втілюють трагедійний конфлікт, створюючи сферу страждання, приреченості, рока, загибелі. Прибігаючи до допомоги риторичних фігур, композитор також відкриває їх нові художні можливості. Причому М. Мусоргський розвиває сам принцип побудови музично-риторичних фігур, проявляє при цьому творчу індивідуальність і винахідливість.

### **Висновки до Розділу 3**

Матеріал Розділу 3, завдяки зосередженню на оперній творчості видатних російських композиторів – М. Римського-Корсакова та М. Мусоргського, дозволяє послідовно розглянути особливості формування ними власної системи риторичних засобів. Спостереження цих шляхів доводить, що обидва композитора тяжіють до знаходження авторських індивідуальних прийомів музичного втілення поетичного образу, до наділення звичних музично-риторичних фігур новими композиційними і драматургічними функціями, до надавання їм свого тлумачення, а також вироблення власних семантичних формул. Але при цьому у М. Римського-Корсакова цей процес призводить до того, що використання особливих «ключових слів» в оперній творчості композитора стає однією з його авторських стратегій. Наскрізні, значимі для нього образи, ситуації, ідеї, утворюючи авторський контент опер композитора, отримують подібне втілення, завдяки чому виникає особлива інтертекстуальність: пов'язані таким чином твори, об'єднуються в своєрідний гіпертекст.



У М. Мусоргського механізми використання риторичних фігур обумовлені втіленням, насамперед, трагедійних концепцій. Значне місце серед них займає барокова риторична символіка, що відповідає зазначеним інтересам композитора. Серед риторичних фігур виокремлюються *catabasis*, *passus duriusculus*, фігура хреста, фрігійській тетрахорд. В операх вони представлені як в прямому, так і латентному вигляді.

Крім того, в оперній творчості М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова визначаються два шляхи використання слова, що в певній мірі продовжуються надбання М. Глінки та О. Даргомижського. У М. Мусоргського ми спостерігаємо тяжіння до максимальної неподільності слова і музики, емоційної та психологічної достовірності вербально-музичного синтезу, що сприяє розвитку речитативно-декламационного типу оперного мелосу, трагедійному поглибленню і деталізації оперної мови. У М. Римського-Корсакова репрезентований інший шлях, який пов'язаний зі спрямованістю до літературно-обробленої форми слова, до умовного поетизованого слова, що визначає узагальнюючий і епічно відсторонений характер музичного матеріалу опери.

## ВИСНОВКИ

Вивчення категорій риторики та стилістики тексту оперного твору дозволяє встановити, що об'єктом їх уваги становляться виразові ресурси музичної мови, отже поняття «риторичний» і «стилістичний» виявляються взаємопов'язаними. Однак їх слід розрізняти виходячи з того, що риторика як мистецтво мовного впливу вживає більш широкий арсенал засобів (музичних та позамузичних), тоді як стилістика передбачає спирання виключно на музично-виразові засоби та розуміється як сукупність «інтрастильових» знаків. Риторика же при цьому асоціативно пов'язує позамузичні смисли з їх звуковими прообразами на основі коду, що володіє певними структурно-семантичними функціями і виконує комунікативну функцію в передачі інформації від композитора до слухача, від композитора до виконавця і від виконавця до слухача. Можна сказати, що риторика виступає «механізмом смислопородження» (Ю. Лотман), а також способом виявлення особливостей мови твору, що є як складовою плану вираження, так і входить в якості істотного елементу. Тобто може розумітися як смислова насиченість тексту і спрямованість до онтологічної конструкції реципієнта, які спонукають його до осмислення нового досвіду і переосмислення власного за допомогою цілісного і адекватного розуміння мовної організації тексту і закладених в ній текстових прийомів смислопородження.

Новою музикознавчою тенденцією в теорії риторики можна вважати спробу поєднати широке і вузьке її розуміння, яке розкриває нове ставлення не тільки до проблеми риторики, а й до проблеми специфічного змісту музики в цілому. У рішенні цього завдання нам видається продуктивним підхід Ю. Лотмана, який пропонує виділяти два основних аспекти риторики: риторику «відкритого тексту» або «риторику фігур» і риторику «закритого тексту», що трактується як його поетика [133, с. 168]. При цьому мається на

увазі, що перший аспект презентує риторику в ролі інструменту автора при породженні тексту, а другий, це те, що представляється реципієнту в цілісності при сприйнятті художнього тексту [там само]. Обидва аспекти можуть існувати в творі лише у вигляді цілісної ієрархічної структури: риторика фігур співвідноситься з внутрিতেкстовою організацією і стає базовою складовою риторики тексту. Остання ж кореспондує з позатекстовими структурами адресата і адресанта – тут текст виступає як спрямована до реципієнта інформація з метою трансляції авторської думки (думок), і знаходження відповідного відгуку. Таким чином, можна говорити, що прояв риторичного в тексті пов'язаний і з механізмами функціонування окремих риторичних прийомів, і з цілісним сприйняттям твору.

Зміст опери ХІХ століття тяжіє до всеосяжності. Над-темою жанру, що обумовлює його духовний простір, становиться «Людина і світ» (А. Баєва). Ця тема породжує найрізноманітніші втілення, що пов'язані з різними історичними епохами, подіями різного масштабу і характеру, з яскравими образами героїв-особистостей. Поважне місце серед них займають твори російських композиторів, що пропонують свої авторські варіанти рішення заявленої над-теми. При цьому особливу вагомість становлять опери М. Глінки, які є основою російського трагедійно-епічного оперного театру.

Російська опера ХІХ століття демонструє два важливі шляхи свого розвитку, обумовлені жанровою специфікою оперного твору. З боку опер драматичного напрямку простежується максимальна індивідуалізація на вищому композиційному рівні, тяжіння до оригінальних концепцій, що підтверджується творчими відкриттями М. Мусоргського та П. Чайковського. Епічно-казкова лінія прагне в створенні композиції цілого до єдиного художнього канону, що демонструють самотні концепції опер М. Глінки, О. Бородіна і М. Римського-Корсакова. Загальні художні норми композиції першого напрямку – принцип передбачення, взаємодія доцентрової і відцентрової сил, принцип повторних комплексів

драматичних положень протистоять тематичної організації драматургічних сфер і принцип концентричності в епічних спектаклях, система тематичних комплексів, принцип потроєння і принцип концентричності [113]. В контексті загального розвитку жанру в російській культурі XIX століття формується і новий різновид, що представляє собою камерно-речитативну оперу, в котрій найбільш яскраво та виразно виявляються музичні риторичні функції слова в зв'язку з щільним насиченням тексту оперного твору декламаційно-речитативними інтонаціями.

Російська опера XIX століття тісно пов'язана з детальною роботою композитора над словом. В цьому напрямі в ній спостерігаються дві тенденції – більш узагальнююча, пов'язана з високим риторичним стилем та деталізуюча, що рухається у бік усного вербального початку. В стилістичному аспекті вони можуть відноситися до речитативної та мелодійної сфер оперного твору. Ці тенденції були яскраво представлені в творчості М. Глінки, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського. У деяких композиторів були апробовані обидві.

Кожен з перелічених композиторів вибудовує свої стосунки з риторикою: від використання принципу риторичного узагальнення (уживання певних жанрово-стилістичних музичних формул для характеристик героїв, станів та ситуацій) до створення власної авторської риторики.

В оперних творах М. Глінки музично-риторичні фігури є невід'ємною і дуже істотною частиною. Звідси оновлення звичних значень різних фігур. М. Глінка не обмежується тільки піднесеною семантикою фігур, що затвердилася в музиці XVII – XVIII століть. У його творах вони набувають і комічний сенс, передають жартівливу насмішку. В обох операх М. Глінки музично-риторичні фігури також безпосередньо пов'язані з процесом симфонічного розвитку, допомагають композитору диференціювати

прийоми характеристики конкретних персонажів (лейттеми, лейтінтонації) і втілення філософських понять (вічність, любов, краса, смерть, тощо).

Актуалізація риторичного рівня оперної поетики (від музично-риторичних фігур до структурних детермінант) допомагає розкрити смисловий контент обох творів композитора. Застосування ним принципів музичної символіки органічно поєднується з втіленням концепцій «Життя за царя» і «Руслана і Людмили» на двох рівнях: ідеї, відображеної в конкретному музично-поетичному тексті оперних номерів, і над-ідеї, переломленої в мотивах-символах. Крім виділених розділів музичної драматургії, охарактеризовані обрані мелодико-інтонаційні елементи, проникнувши в сутність провідних тематичних комплексів опер, «цементують» їх, виконуючи, поряд з семантичною, конструктивно-організуючу функцію.

У М. Римського-Корсакова цей процес призводить до того, що використання особливих «ключових слів» в оперній творчості композитора стає однією з його авторських стратегій. Наскрізні, значимі для них образи, ситуації, ідеї, утворюючи авторський контент опер кожного з композиторів, отримують подібне втілення, завдяки чому виникає особлива інтертекстуальність: пов'язані таким чином твори, об'єднуються в своєрідний гіпертекст. Інакше кажучи, створюють потужну стереофонію смислів і можуть бути витлумачені як інтертекстуальні феномени, що володіють властивістю «відкритого тексту» (У. Еко).

Найбільш яскраві відкриття у М. Римського-Корсакова пов'язані з формуванням музично-риторичних прийомів, що виникають у зв'язку із втіленням казково-фантастичної, чудесної сфери, яка складає одну з головних сторін його авторської оперної риторики. Деякі з цих мотивів цілком можуть претендувати на роль мігруючих з опери до опери, незалежно від сюжетно-жанрового спрямування твору.

У М. Мусоргського механізми використання риторичних фігур обумовлені втіленням, насамперед, трагедійних концепцій. Значне місце серед них займає барокова риторична символіка, що відповідає зазначеним інтересам композитора. Серед риторичних фігур виокремлюються *catabasis*, *passus duriusculus*, фігура хреста, фрігійській тетрахорд. В опері вони представлені як в окремому вигляді, так і у взаємодії, як в чітко репрезентативному, так і латентному, зашифрованому вигляді, в якості інтонаційно-психологічного контрапункту. Останнє відноситься до композиторських відкриттів М. Мусоргського як принцип об'єднання семантичних опозицій (О. Соломонова) та пов'язується з тяжінням композитора до психологізації музичного тексту опери.

Зазначені композитори в своїх операх використовують різні риторичні прийоми, залучаючи їх у якості «збільшення предмета» (за Квінтіліаном). За їх допомогою втілюються як героїчні, так і трагічні колізії. Виокремлення даних образних сфер стає для російської опери XIX століття провідним. Це призводить до акцентування музично-образної та жанрово-стилістичної опозиції славлення-величання і плачу-голосіння. Обидва жанри пов'язані з переходом людини з однієї якості до іншої. Душевний і життєвий «безлад», що виникає в цей момент, упорядковується, у тому числі і використанням регламентованих фігур як прагнення повернути порушену гармонію світовідчуття. Величальна риторика пов'язується з використанням таких фігур як *exclamatio*, *anabasis*, з прийомом укрупненої подачі слів поетичного тексту, стрімким рухом до вершини, що втілює інтонацію вигуку. Риторика плачу – зі створенням хвилеподібної емоційної напруги і розрядки, з прийомом повторення, а також з залучанням музично-риторичних фігур *catabasis* та *passus duriusculus*.

Таким чином, в оперній творчості російських композиторів музично-риторичні фігури використовуються достатньо широко, що сприяє посиленню поетичної риторики, виділенню важливих з точки зору

емоційного впливу на реципієнтів слів і словосполучень тексту. Музично-риторичні фігури виступають і в якості емоційного підтексту, що підкреслює прихований зміст твору, і в ролі структурних елементів, які об'єднують його композицію.

У М. Мусоргського втілення славлення і плачу пов'язано як із задіянням їх типових знаків – квартових висхідних ходів, ламентозних оборотів, відповідних вербальних рядів, так і залученням музично-риторичних фігур, таких як *catabasis* та *passus duriusculus*. Характерним для композитора стає славлення з підтекстом, в якому відбувається зрив славильної семантики. В славленні Бориса з другої картини прологу «Бориса Годунова», в якому традиційні атрибути славлення контрапунктують катабасісному руху, музичного символу смерті. В величанні Хованського в першій картині четвертої дії «Хованщини», в якому типова для цього жанру вербальна експресія супроводжує страшне вбивство героя. Приклади антивеличань є і у М. Римського-Корсакова, проте вони обумовлені іншим контекстом. В «Золотому півнику», наприклад, всі славлення Додона отримують пародійно-ігрове втілення, завдяки прийому невідповідності і гіперболізації жанрових ознак, що сприяє деформації величального образу. У М. Глінки ж з славленнями і плачами пов'язаний вираз образів героїки і скорботи як двох сторін єдиного цілого.

Зауважимо, що до риторичних знаків в операх російських композиторів ХІХ століття можна віднести не тільки традиційні риторичні звороти, але і групу лейтмотивів, а також можна віднести «узагальнення через жанр», жанрово-стилістичні звороти, які містяться цілком, в готовому вигляді в історичній пам'яті музики, жанрові трансформації, що «говорять» (Д. Присяжнюк).

Функціонування музично-риторичних фігур в операх сприяє посиленню впливу тексту на слухачів як на рівні виділення окремих слів, так і на композиційному рівні. Завдяки чому перед нами постає емоційний остов

твору, який сприяв, з одного боку, концентрації психо-емоційної напруги опуса, з іншого боку, скріпленню композиції в єдине ціле. Нам здається не випадковим той факт, що важливі в творах слова були виділені із загального тексту широко відомими та семантично значущими мелодіко-графічними формулами, які впізнавалися на слух і сприяли зверненню уваги реципієнтів на них.

Інтерпретація твору – з виконавського погляду, з позиції реципієнту – з риторичної точки зору вимагає не тільки певної адаптації традиційних методів музичного аналізу, але й залучання герменевтичних та семіотичних можливостей з метою більш глибокого та повного виявлення риторичного потенціалу музичного тексту. Спираючись на все це в комплексі, можна, таким чином, розкрити «шифри», що містяться в представленому творі. Тобто з риторичної позиції будь-який музичний текст – «код», який підлягає (і доступний) розшифровці. Останній представляє собою виділення знаків, що вказують на авторський задум, шляхом придбання ними надтекстових значень. Таким чином, це знаки, що відсилають до інших текстів. Розгляд шляхів авторського «кодування» тексту, причин і цілей даного кодування дозволяє визначати текстовий код як ключ до концепції, отже, до розуміння тексту.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Аверинцев С. Антична риторика и судьбы античного рационализма. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Мови російської культури», 1996. 448 с.
2. Аверинцев С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 198. С. 3 –14.
3. Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности. Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 15–46.
4. Автухович Т. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики. Минск: РИВШ, 2005. 204 с.
5. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
6. Акулов Е. Три Бориса. Сравнительный манализ партитур оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, Д. Шостаковича. М.: Март, 1997. 328 с.
7. Александров А., Аркадьев М. Музыкальная риторика и некоторые ритмоартикуляционные особенности сочинений И.С. Баха. Музыкальная риторика и фортепианное искусство. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 104. М. 1989. С. 119–133.
8. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
9. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
10. Арановский М. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления: [сост. М.Г. Арановский]. Москва: Музыка, 1974. С. 90–128.
11. Арановский М. Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев. М.: Издательство «Композитор», 2009. 340 с.

12. Архангельский А. Два в одном: метафраз как принцип поэтики позднего Пушкина. *Русская речь*. 1995. № 6. С. 3–8.
13. Асафьев Б. Глинка. Избранные труды. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. Т. I: Избранные работы о Глинке. С. 58–283
14. Асафьев Б. М.И. Глинка. Л.: Музыка/Ленинград. отд., 1978. 312 с.
15. Асафьев Б. Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии. *Советская музыка*. 1946. № 7. С. 67–79.
16. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., Музыка, 1971. 376 с.
17. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи. [2-е изд.]. Л. Музыка, 1981. 344 с.
18. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
19. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
20. Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. Пушкин: Исследования и материалы. АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 185–195.
21. Баева А. Русская опера второй половины XX века. М.: Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2012. 140 с.
22. Бакаева Г. «Хованщина» М. Мусоргского – историческая народная музыкальная драма. Киев: Музична Україна, 1976. 207 с.
23. Барсова, И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2007. 240 с.
24. Барсова И. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім П.І. Чайковського*: [сост. Е.С. Зинкевич]. Киев: 1999, Вип. 6. *Musicae ars et scientia*: Книга на честь 70-річчя Н.О. Герасимової-Персидської. С. 202–218.
25. Барсова И. Симфонии Густава Малера: Монография. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.

26. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. Москва: Прогресс, 1994. 616 с.
27. Бахтин М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. 336 с.
28. Бахтин М. Литературно-критические статьи [сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин]. М. Худ. лит., 1986. 543 с.
29. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 473–500.
30. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
31. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. Художественная литература, 1975. С. 234–407.
32. Бахтин М. Эпос и роман. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. Художественная литература, 1975. С. 447–483.
33. Бахтин М. Эстетика словесного творчества [сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова]. М. Искусство, 1986. 445 с.
34. Бекетова Н. Калошина Г. Опера и миф. Музыкальный театр XIX – XX веков: вопросы эволюции. Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999. С. 7–41.
35. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке. Музыкальная культура христианского мира. Ростов-на-Дону: 2001. С. 104–132.
36. Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере. М.П. Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990. С. 110–136.
37. Берченко Р. Композиторская режиссура М.П. Мусоргского. М.: «УРСС», 2003. 221 с.

38. Бершадская Т. Гармония М. Мусоргского и ее редакция Н. Римским-Корсаковым как «зеркало» авторского стиля. Статьи разных лет. СПб.: Союз художников, 2004. 317 с.
39. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. М.: Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.
40. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля: дисс.... канд искусств.: 17.00.01 / Санкт-Петербургская государственная Академия театрального искусства СПб., 2004. 176 с.
41. Богданов К. Повседневность и мифология: исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 439 с.
42. Борев Ю. Эстетика. М., 1988. 490 с.
43. Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление. Музыка и миф. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1992. Вып. 118. С. 40–61.
44. Валькова В. Музыкознание в поисках «вечного»: о понятии «музыкальные архетипы». Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Сб.тр. по материалам конф. 24–26 сент.2002. РАМ им. Гнесиных. М., 2002. С. 60–71.
45. Ван Лунчуань Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства: дис. ... канд. мистецтвознавства, спец.: 17.00.02 /ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса. 2019. 193 с.
46. Василенко Т. Опера как синтетический художественный текст. Интерпретация оперного текста с позиции «художественной открытости». Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 21. К.: Міленіум, 2012. С. 48–55.
47. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
48. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 149 с.

49. Виноградов В. Избранные труды. Про язык художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.
50. Вячеславова Е. О междисциплинарных моделях в эстетике: риторика текста в изобразительном искусстве. Збірник наукових праць «Гілея: науковий вісник». Вип. 111. Ч. 8. К.: «Видавництво «Гілея», 2016. С. 230–236.
51. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
52. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики [пер. с нем.; общ. ред. и вступ. статья Б.Н. Бессонова]. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
53. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация. Герменевтика и деконструкция [под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.]. СПб., 1999. С. 202–242.
54. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
55. Гаспаров М. Овидий в изгнании. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. 272 с.
56. Гаспаров М. Пoesия и проза – поэтика и риторика. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследство, 1994. С. 126–159.
57. Гаспаров М. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики. Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. С. 91–140.
58. Гервер Л. «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романсах Мусоргского и Римского-Корсакова. Русская музыка. Рубежи истории: мат-лы международной научной конференции [редколл.: С. Савенко, И. Скворцова и др.]. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. С. 78–99.

59. Гервер Л. Поэзия вокального творчества композитора как единый текст: Романсы Мусоргского и Римского-Корсакова. Вестник истории, литературы, искусства. Том VII. М. 2010. С. 190–200.
60. Гиндин С. Риторика и проблемы структуры текста. Общая риторика. Москва: Прогресс, 1998. С. 355–366.
61. Глинка М. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Том 2 А [подгот. А.С. Ляпунова и А.С. Розанов]. М.: Музыка, 1975. 415 с.
62. Глядешкина З. Гармония Глинки. Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке [отв. за вып. Л. С. Дьячкова]. Вып. 1. М.: 1985. С. 55–78.
63. Го Цяньпін Вокальна декламація як музично-семантичний феномен в європейській оперній творчості XIX – XX століття: дисс... канд. мистецтв.: 17.00.03/ ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2019. 195 с.
64. Гозенпуд А. Н.А. Римский-Корсаков темы и идеи его оперного творчества. М.: Музгиз, 1957. 187 с.
65. Гозенпуд А. Римский Корсаков в работе над оперным либретто. Записные книжки Римского-Корсакова. Избранные сочинения. М.-Л.: Советский композитор, 1971. С. 128–239.
66. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л.: 1969. 464 с.
67. Гойхман И. Трагедия совести в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов». Культура, искусство, образование; Музыка как средство воспитания и коммуникации: Межвузовский сб. научн. ст. Вып. 3. Красноярск, 2002. С. 44–50.
68. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
69. Головинский Г. Мусоргский и фольклор. Москва: Музыка, 1994. 220 с.
70. Головинский Г. Путь в XX век. Мусоргский. Русская музыка и XX век. М.: 1997.

71. Головинский Г., Сабина М. М.П. Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 736 с.
72. Голубев В. Риторика. Минск: ТетраСистемс, 2008. 224 с.
73. Горшков А. А.С. Пушкин в истории русского языка. М.: 1993. 176 с.
74. Горюхина Н. Методика анализа национального стиля. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Музична Україна, 1985. С. 81–99.
75. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры. К., 1989. Вып. 2. С. 56–64.
76. Горячих В. «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: автореф. дис. на получ. науч. степени канд. искусств.: 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб., 1999. 24 с.
77. Грибиненко Ю. Музыкальная полистилистика в свете теории интертекстуальности: дисс... канд. искусств.: 17.00.03 / Одесская музыкальная академия им. А.В. Неждановой. Одесса, 2006. 230 с.
78. Гринцер Я. Поэтика слова. Вопросы литературы. М., 1984. №1. С. 130–148.
79. Гура И. М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности: автореф...канд. дисс.: 17.00.02 / Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 2003. 18 с.
80. Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1961. 280 с.
81. Демченко А. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
82. Денисов А. «Персефона» И. Стравинского новая жизнь мифа о возвращении из царства смерти. Миф. Музыка. Обряд. М., 2007. С. 73–81.
83. Денисов А. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 46 с.

84. Денисов А. *Метаморфозы музыкального текста: монография*. 2-е изд. испр. и доп. Москва: Юрайт, 2018. 190 с.
85. Дербенева А. «Руслан и Людмила» Глинки. Проблема сценической интерпретации. *Музыкальная академия*, 2000, № 1. С. 104–115.
86. Дербенева А. *Обрядово-мифологическая семантика оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» и ее сценические трансформации: автореф. дис. канд. искусств: 17.00.09 «Теория искусства» / ГНИУК «Российский институт истории искусств»*. СПб.: 2000. 26 с.
87. Джан Бибо *Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма: дисс... канд. искусств.: 17.00.03/ ОНМА имени А.В. Неждановой*. Одесса, 2011. 189 с.
88. Дружинин С. *Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Рос. академия музыки им. Гнесиных*. Москва, 2002. 210 с.
89. Друскин М. *Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия*. Л.: Музгиз, 1952. 344 с.
90. Друскин Я. *О риторических приемах в музыке И.С. Баха*. СПб., 1999. 132 с.
91. Дурандина Е. *Вокальное творчество Мусоргского*. М.: Музыка, 1985. 200 с.
92. Дьячкова Л. *Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры*. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М, 1994. С. 17–40.
93. Жданько А. *Мирозерцание Н. А. Римского-Корсакова: «пантеизм» или «космизм»*. Київське музикознавство. К., 2004. Вып. 15. С. 144–152.
94. Женетти Ж. *Фигуры: в 2-х т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т.1. 472 с.*



95. Жирмунский В. Стихотворение Гете и Байрона «Ты знаешь край?». Опыт сравнительно-стилистического исследования. Проблемы международных литературных связей. Д., 1962. С. 48–68.
96. Жуйкова-Миненко Л. Трагическое и комическое в творчестве М.П. Мусоргского. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. М.: Музыка, 1975. С. 39–64.
97. Захарова О. Музыкальная риторика XVII первой половины XVIII века. Проблемы музыкальной науки. М. Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–378.
98. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
99. Зеньковский В. Ф.М. Достоевский, Владимир Соловьев, Н. А. Бердяев. Русская идея: антология [сост. М. А. Маслин]. М.: Республика. С. 341–363.
100. Зимина В. К проблеме понятия «оперный текст». *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. М.: ГИТИС, 2008. 165 с.
101. Злыднева Н. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. Москва: издательство «Индрик». 304 с.
102. История русской музыки. В десяти томах. М.: Музыка, 1984–1989. Т. 2. 336 с.; Т. 5. 519 с.; Т. 6. 383 с.; Т. 8. 534 с.
103. Каган М. Лекции по эстетике. Л., 1971. 768 с.
104. Казакова Л. «Маленькие трагедии» А. Пушкина как художественная целостность: дис.... канд. фил. наук: 10.01.01./ Псковский государственный педагогический институт им. С. Кирова. Псков, 1999. 194 с.
105. Калимулина Т. Универсалии культуры в творчестве Кшиштофа Пендерецкого: дисс... канд. искусств.: 17.00.03/ ОНМА имени А.В. Неждановой. Одесса, 2003. 202 с.
106. Калиниченко Н. Традиционные риторические формулы в творчестве М.И. Глинки. Музыкальное содержание: наука и педагогика:

- Материалы Всероссийской научно-практической конференции. 3-5 декабря 2002 [отв. редактор-составитель Л.П. Казанцева]. Астрахань, 2002. С. 218–224.
107. Кандинский А. История русской музыки. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков: учебник для муз. вузов. М.: Музыка, 1979. Т. 2. Кн. 2. 278 с.
108. Катунян М. Музыкально-теоретические идеи и композиция эпохи барокко. «Музыка»: Научно-реферативный сборник. Вып. 4. М.: «Информкультура»: Государственная библиотека СССР, 1980. С. 16–24.
109. Киреев Д. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века: дис. ...канд. искусств.: спец. 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2011. 215 с.
110. Кириллина Л. Загадки «Торжественной мессы». *Музыкальная академия*. № 1. 2001. С. 9–28.
111. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. М.: Моск. гос. консерватория, 1993. 192 с.
112. Кириллина Л. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова. Научный вестник Московской консерватории. Вып. 4. М., 2015. С. 108–139.
113. Комарницкая О. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: аналитические очерки. Москва: ГУУ, 2011. 301 с.
114. Кон Ю. «Священное песнопение» («Canticum sacrum») И. Стравинского и риторика формы. Петрозаводск, 1996. С. 124–125.
115. Кон Ю. Бах в свете неориторики. Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994. С. 95–104.
116. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 291 с.

117. Кремлев Ю. Эстетика природы в творчестве Римского-Корсакова. М., 1962. 110 с.
118. Кречмар Г. История оперы. Л.: Academia, 1925. 406 с.
119. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму [пер. с фр., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова]. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
120. Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. Минск, 1979. 231 с.
121. Кунин И. Римский-Корсаков. М.: Молодая гвардия, 1964. 240 с.
122. Лапшин И. Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова. *Музыкальная академия*. 1994. № 2. С. 3–9.
123. Левашева О. Михаил Иванович Глинка. Монография: В 2-х книгах. Т.1. М., 1987. 382 с. Т. 2. М.: Музыка, 1988. 352 с.
124. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исследование. М.: Музыка, 1991. 166 с.
125. Ливанова Т. Глинка: творческий путь. Л.: Гос. музыкальное изд-во, 1955. 403 с.
126. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.
127. Лихачев Л. Земля родная. М.: Просвещение, 1983. 205 с.
128. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 322 с.
129. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
130. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
131. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек текст семиосфера история. М.: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
132. Лотман Ю. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 847 с.
133. Лотман Ю. Риторика. Избранные статьи: В 3-х томах. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 167–183.

134. Лотман Ю. Риторика. Специализированный проблемный журнал. М., 1995, № 2. С. 92–108.
135. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
136. Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн: «Александра», 1992. 479 с.
137. Лотман Ю. Структура художественного текста. М. Искусство, 1975. 384 с.
138. Лысенко С. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского): автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория (академия). Новосибирск, 2007. 24 с.
139. Мазель Л. Строение музыкальных призведений. М., Музыка. 1960. 468 с.
140. Маймин Е. Пушкин о русском стихе. Русская литература. 1966. №3. С. 65–75
141. Макеева М. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: дисс. ... докт. искусств.: 10.02.19 / Тверской государственный университет. Тверь, 2000. 329 с.
142. Мальцев С. Семантика музыкального знака: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения спец. 17.00.02 / Ленинградская орденна Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Вильнюс, 1981. 17 с.
143. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. № 3. 1979. С. 30–39.
144. Медушевский В. Святая традиция Руси. Традиции художественной культуры. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. Москва-Волгоград, 2000. С. 4–25.

145. Медушевский В. Рассвет на Москве-реке. Школяр Л.В., Красильникова М.С, Критская Е.Д., Усачева В.О., Медушевский В.В. Теория и методика музыкального образования детей. М.: Флинта. Наука, 1999. С. 270– 275.
146. Михайлов А. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX ст. Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. 336 с.
147. Михайлов А. Роман и стиль. Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. Языки русской культуры, 1997. 912 с.
148. Мусоргский М. в воспоминаниях и современников: Сборник [сост. текстолог. ред., вступит. статья и коммент. Е. М. Гордеевой]. М.: Музыка, 1989. 319 с.
149. Мусоргский М. Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы [под общ. ред. М.С. Пекелиса]. М., 1971. 400 с.
150. Мусоргский М.П. и музыка XX века. НИИ Искусствознания. М-во культуры СССР [ред.-сост. Г.Г. Голованский]. М.: Музыка, 1990. 271 с.
151. Мусоргский М.П. Письма и документы [сост., вступ. ст. А.Н. Римского-Корсакова]. М., Л., 1932. 580 с.
152. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. К.: Муз. Україна, 1979. 570 с.
153. Назайкинский Е. Интонация в речи и в музыке. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 .
154. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
155. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб, заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
156. Неясова И. Русская историческая опера XIX века (к проблеме типологии жанра): автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Магнитогорск: 2000. 21 с.

157. Общая риторика [пер. с фр. Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева]. М.: Прогресс, 1986. 392 с.
158. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
159. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 729 с.
160. Орлов Г. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий. М.: Ленинград. отделение изд-ва «Музыка», 1975. Вып. 14. С. 3–30.
161. Орлов Г. Творческая эволюция Римского-Корсакова в 90-е и 900-е годы и «Сказание о невидимом граде Китеже». Вопросы музыкознания. Сборник статей. М., 1960. Т. 3. С. 499–578.
162. Павиленис Р. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. М.: Мысль, 1983. 286 с.
163. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. М.: «Аграф», 1999. 464 с.
164. Петров Ю. Диалектика парных сонат Скарлатти в контексте эпохи барокко. Музыкальная риторика и фортепианное искусство: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. М., 1989. С. 77–102.
165. Петрушевич Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2008. 27 с.
166. Пивоварова И. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дисс.... канд. искусствоведения; спец. 17.00.02 / Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Магнитогорск, 2002. 265 с.
167. Пилатова И. Оперный текст как музыкально-художественный феномен (на примере творчества Д. Смольского, В. Солтана и А. Бондаренко): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2016. 24 с.

168. Полтавцева Г. Методологические правила структурно-риторического анализа музыкального текста. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць. Вип. 15. Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. С. 189–194.
169. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Сов. писатель, 1986. 480 с.
170. Пономарева Е. П.И. Чайковский «Пиковая дама»: опыт современной исследовательской интерпретации: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2015. 92 с.
171. Поплавская И. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. 378 с.
172. Поспелов Г. Проблемы литературного стиля. М., 1970. 332 с.
173. Потебня А. Теоретическая поэтика. М., 1990. 344 с.
174. Присяжнюк Д. Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века: дис. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2004. 257 с.
175. Протопопов В. «Иван Сусанин» Глинки: Музыкально-теоретическое исследование. М.: Академия наук СССР; Институт истории искусств, 1961. 420 с.
176. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. *Музыкальная академия*. 1999. № 2. С. 9–21.
177. Рахманова М. Композитор и художники. Сов. музыка. 1989. № 3. С. 102–125.
178. Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 240 с.
179. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 8-е. М.: Музыка, 1980. 454 с.

180. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера [вступ. ст. Е.А. Грошева]. М.: Советский композитор, 1980. 262 с.
181. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с. URL: [https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev\\_v/index.htm](https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/index.htm)
182. Руднева О. Интонационная основа вокальной мелодики М.П. Мусоргского: К проблеме организующей роли гармонии : дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Руднева Ольга Викторовна. СПб.: СПбГК, 2000. 157.
183. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. 396 с.
184. Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.
185. Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость». Пушкин в русской опере. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1998. С. 7–136.
186. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград: Музгиз, 1960. 56 с.
187. Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк. М.: Музыка, 1987. 181 с
188. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дис... д-ра искусствovedения: 17.00.03 / НМАУ им. П.И. Чайковского. О., 2002. 433 с.
189. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
190. Самоходкина Н. Оперный стиль А. С. Даргомыжского: Учебное пособие. Ростов на Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. 80 с.
191. Серебрякова Л. «Геометрия трагедии» в «Хованщине» М.П. Мусоргского. Искусство музыки: теория и история: электронное периодическое рецензируемое научное издание ГИИ. №13, 2015. С.



- 26–45. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti\\_2015\\_13\\_26\\_45\\_serebryakova.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti_2015_13_26_45_serebryakova.pdf).
192. Серебрякова Л. «Хованщина»: трагедия «роковой судьбы». Музыка в системе культуры. Теоретические и исторические проблемы музыкознания. Екатеринбург, 2008. Вып. 3. С. 119–141.
  193. Серебрякова Л. Образы бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова. Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. М., 1991. Т.2. С. 217–258.
  194. Серебрякова Л. Претворение жанра плача-причитания в творчестве М. Мусоргского. Современная интерпретация проблем истории и теории русской музыки XVII–XIX веков: сборник трудов. Москва: РАМ, 1994. Вып. 126. С. 79–96.
  195. Серов А. Опыт технической критики над музыкою М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере «Иван Сусанин». Избранные статьи. [сост. и коммент. Вл. Протопопова]. М., 1988. С. 186–193 с.
  196. Ситарская Ю. Религиозно-этическая проблематика и стилевые процессы в русской опере последней трети XIX – начала XX века (М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков): автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Национальная музыкальная академия им. П.И. Чайковского. К., 2006. 20 с.
  197. Скворцова Н. Жанрові амплуа плачу в операх Модеста Мусоргського та Миколи Римського-Корсакова. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2014. №4 (25). С. 78–83.
  198. Скрынникова О. «Золотой петушок»: К проблеме архетипического в творческом процессе Римского-Корсакова. Процессы музыкального творчества. Труды РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып.3. С. 134–142.
  199. Скрынникова О. Славянский космос в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова: автореф. дис. на получ. науч. степени канд. искусств.: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2000. 20 с.

200. Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: материалы научной конференции. Выпуск 1. М.: МГК, 2005. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=122373> Выпуск 2. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=122935>
201. Смагина Е. Оперная поэтика М. Глинки в контексте национальных культурно традиций: дисс... канд. искусств.: 17.00.02/ Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2002. 203 с.
202. Соколов А. Теория стиля. М., 1968. 223 с.
203. Сокольская А. *Оперный текст* как феномен интерпретации: автореф. дис. ...канд. искусств.: 17.00.02 / Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова. Казань, 2004. 24 с.
204. Соловцов А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1964. 688 с.
205. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев, 2006. 380 с.
206. Соломонова «Золотой півник» Миколи Римського-Корсакова: гра в полі культурної символіки. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 4. С.62–72.
207. Соломонова О. «Судьба так решила...»: резонансы барочной символики в «Борисе Годунове» и «Хованщине» М. Мусоргского. Аспекти історичного музикознавства – VII: Бароківі шифри світового мистецтва: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського [ред.-упоряд. Л.В. Русакова]. Харків: Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. С. 111–131.
208. Соломонова О. О принципах семантизации музыкального текста в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского. Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. РАМ им. Гнесиных, 2015. № 2 (13). С. 49–59.

209. Соломонова О. Режисерсько-драматургічна функція риторичної фігури *katabasis* в опері «Борис Годунов» Модеста Мусоргського. Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. № 3 (16). 2012. С. 90–99.
210. Стародуб Т. «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского в свете образносмысловой символики. Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: Сборник научных трудов. Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999. С. 138–147.
211. Стасюк С. Некоторые принципы драматургии русской эпической оперы в ее связях с традициями древнерусского искусства: автореф. дис. ... канд. искусств.: спец. 17.00.02 / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания культуры СССР. М., 1991. 25 с.
212. Степанов Ю. Основы общего языкознания. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1975. 271 с.
213. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. 288 с.
214. Стилиевые особенности русской музыки XIX – начала XX веков: сборник научных трудов [сост. М.К. Михайлов]. Л.: ЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова: Изд-во ЛОЛГК, 1983. 112 с.
215. Стогний И. Процессы смыслообразования в музыке: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2013. 54 с.
216. Тараева Г. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: дисс ... докт. искусств.: 17.00.02/Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2013. 411 с.
217. Тетерина Н. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского (от источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории): автореф. дис. ... канд. искусств.: спец. 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. М., 2007.

218. Тимофеев Л. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.
219. Топоров В. Риторика. Языкознание: Большой энциклопедический словарь [гл. ред. В. Н. Ярцева]. М., 1998. 685 с.
220. Трёмбовельский Е. Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. М.: ООО Издательство «Композитор», 2010. 436 с.
221. Туманина Н. М.П. Мусоргский. Жизнь и творчество. М.-Л., 1939. 238 с.
222. Тышко С. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации. Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. К., 1993. С. 3–22.
223. Тышко С. Национальный стиль русской оперы: теория и эволюция: дис. ... докт. искусствовед.: спец. 17.00.03 / КГК им. П.И. Чайковского. К., 1994. 257 с.
224. Тышко С. Образ Фаворского света и процессы стилеобразования в операх М. Мусоргского. Музыкальная культура христианского мира. Ростов-на-Дону: 2001. С. 22–435.
225. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка Мусоргский, Римский-Корсаков: Исследование. К.: КГК, 1993. 119 с.
226. Тышко С. Странствия Глинки. Комментарий к Запискам. Часть IV. Кавказ. Киев: ЛАТ & К., 2015. 244 с.
227. Тышко С., Куколь Г. Странствия Глинки. Комментарий к Запискам. Часть III. Испания: Путешествие на Пиренеи или испанские арабески. Киев: Типография «Клякса», 2011. 544 с.
228. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть I. Украина. Киев: Задруга, 2000. 221 с.
229. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к Запискам. Часть II. Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев: Задруга, 2002. 500 с.

230. Угрюмов Н. Опера М.И. Глинки «Жизнь за царя». Рукопись. Кривой Рог, 1987. 89 с.
231. Успенский Б. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
232. Фрид Э. М.П. Мусоргский. Проблемы творчества: исследование. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
233. Фрид Э. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованшине» М. Мусоргского. Л.: Музыка, 1974. 335 с.
234. Фролов С. «Славления» в опере Мусоргского «Борис Годунов». Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. М.: ГИИ, 1999. С. 133–142.
235. Хазагеров Г. Риторический словарь. М.: Флинта: Наука, 2009. 432 с.
236. Холопова В. Музыка как вид искусства. М., 1994. 261 с.
237. Холопова В. Новые берега ритмики Мусоргского. М.П. Мусоргский и музыка XX века. Москва: Музыка, 1990. С. 93–109.
238. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы. Проблемы музыкальной науки. Вып.4. М.,1979. С. 4–22.
239. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII первая половина XIX в. Очерки. М. Музгиз, 1962. 457 с.
240. Хубов Г. Мусоргский. М. Музыка, 1969. 803 с.
241. Цепцов В. К проблеме психологического исследования риторической функции текста. Современные модели психологии и психолингвистики. М., 1990. С. 90–103.
242. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М. Композитор, 2010. 281 с.
243. Цукер А. Музыка о музыке. Еще раз о «Моцарте и Сальери». *Музыкальная академия*. 2010. № 2. С. 35–44.
244. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. Вып.2. 464 с.

245. Черевань С. Прочтение оперного текста. Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 34. Вып. 36. С. 173–188.
246. Черемисина Н. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Русский язык, 1989. 242 с.
247. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986. 254 с.
248. Черкашина-Губаренко М. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша та друга). Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2009. № 2 (3). С. 58–67. № 4(5). С. 142–153.
249. Черноиваненко Е. Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI – XX веков. Монография. Одесса: Маяк, 1997. 712 с.
250. Чжан Кай Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой. Одесса, 2017. 186 с.
251. Чжи Инь Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы: дисс.... канд. искусствоведения; спец. 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой.. Одесса, 2015. 186 с.
252. Чжу Веньфен Авторская поэтическая риторика в операх Н.А. Римского-Корсакова (на примере поздних сказочных опер). Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 113–123.
253. Чжу Веньфен Актуальные музыковедческие подходы к явлению музыкальной риторики. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 356–368.

254. Чжу Веньфен Риторические функции музыкального текста. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna: Premier Publishing, 2020. № 3. С. 193–198.
255. Чжу Веньфен Риторические функции слова в оперном творчестве М. Глинки. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 147–156.
256. Чжу Лу Между трагедией и утопией: типологические черты русской музыки второй половины XIX века. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової [гол. ред. О.В. Сокол]. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. № 13. С. 320–328.
257. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени Художественная индивидуальность. Семантика. М. УРСС, 2000. 279 с.
258. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: автореф. дисс. ... канд. искусств.: спец. 17.00.02 / Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова. М., 1994. 31 с.
259. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М. РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
260. Шак Т. Гармония как фактор драматургии в операх Н.А. Римского-Корсакова. Армавир: РИО АГПУ, 2016. 220 с.
261. Шапинская Е. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. М.: Согласие, 2017. 209 с.
262. Шапинская Е., Цодоков Е. Парадокс об опере – 1: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба. «Культура культуры» [электронный журнал], вып. 4, 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/journal/n/kultura-kultury#/903762>
263. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 298 с.
264. Ширинян Р. Музыкально-поэтическая интерпретация народного сказания. Русская музыкальная культура XIX начала XX века: Сборник

- трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 123. С. 25–41.
265. Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М. Музыка, 1981. 284 с.
266. Ширинян Р. Эволюция оперного творчества Мусоргского. М.: Музыка, 1973. 158 с.
267. Штейнгардт В. Генрих Шютц. М., 1980. 72 с.
268. Щербакова Т. Интонационные истоки творчества Мусоргского. М.П. Мусоргский и музыка XX века: сб статей [ред-сост. Г. Головинский]. М.: Музыка, 1990. С. 166–192.
269. Щербакова Т. Русский оперный эпос и проблема эпохального мышления. Музыкальный театр XIX XX веков: вопросы эволюции. Ростов-на Дону: 1999. С. 106–116.
270. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике [пер. с итал. В. Шурбелева]. С.-Петербург: Symposium, 2006. 412 с.
271. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло]. СПб.: «Симпозиум», 2004. 544 с.
272. Яворский Б. Избранные труды: в 2 т. [сост. И.С. Рабиновича; ред. И.А. Саца, Б.И. Рабиновича]. М.: Советский композитор, 1987. Т. 2. Ч. 1. 1987. 366 с.
273. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.
274. Яковлев В. Пушкин и музыка. М., 1957. 264 с.
275. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М.: 1952. 400 с.
276. Bartel Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 1997. 243 p.
277. Brown C.S. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1963. 287 p.



278. Brown D. Mikhail Glinka. Russian Masters. I. The New Grove. The Composer Series. London, 1986. 260 p.
279. Brown D. Musorgsky. His life and works. Oxford: Oxford University Press, 2002. 409 p.
280. Tarasti E. Music as sign and process. Analytica. Stakholen, 1985. P. 97–115.

**ДОДАТОК А**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

Основні положення дослідження викладені у наступних **публікаціях:**  
*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Чжу Веньфен, Актуальные музыковедческие подходы к явлению музыкальной риторики. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 356–368.
2. Чжу Веньфен, Авторская поэтическая риторика в операх Н.А. Римского-Корсакова (на примере поздних сказочных опер). Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 113–123.
3. Чжу Веньфен, Риторические функции слова в оперном творчестве М. Глинки. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 147–156.

*в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):*

4. Чжу Веньфен, Риторические функции музыкального текста. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna: Premier Publishing, 2020. №3. С. 197–202.

## ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ:

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової.

Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього **11**): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на качана третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 23–25 квітня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.; Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» 31 травня–2 червня 2019 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність», Одеса, 30 листопада – 1 грудня 2019 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 5–7 грудня 2019 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція online «Дні науки», 24–25 квітня 2020 р.; Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність», Одеса, 30 листопада 2020 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 3–5 грудня 2020 р..