

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертаційне дослідження **Чжу Веньфена**
«Риторика і стилістика оперного твору:
від словесно-музичного тексту до образного змісту
(на матеріалі творчості російських композиторів ХІХ століття)»,
поданого на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Представлене до захисту дисертаційне дослідження Чжу Веньфена присвячено розгляду взаємодії риторичних принципів та стилістичних особливостей оперних творів російських композиторів ХІХ століття. Слід зазначити, що якщо наукові дослідження феномену російської опери цього часу багаточисленні та мають тривалу історію, то традиція риторичного «фокусу» даного явища тільки зараз починає оформлятися в своїх концептуальних межах. Свідомством чого виступають, музикознавчі праці двох останніх десятиліть, серед яких, наприклад, дослідження М. Раку¹, Н. Калиниченко² та О. Пономаревої³, які актуалізують проблему «інтертекст як риторична фігура» щодо творчості П. Чайковського, а також розглядають стильову гетерогенність опер композитора крізь призму риторичної троповості. Слід констатувати, що праці подібного спрямування нечисленні.

Певне гальмування у формуванні риторичної методології в межах музичної науки, на наш погляд, обумовлено наступними причинами: по-перше, відсутністю системного вивчення, невибудованістю та неузгодженістю основних позицій музикознавців по відношенню до явища риторики. Подальшій адекватній роботі в даному напрямку також заважає складна адаптація літературознавчих понять до проблематики

¹ Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. *Музыкальная академия*. 1999. № 2. С. 9–21.

² Калиниченко Н. Риторические формулы в поздних произведениях Чайковского. *Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития*: сб. ст.: в 2-х ч. Астрахань: Изд-во АИПКП, 2006. Ч. 1. С. 212–217.

³ Пономарева Е. П.И. Чайковский «Пиковая дама»: опыт современной исследовательской интерпретации: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2015. 92 с. Пономарева Е. Интертекстуально-риторические рецепции позднего оперного творчества П. Чайковского. *Вопросы теории и практики*. Т.: Грамота. № 8 (82). 2017. С. 153–156.

співвідношення музики та слова в музичному мистецтві. Ймовірно, тому в роботах вітчизняних вчених очевидна тенденція до розгляду явищ, що мають риторичну природу, поза риторичного підходу. Так, наприклад, музикознавці, уникаючи слів «риторика» і «риторичні фігури», зазвичай писали про «музично-драматургічні моделі» (С. Фролов), про використання «чужих інтонацій» і «чужого слова» (К. Зенкін), про «лексеми» і «мелодико-гармонійні кліше» (М. Арановський).

По-друге, відсутність традиції аналізу російської оперної класики с точки зору риторики та риторичних прийомів. Схоже, по відношенню до цього явища в російській музиці XIX століття у вітчизняному музикознавстві минулих часів було вироблено негласне «вето», яке не скасоване і до сьогодні. Сучасні вчені досліджують тропи, фігури переважно у вітчизняній музиці XVII – XVIII та XX століть. Публікації ж, присвячені музичній риториці, містять лише поодинокі приклади з творів Є. Фоміна, М. Глінки та М. Мусоргського (див. И. Барсова Специфика языка музыки в создании художественной картины мира. *Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения*. Л., 1986. С. 99–116). При цьому забуто, що початок російської класичної музичної школи (перша половина XIX століття) збігся з періодом розквіту російської риторики.

Сказане безумовно підтверджує актуальність дисертаційного дослідження Чжу Веньфена та потребує від нього певної сміливості в спробі вирішення окресленого кола проблемних питань, тим більш, що в якості аналітичного матеріалу дисертантом був обраний особливий та складний для освоєння китайськими музикантами масштабний тезаурус опер М. Глінки, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова та М. Мусоргського.

Репрезентативною виглядає джерельна база дослідження. Автор дисертації будує його на вивченні широкого кола використаної літератури, що включає 280 найменувань. Автором вивчено значний спектр першоджерел різної спрямованості; теоретико-методологічну базу дослідження формує інтегративний міждисциплінарний підхід.

Дисертація Чжу Веньфена вибудована логічно. Її композиція включає вступ, три розділи, вісім підрозділів та висновки. Вже у вступі переконливо формулюються основні параметри концепції роботи. Наприклад, такі: «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» (див. с. 16 роботи), або «риторика особливо важлива в мистецтві, зокрема в музичному в силу образного призначення і образної регламентації його мовних засобів» (с. 16–17 роботи), або «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»(с. 17 роботи).

У Першому розділі дисертації послідовно представлені теоретичні аспекти дослідження, рухаючись від висвітлення загальних питань риторичної проблематики до її приватних моментів. Осередком наукових пошуків дисертанта тут стають поняття риторики – музичної риторики – музичного тексту – оперного тексту – інтертекстуальності в їх співвіднесеності та взаємозалежності. Цілком зрозуміле звернення дисертанта до текстологічного підходу в цьому розділі, оскільки той спрямований на виявлення смислопороджуючих механізмів в знакових утвореннях, що актуалізувало традиційні для риторики питання генерування непрямих смислів.

Іншим рядом опорних категорій, похідним від першого, стають поняття риторичного ідеалу, музично-риторичної фігури, коду, «готового слова». Як вже специфічні музикознавчі в підрозділі 1.3 дослідження розвиваються поняття композиторської поетики, стилю та жанру.

Спираючись на визначення риторики як оптимізуючого механізму людського спілкування, через який передаються культурні смисли і людська символіка (с. 27 роботи) дисертант переходить до розгляду текстологічного

зрізу музичної риторики та пропонує у якості вихідної моделі цього явища розглядати музично-риторичну фігуру 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), що має щільну в інформаційному відношенні семантичну програму.

Спираючись на теорію Ю. Лотмана, дисертант пропонує виділяти два основних аспекти риторики: риторику «відкритого тексту» або «риторику фігур» і риторику «закритого тексту» (див. підрозділ 1.2 роботи). Зауважимо при цьому, що остання має особливе значення в музикознавчих дослідженнях, присвячених внутрішньотекстовій організації вербально-музичних творів, де всі рівні текстоутворення (від мотивно-інтонаційного до структурно-композиційного) знаходяться в тісній скоординованості слова і музики.

Особливе місце в першому розділі відводиться міркуванням автора про традиції риторичної культурної епохи, про типову для неї ідею «готового» слову, а також про епоху індивідуально-творчої художньої свідомості у ХІХ сторіччі, що була пов'язана з формуванням поезики авторства. Дисертант помічає, що «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» (с. 54 роботи). Це призводить до формування у романтиків нового рівню універсальної цілісності, коли «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 поезику *при-власнених* загальних місць, що підлягають наступному *пере-засвоєнню*» (там само).

У другому розділі дисертації з'ясовуються теоретико-методологічні та історичні характеристики взаємовідносин вербальної основи і музики в опері, уточнюється специфіка функціонування поетичного та прозового слова в цьому жанрі, аналізуються особливості втілення слова в операх на тексти пушкінських «Маленьких трагедій» (з акцентом на творі О. Даргомижського) та риторичні аспекти опер М. Глінки.

Повністю згодні з обраним вектором міркувань, оскільки російська музика в усі епохи відрізнялася особливо трепетним ставленням до слова (і сказаного, і проспіваного). У середньовічному мистецтві писемної традиції саме слово диктувало зміст знаменних піснеспівів. Зауважимо, що реформи і поновлення російської мови завжди сприяли змінам музичних інтонацій. У другій половині XVII і в XVIII столітті, завдяки посиленню західних впливів, значення прийомів європейського красномовства значно зросло. У XIX столітті в зв'язку з літературоцентристським характером російської класичної музики такі процеси не припинялися. Не викликає заперечень і виокремлення в тексті цього розділу саме пушкінського слова як такого, що мало великий вплив на формування та розвиток жанру опери в російській музичній культурі XIX століття.

Головна установка дисертанта в цьому підрозділі обумовлена, по-перше, важливістю актуалізування в розкритті концепції твору етимологічного сенсу провідних музичних тем, риторичних фігур в розглянутих операх, тобто апелювання до їх внутрішньої форми (О. Потебня); по-друге, принциповою вагомістю композиторської роботи над словом, що призводить до формування нової синтетичної форми «оперного слова».

Пропонуючи в попередньому розділі достатньо широке визначення риторики, підкреслимо, що дисертант тим не менш, не прагне до різнобічного висвітлення складної, практично невивченої проблеми, тому акцентує в аналітичних розділах роботи саме зазначені аспекти риторики.

Аналітичні сторінки дисертації присвячені операм М. Глінки достатньо цікаві. Дисертант послідовно показує широту використання композитором виразних можливостей риторичних фігур у власних опусах, а також специфіку трактувань жанрів слави та плачу. Риторичні формули досить легко пізнавані у М. Глінки, хоча і піддаються певним трансформаціям. Композитор як правило не порушує їх семантики, але може запропонувати дещо інші ракурси. Якби мета дисертація була більш широкою, шановний дисертант міг би помітити активне вживання М. Глінкою перерахованих фігур і поза межами опер також. Досить згадати пізнавані тірати, які перетворюються у композитора в знак уваги, визначаючи енергійний тон всього твору, у вступі в «Арагонській хоті» і Увертюрі до трагедії «Князь Холмський». Або *passus duriusculus* як думки про смерть, що підтримуються хроматичним рухом у вокальній або інструментальній партіях, про що свідчать фрагменти з камерно-вокальних творів М. Глінки «Туга мені боляче серце тисне», «Бажання», «Лицарський романс».

Матеріал **третього розділу** дослідження висвітлює риторичні основи опер М. Римського-Корсакова та М. Мусоргського. У розгляді музичної мови опер автор виходить з образних завдань композиторів, прагнучі представити їх в контексті всього оперного змісту. Автор вказує на відмінності і спільність трактування риторичних фігур композиторами. Зауважується, що М. Римський-Корсаков тяжіє до створення власних формул. Найцікавіше розкриваються авторські музичні прийоми, за допомогою яких М. Римський-Корсаков прагне представити світ природи та фантастичних персонажів, пов'язаних з ним, оскільки дана сфера виявляється областю принципового новаторства композитора.

В міркуваннях про М. Мусоргського Чжу Веньфен пропонує доречні та емні характеристики естетичних сторін оперної поетики композитора, підкріплюючи їх аналізом музично-мовних засобів конкретних оперних творів. Розгляд трагедійних опер М. Мусоргського 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 тетракорд, який є присутнім не тільки і в «Борисі Годунові», і в «Хованщині» М. Мусоргського, а знайдений дослідниками ще в ряді опусів, переважно камерно-вокальних, на що вказує дисертант (с. 166 роботи).

До провідних у М. Мусоргського також відносяться 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, а мовно-стилістичний контекст по контрасту підсилює сприйняття кожного подібного засобу.

У музиці кожного з представлених в третьому розділі композитора риторичні фігури мали відому інтонаційну і виразну стійкість. Як своєрідні кліше вони допомагали висловити смисл слова засобами, доступними музиці, і трактувалися авторами як прийом логічного наголосу або вираження таємних думок, як алегорія, знак і символ. У цих взаємодіях російської та західноєвропейської традицій проявлявся один з головних принципів романтичного мистецтва – «діалектика інтонаційних взаємоперетворень».

Виокремленні риторичні формули і в творчості М. Римського-Корсакова, і у М. Мусоргського можна навіть назвати стильоутворюючим інтонаційним фондом. Адже, ми бачимо в аналітичних спостереженнях дослідження наявність наскрізного способу застосування цих формул в багатьох творах кожного з композиторів.

Заслуговують уваги міркування дисертанта про специфіку жанрової стилістики славлень-величань і плачів-голосіннь в операх М. Римського-Корсакова та М. Мусоргського. Спільними для обох композиторів стає

репрезентація так званих антивеличань. При цьому їх наявність в оперних творах обумовлюється пародійно-ігровим контекстом у Римського-Корсакова та трагедійним у М. Мусоргського.

Втім, доводиться зауважити, що певні моменти залишаються в дисертації не до кінця роз'ясненими:

По-перше: в дослідженні немає інформації про те, якими саме шляхами освоювалися риторичні формули російськими композиторами. Чи відомо дисертанту про витoki знань про риторику у них?

По-друге, чому в межах вашого дослідження ігнорується оперна творчість П. Чайковського як показова, наприклад, для акцентованої вами пушкінської лінії в російській опері, а також як характерна з точки зору уживання риторичних фігур?

По-третє, невірно вказані хронологічні межі російських опер, що виявляються аналітичним центром вашого дослідження, як виключно ХІХ-го століття. Деякі підрозділи роботи (наприклад 2.2 та 3.2) задіюють оперний матеріал, що датується початком 1900 років. Це стосується, насамперед, опер М. Римського-Корсакова, Ц. Кюї, а також С. Рахманінова.

По-четверте, недоречні, на наш погляд, переклади на українську мову наведених реплік вербального тексту представлених опер. Підкреслимо, що дисертант сам це відчув, коли в аналітичних міркуваннях зауважує, що певні фрази необхідно все ж такі навести на мові оригіналу.

По-п'яте, понятійний апарат роботи достатньо складний, можливо це і стало причиною того, що певні поняття (такі як знак, код та музичний символ, наприклад) залишаються, нажаль, «без коментарів» дисертанта, хоча уживаються ним на сторінках роботи нерідко.

Резюмуючи усе вище викладене необхідно наголосити, що сформовані запитання та зауваження не впливають на загальне позитивне враження від роботи. Автору вдалося довести широке значення проблеми риторики в оперному жанрі та виявити її необхідні складові, визначити її системний науковий характер. Беззаперечною є практична цінність дисертації,

матеріали якої можуть активно використовуватися при роботі над оперними творами та стати запорукою глибокої виконавської інтерпретації.

Автореферат та відзначені публікації за темою дослідження в спеціалізованих наукових виданнях повністю відповідають змісту дисертації та цілком відображають її основні положення.

Отже, дисертація Чжу Веньфена «Риторика і стилістика оперного твору: від словесно-музичного тексту до образного змісту (на матеріалі творчості російських композиторів ХІХ століття)» є цілісним і завершеним дослідженням, методологічна актуальність та теоретична перспективність якого для оперознавства безумовні. Представлена до захисту робота Чжу Веньфена відповідає загальним вимогам, затвердженим нормативними документами МОН України щодо праць, висунутих на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії), що і дає підстави для присудження їй автору зазначеного наукового ступеню за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво».

доктор мистецтвознавства, професор
кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського

ТИШКО С.В.