

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

ЧЖУ ВЕНЬФЕН

УДК 782.1/78.01+78.071.1

**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

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

ОДЕСА – 2021

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
ГРІБІНЄНКО Юлія Олександрівна
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової, кафедра
історії музики та музичної етнографії

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ТИШКО Сергій Віталійович,
Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського,
кафедра теорії та історії культури

кандидат мистецтвознавства
КУЧМА Олена Петрівна,
Одеський державний
Музичний ліцей
імені професора П.С. Столярського,
заступник директора
зі спеціального циклу

Захист відбудеться «30» квітня 2021 р. о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової (в онлайн форматі) на платформі ZOOM

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «29» квітня 2021 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор



Л.І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження зумовлена трьома аспектами.

По-перше, історичним аспектом, що визначений потребою у поглибленому вивченні російської опери ХІХ 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»¹ (Д. Присяжнюк). 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

¹ 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. С. 183.

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 ХІХ 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 ХІХ 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.

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. Камарницька, 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, 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. Голубєв, С. Дружинін, Я. Друскін, Ж. Женетт, 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. Акоюн, М. Арановський, Р. Барт, М. Бахтін, Т. Василенко, Г.-Г. Гадамер, Б. Гаспаров, Ю. Грїбїненко, А. Денїсов, О. Дербеньова, Л. Д'ячкова, У. Еко, В. Зїміна, Ю. Крїстева, 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 XIX століття, зокрема М. Глінки, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова (Б. Асаф'єв, Г. Бакаєва, І. Белєнкова, Р. Берченко, Т. Бершадская, А. Гозенпуд, Г. Головинський, В. Горячих, Л. Данилевич, О. Кандинській, Ю. Келдиш, Л. Кириліна, Ю. Кремльов, І. Кунїн, Т. Лїва, Т. Лїванова, О. Левашева, О. Оголевець, Г. Орлов, О. Орлова, Ю. Петрушевич, В. Протопопов, М. Рахманова, О. Руднєва,

К. Ручьєвська, 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 (ἡ 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 ХІХ 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 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 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.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** обґрунтовуються тема, об'єкт, предмет та методи роботи, висвітлюються її проблемні напрями та зумовлений ними дослідний матеріал, розкриваються мета і завдання, доводиться актуальність дослідження, визначаються наукова новизна та практичне значення дисертації, представлені дані про апробацію, публікації, структуру та обсяг праці.

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 поезики та стилю. У межах позначеного кола понять задіюється складний комплекс питань загальної та музичної риторики, лінгвістики тексту, музичної текстології, літературознавства.

У підрозділі **1.1. «Історичні витоки і загальні параметри вчення про риторику»** приділяється увага складному історичному шляху формування та розвитку риторики. Його узагальнення дозволяють визначити неоднозначність розуміння даної науки та породжену цим її амбівалентність, коли творчий теоретичний початок риторики постійно співіснує з суворим

догматом створюваного канону. Визначається також, що, по-перше, риторика як наука займається багатовіковою традицією дієвого слова. Риторика є мистецтвом мови і теорією цього мистецтва, науковою дисципліною одночасно. По-друге, 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, що вимагаються організацією духовної істоти»² (С. Захарова), через який передаються культурні смисли і людська символіка. По-третє, наявною є багатофункціональність риторики, яка забезпечила її існування в нових сучасних умовах, що дозволяє говорити про універсальність риторичного знання, для якого характерний особливий «підхід до узагальнення дійсності»³ (С. Аверинцев).

Значна увага в підрозділі приділяється явищу музичної риторики як відгалуженню *rhetorique generale*. Вона, на противагу розвинутій теоретичній системі загальної риторики, тривалий період існувала як певний комплекс правил, за допомогою яких створювалась музика. Здійснений в підрозділі огляд різних теоретико-методологічних підходів до феномена музичної риторики (з акцентом на більш сучасних музикознавчих роботах: І. Барсова, Я. Друскін, Ю. Кон, М. Лобанова, В. Холопова та ін.) дозволяє говорити про те, що музична риторика: не обмежується тільки ритмоінтонаційним рівнем, вона поширює свої закони на більшість аспектів твору, часом пронизуючи його цілком і багато в чому, таким чином, визначаючи його структурно і змістовно; приймає активну участь у процесах семантизації музичної мови, попереджуючі певною мірою семіотичний підхід у музикознавстві (О. Захарова, І. Барсова).

Сучасні підходи до явища музичної риторики дозволяють розглядати її з музично-текстологічних позицій. Спираючись на думки М. Арановського щодо принципів функціонування музичних структур, еквівалентності як головної якості музичного тексту, ми ставимось до музично-риторичних фігур як до таких, що походять від мігруючих інтонаційних формул, які, в свою чергу, обумовлені інтонаціями звичайної мови. Це дозволяє нам розуміти музично-риторичну фігуру як особливу композиційно-звукову ідіому (інтонаційний паттерн) для зберігання, передачі та обробки інформації, з усталеними атрибутами – повторюваністю в різних текстах, формульністю, відносно стабільним смисловим значенням, а також стійкістю зовнішньої форми.

Матеріал підрозділу **1.2. «Специфіка структури і функціонування оперного тексту»** актуалізує музично-текстологічний підхід до вивчення оперного твору, згідно сформованим поглядам сучасного оперознавства. Поняття музичного тексту, оперного твору, риторики, риторичного ідеалу

² Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. С. 12.

³ Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности. Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981.

залучаються до загального кола міркувань, кореспондують між собою та визначають особливості структури і функціонування оперного тексту.

Логіка роздумів у цьому підрозділі вибудовується на базі провідних літературознавчих та лінгвістично-семіотичних підходів до явища тексту (Р. Барт, М. Бахтін, Г.-Г. Гадамер, Ю. Крістева, Ю. Лотман, В. Руднев) та відповідних визначень цього феномену. Музикознавчі розуміння тексту в деяких аспектах їх продовжують та дозволяють помітити парадоксальні риси логіки тексту – «співіснування незмінного і мінливого, повторність та поновлення, оновлення повторень і повторювання оновлень»⁴. Пропонується підходити до тексту як до «особливим чином впорядкованої, ієрархічної, структурованої, системно-функціональної єдності музичних значень та їх знакових носіїв»⁵ (О. Самойленко).

Складність, ієрархічність, структурованість притаманні і оперному тексту, як і інші, більш специфічні ознаки, серед яких, поліфонічність будови, багаторівневність, яка закладена структурою самого жанру опери, опора на комплекс різних за своєю якістю текстових рівнів (субтекстів, кодів, концептів), серед яких виділяють звуковий, вербальний і візуальний. Вони задають як структуру тексту оперного твору, так і організують процес її створення. При цьому сфера значущих (саме виконання та постановка) виявляється варіабельною при незмінності тих, що означають (по суті, до цього відноситься сам твір) (Г. Сокольська).

Висвітлювання основних підходів до явища оперного тексту (О. Дербеньова, С. Лисенко, І. Пілатова, Г. Сокольська, Чжан Кай та ін.) дозволяє визначити, що процес його народження та реалізації постає у вигляді поступової, поетапної інтерпретації, що складається з багатьох рівнів. На першому місці стоїть вербальний текст (першоджерело – лібрето), який зчитується композитором музично-виразовими засобами. Подальший етап – створення словесно-музичного пласта оперної партитури – використанням виконавського, театраль-но-сценічного ряду. Таким чином, оперний текст розуміється як складне явище, відкрите для різноманітних інтерпретацій і трактувань, що поєднує різні за своєю природою і структурою текстові шари – від музично-вербальних (першоджерело, лібрето, партитура, авторські редакції, виконавські інтерпретації) до сценічно-театральних (режисерські інтерпретації, акторська гра, декорації та сценічний образ героїв).

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

⁴ Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. С. 116.

⁵ Там само

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. Обидва аспекти можуть існувати в творі лише у вигляді цілісної ієрархічної структури: риторика фігур співвідноситься з внутрішньотекстовою 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. В результаті риторика 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 (Ю. Лотман).

Означені аспекти оперного твору зникаються в понятті риторичного ідеалу, як системи сформованих історичних вимог, перш за все, етичних. Він включає в себе історичну мінливість, культурну специфічність та відповідність тій системі цінностей, яка прийнята суспільством на певному етапі його культурного розвитку. Не зважаючи на свою мінливість в часі, риторичний ідеал поєднує в одне ціле попередні надбання та забезпечує безперервність цього процесу.

У підрозділі **1.3. «Літературознавчі аспекти теорії риторики»** представлені провідні літературознавчі погляди (С. Аверинцев, П. Грінцер, О. Михайлов, Є. Черноіваненко та ін.) на особливості зв'язку риторики з літературою. Розглядається поняття «готового слова», як базового для риторичної культурної епохи (С. Аверинцев), оскільки в часи домінування морально-риторичної парадигми людина відчувала необхідність співвідносити своє існування зі світом фіксованих в традиціях смислів. «Готове слово» було затребуваним в епоху міфопоетичної художньої свідомості, коли категорії авторства, жанру і стилю лише зароджуються. 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 поезики авторства. Але риторика «ніколи не зникає без сліду або ж без спадкоємця» (Ж. Женетті)⁶. Ці процеси яскраво представлені у творчості композиторів-романтиків: коли «готовність» слова доповнюється пошуком і слова, і смислу. Не приймаючи риторичної заданості смислів і слів, романтики, однак, не в силах їх радикально відкинути. Особливе місце в цьому плані посідають російські композитори. В їх творчості спостерігається тяжіння до створення «редукованої моделі всієї попередньої творчості, нової риторичної системи, поезики *при-власнених* загальних місць, що підлягають

⁶ Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т.1. С. 264.

наступному *пере-засвоєнню*»⁷ (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 колі всіх цих складних перехідних процесів культури ХІХ століття, які відкривають її особливі інтегративні якості, знаходяться і властивості композиторської поетики, композиторського стилю. Пропонується узагальнення деяких теоретичних підходів до цих явищ (Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, В. Жирмунський, В. Медушевський, Г. Поспелов, О. Соколов, С. Тишко, В. Холопова та ін.), важливим доповненням чого стає обопільно спрямований розгляд понять жанру і стилю. В результаті композиторський стиль розуміється як системний художньо-ціннісний феномен, як єдність творчих принципів художника, що визначається його духовними потребами, історичними умовами епохи і традиціями національної культури; а композиторська поетика, як єдність стилю і методу, що пояснює своєрідність творчого процесу в цілому і будову індивідуальної композиції (окремого твору).

РОЗДІЛ 2. «ЗНАЧЕННЯ СЛОВЕСНО-ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ». В Розділі 2, який містить три підрозділи, репрезентується характеристика взаємовідносин поетично-словесної основи і музики в опері, уточнюються відмінності поетичного та прозового слова та особливості їх функціонування в цьому жанрі, акцентується принципова значимість роботи зі словом саме російських композиторів ХІХ століття.

У підрозділі **2.1. «Про феномен оперного слова»** розгляд провідних теоретико-методологічних підходів до синтезу музичного та вербального планів у творі (Б. Асаф'єв, В. Васіна-Гроссман, Є. Назайкинський, О. Оголевець, К. Ручьєвська, І. Степанова, В. Холопова та ін.) доповнюється стислою панорамою історичного розвитку оперного жанру з точки зору пріоритетів словесно-поетичного або музичного початків, змінність домінування яких обумовлена естетично-стильовим підґрунтям певної епохи. 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 (Чжи Ін). Це

⁷ Архангельский А. Два в одном: метафраз как принцип поэтики позднего Пушкина. Русская речь. 1995. № 6. С. 5.

народжує особливе – оперне – слово, що ретранслює інтонований зміст. Оперне слово виступає в якості своєрідного мосту, що об'єднує поетично-словесну та музичну основи опери та водночас тяжіє як до смислового узагальнення, так і до понятійного конкретизування. Дослідники, що вперше ввели це поняття до сучасного оперознавства, до основних рис оперного слова відносять: вагомість, насамперед, музичного початку в його формуванні і виразовому розвитку (при зберіганні важливості словесних факторів), патетичність звучання, динамічне форсування, укрупнення музично-мовленнєвих синтагм, відображення емотивних «кодів» поведінки герою, надання опуклості, рельєфності образам, героям оперного твору, взаємообмін та взаємовплив семантичних функцій вербального та музичного планів.

Пропонується розглядати цей феномен в контексті теорії внутрішньої форми слова О. Потебні. Під внутрішньою формою розуміється образ, який вказує на зміст; внутрішня форма вбирається у зовнішню, в якій цей образ об'єктивується⁸ (О. Потебня). Зовнішня та внутрішня форми при цьому складають нерозривну єдність, симбіотичну цілісність. Сприйняття тільки зовнішньої форми не дає можливості глибокого проникнення до сутності слова. Тоді як внутрішня форма є засобом сприйняття, пізнання 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 відповідає сутності «оперного слова». В оперному слові під внутрішньою формою може розумітися його 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-комунікативній спрямованості.

Підрозділ 2.2. «Оперні закономірності у використанні поетичного і прозового слова» присвячений розгляду співвідношення поетичного і прозового слова, принципівості їх специфіки та відмінностей, що є надзвичайно важливим для опери. Обговорюються підходи М. Бахтіна, М. Гаспарова, Є. Майміна, Ю. Лотмана, Р. Якобсона, що вибудовуються на порівнянні / протиставленні поетичної мови і прозової. Наголошується, що незалежно від їх розуміння дослідниками, головним критерієм відмінності між ними є ритмічна організація, а точніше відсутність / присутність іншої розчленовуваності, звукової і структурної урегульованості, закономірної впорядкованості. Підкреслюється більш пізнє визнання прозового слова як художнього, його більша естетична складність, опора на усну мовленнєву традицію.

Визначається, що у ХІХ 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

⁸ Потебня А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 26

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.

У підрозділі **2.3. «Риторичні аспекти оперної творчості М. Глінки»** обговорюється оперна творчість класика російської музики. Наголошується, що риторика органічно увійшла до неї, як модель текстобудування, смислопородження, як культурний код, звісно в трансформованому вигляді. Дана ідея транслюється у М. Глінки за допомогою об'єднання традицій різних музичних шкіл та узагальнення надбань російської. Або, як уточнюють дослідники опер композитора (Б. Асаф'єв, К. Ручьєвська, О. Смагіна, С. Стасюк, С. Тишко), через синтез трьох умовно-стильових культур: традиційної пісенної російської; класичної загальноєвропейської і інонаціональної (польської в «Життя 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.

Зауважується зростання вагомості в операх сценічних ситуацій, що мають психологічну-дійову та жанрово-обрядову основу. Тобто, тих, що вирішують значимі для адресату (фізичного або уявного) проблеми/завдання. Вони є проявом в опері риторичного початку, оскільки слово в риторичній відрізняє не тільки переконливість, а й спрямованість до відповідного, очікуваного від потенційного одностумця або можливого співчуваючого, слова. В якості прикладу наводяться розповідь (від маніфесту до наративу та молитви), славлення, плач. Звісно, особливість їх проявлення 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.

Наголошується на образі Івана Сусаніна, який опосередковано в опері втілює ідею вищої влади, що надає його словам протягом опери особливого символічного змісту. Це підкреслюється також практично постійним знаходженням героя на сцені в оточенні інших персонажів.

Славлення в «Руслані і Людмилі» сприяють створенню стійкого, пропорційного цілого, оскільки містяться в крайніх діях та виконують функцію гігантської епічної арки. 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. Спостерігається певна аналогічність в вибудовуванні в обох операх сцен плачу. Зауважується використання композитором в них принципів мелодійної формульності (К. Ручьєвська), під яким розуміються певні колоратури, закріплюючі за собою специфічну область інтонацій, до яких входять мотиви поклику, кличу і плачу, а також близького до них типу – заклинання всередині розгорнутої сцени. Більш яскраво ця риса експонується в опері «Руслан і Людмила».

Матеріал **РОЗДІЛУ 3. «МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ РИТОРИЧНОЇ ФОРМИ ДУМКИ В ОПЕРІ»** 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 (М. Арановський).

У підрозділі **3.1. «Авторська поетична риторика в операх М. Римського-Корсакова»** просліджуються особливості формування композитором власної системи риторичних засобів. 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.

Наголошується на особливому розумінні М. Римським-Корсаковим опери як універсальної форми музичної творчості, що має потенційну можливість охопити весь накопичений музичний досвід, а значить спроможної виразити весь смисловий континуум особистості. Ця концепція в своєму над-завданні звернена до «теми порятунку», одним з результатів якого є «общинне і особистісне перетворення» (О. Самойленко).

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

⁹ Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 103.

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 гармонічного походження; застосування тритона як виразника драматургічного конфлікту і основного конструктивного елементу; опора на ланцюговий лад (на основі зчеплення на відстані секунди зменшених і збільшених співзвуч, а також цілотонного); 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.

Відзначається, що деякі з цих мотивів цілком можуть претендувати на роль мігруючих з опери до опери, незалежно від сюжетно-жанрового спрямування твору. До таких своєрідних «загальних місць» може бути віднесено збільшений тризвук, який претендує на роль «моногармонії» (Т. Шак) в оперній творчості М. Римського-Корсакова. Збільшений тризвук E-C-A₂ звучить в «Псковитянці», «Младі» (лейтгармонія кільця), «Моцарті і Сальєрі» (значна роль в гармонійному плані опери), «Царської нареченої» (лейтгармонія «фатальної приреченості»), «Золотому півнику» (як центральний елемент тонально-гармонійної системи опери, лейтгармонія «загибелі» Додона), тощо.

Використання особливих «ключових слів» в оперній творчості М. Римського-Корсакова стає однією з авторських стратегій композитора. Наскрізні, значимі для нього образи, ситуації, ідеї, утворюючи авторський контент його опер, отримують подібне втілення, завдяки чому виникає особлива інтертекстуальність: пов'язані таким чином твори, об'єднуються в своєрідний гіпертекст.

Підрозділ 3.2. «Автономія риторичних прийомів у музичному творі опери: специфіка оперної мови М. Мусоргського» присвячений розгляду особливого відношення композитора до слова. Визначається тонке розуміння ним семантичної множинності вербальної одиниці тексту, прагнення до максимальної неподільності слова і музики, емоційної та психологічної достовірності вербально-музичного синтезу. Це 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.

Акцентується увага на провідній ролі в творах композитора декламаційно-речитативної сфери, важливості монологів, арій-розповідей, побутових вокальних форм, що є невіддільною частиною драматургії цілого, принципах безперервного розгортання музичного матеріалу, відмові від

лейтмотивної системи як на таких, що безпосередньо пов'язані з відношенням композитора до слова.

Розглядаються механізми використання М. Мусоргським риторичних фігур, до яких композитор звертається, перш за все, втілюючи трагедійні сюжети. Серед риторичних фігур виокремлюються *catabasis*, *passus duriusculus* та *anabasis*. Доводиться послідовне застосування їх композитором 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.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до наступних визначень та узагальнень, у відповідності до головної мети та провідних завдань роботи.

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 XIX 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 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 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.

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.

Російські композитори у 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*.

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. *Музичне мистецтво і культура: 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.

АНОТАЦІЇ:

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

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Дисертація присвячена розгляду риторики та стилістики в російській опері XIX століття. У зв'язку з чим 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. Для вирішення окреслених задач залучається теоретичний апарат загальної та музичної риторики, лінгвістики тексту, музичної текстології, літературознавства.

Репрезентується характеристика взаємовідносин поетично-словесної основи і музики в опері, уточнюються відмінності поетичного та прозового слова та особливості їх функціонування в цьому жанрі, акцентується принципова значимість роботи зі словом саме російських композиторів XIX століття. Це дозволяє визначити особливий вплив на формування російської опери даного періоду «пушкінської теми».

Визначаються риторичні аспекти оперної творчості М. Глінки, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського з точки зору функціонування загальних мовних формул, так званих семантичних фігур, що мають конкретне структурне оформлення, а також правил побудов комплексу різноманітних елементів, що у своїй цілісності ведуть до переконливості музично-мовленнєвої взаємодії. 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.

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). – *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 dissertation is assigned to the view of rhetoric and stylistics in the Russian opera of the 19th century. At the connection with which the historical and

theoretical aspects of the manifestation of rhetoric are gradually established and victorious, the paths of the phenomenon included in the sphere of the musical text, its correlation with the manifestation of the operatic creation, the composer's poetics are being heard. For the revision of challenging tasks, the theoretical apparatus of foreign and musical rhetoric, linguistics to text, musical textual studies, literary studies is to be learned.

To represent the characteristic of the interconnected poetic and verbal basis and music in the opera, to clarify the insight of the poetic and prose word and the particularity of their functions in the whole genre, to emphasize the principle significance of the robotic capital in the word of the composites themselves. This will allow you to make a special contribution to the formulation of the Russian opera of the period «Pushkin theme».

The rhetorical aspects of the operatic creativity of M. Glinka, M. Rimsky-Korsakov, M. Musorgsky begin from the point of view of the function of foreign formulas, so called semantic figures, which may be specific to the structure of the design, as well as the rules of before the contention of the musical-moving relationship. The directors who will rise up, how the skinny with the transcripts of the composers vibrates his own stories with the rhetoric: in accordance with the principle of rhetorical use

Keywords: rhetoric, musical rhetoric, stylistics, musical text, operatic text, rhetorical ideal, composer poetics, composer style, opera word, interaction of verbal and musical plans, musical rhetorical figure.

Підписано до друку 25.03.2021 р.
Обсяг 0,9 авт.арк. Формат 60x90/16
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім. К.Д. Ушинського
65091, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26
тел. (048) 732-18-84