

УДК 782.1

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ДИНАМИКА ЭЛЕМЕНТОВ КАК ФАКТОР ОБЕСПЕЧЕНИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ЦЕЛЬНОСТИ ОПЕРЫ

Приходовская Е.А.

*Институт искусств и культуры Томского государственного университета,
Томск, e-mail: rector@tsu.ru*

В статье рассматриваются вопросы драматургической цельности монументального синтетического жанра, каким является опера. В контексте перспективности жанра приобретает значимость выявление константных драматургических закономерностей синтетического оперного текста на этапе его создания композитором. Оперный синтез представляет собой множество языковых элементов и структурных формаций, в каждой из которых протекают самостоятельные динамические процессы, интегрируемые в целостный, однонаправленный эмотивный план с помощью взаимодействия образно-интонационных сфер. Изучение корреляции протекающих в субструктурах оперы неоднородных процессов требует введения понятия функциональной динамики. Функциональная динамика в данном контексте может быть определена как подвижная система выразительных механизмов, отвечающая требованиям объёмности и глубины подтекстового пласта, образуемая взаимодействием вокальной и симфонической языковых систем в их неразрывном единстве.

Ключевые слова: оперный синтез, драматургическая цельность, процессуальность, потенциал, функциональная динамика

FUNCTIONAL DYNAMICS OF ELEMENTS AS A FACTOR OF ENSURING DRAMATURGIC INTEGRITY OF THE OPERA

Prikhodovskaya E.A.

Institute of arts and culture, Tomsk State University, Tomsk, e-mail: rector@tsu.ru

The questions of dramaturgic integrity of a monumental synthetic genre the opera being the one are considered in the article. In the context of prospects of the genre the detection of constant dramaturgic regularities of the synthetic opera text at a stage of its creation by the composer gains importance. The opera synthesis is a set of language elements and structural formations, in each of which the independent dynamic processes integrated into the whole, unidirectional emotive plan by means of interaction of figurative and intonational spheres proceed. The study of correlation of the non-uniform processes proceeding in substructures of the opera demands introduction of concept of functional dynamics. Functional dynamics, in this context, can be defined as a boosting system of expressive mechanisms meeting the requirements of dimensions and depth of subtext layer, formed by interaction of vocal and symphonic language systems in their indissoluble unity.

Keywords: opera synthesis, dramaturgic integrity, processuality, potential, functional dynamics

Жанр оперы нередко рассматривается исследователями как сугубо исторический феномен, располагающий множеством стилистических и эпохальных преломлений, богатый именами и фактами; почти в исключительных случаях объектом научного осмысления становится множественность *перспектив* реализации смыслового и выразительного потенциала жанра оперы. Такой преимущественно ретроспективный подход к жанру оперы представляется неправомерным, особенно если учитывать присутствующую в современной культуре тенденцию к слиянию форм, объединению направлений и полижанровости. Опера, являющаяся монументальным синтетическим жанром, объединяющим ряд более локальных форм, различные виды искусства и интенции множества творческих сознаний, – представляется, в свете отмеченного растущего интереса к синтезу искусств, перспективной областью творческой мысли. Именно в контексте перспективности жанра приобретает значимость *выявление константных*

драматургических закономерностей синтетического оперного текста на этапе его создания композитором.

Создание оперы композитором хронологически предшествует расширению спектра средств выразительности, наблюдаемому на стадии формирования сценического аудиовизуального целого, рассчитанного непосредственно на восприятие адресатом (слушателем, зрителем). Сценический аудиовизуальный проект актуализирует такие компоненты синтеза, как, например, актёрский, световой, мизансценический (пространственный) и др. аспекты. На этапе создания текста композитором данные компоненты фигурируют лишь в виде несистемных авторских ремарок, если и фигурируют вообще.

Синтетический оперный текст на этапе его создания включает преимущественно два компонента синтеза: *вербальный* и *музыкальный*. Условность разграничения двух названных компонентов в оперном тексте очевидна: их единство и неразделимость

служат фактором органичности синтеза. Множественность форм взаимодействия вербального и музыкального компонентов оперного синтеза обусловлена во многом содержащимися в них потенциалами выразительных средств:

1) вербальный компонент: **конкретно-предметный** и **фонетико-фразировочный** потенциалы;

2) музыкальный компонент: **интонационно-тематический** и **темброво-фактурный** потенциалы.

Единство сложной языковой цельности оперного синтеза зависит от специфики взаимодействия данных потенциалов. Как можно заметить, границы потенциалов размыты: фонетико-фразировочный и интонационно-тематический потенциалы реализуются с помощью идентичных – музыкальных – языковых средств, что позволяет соединить «крайние» точки вербального и музыкального компонентов оперного синтеза: конкретно-предметный и темброво-фактурный потенциалы. Несмотря на то, что «в музыке есть своя логика, чуждая предметно-логическому мышлению» [2, с. 32], конкретно-предметный потенциал востребован в опере в силу синтетичности жанра. Темброво-фактурный потенциал предстаёт в опере в двух ипостасях: сугубо тембровой (характеристики голосов солистов, характеристики оркестровых групп) и сугубо фактурной (наращивание голосовой фактуры, формирующее ряд *солист – ансамбль – хор* и наращивание оркестровой фактуры от *solo* до *tutti*). Специфика взаимодействия названных потенциалов в опере определяется ведущей ролью **подтекстового смыслового пласта**, предельно актуализируемого первичностью в оперном синтезе музыкального компонента. Подтекстовый смысловой пласт выступает в опере не только основным «полем» смыслообразования посредством механизмов эмотивности, но и основной областью объединения множественности элементов синтеза и двух глобальных языковых систем, наблюдаемых в опере.

Взаимодействие потенциалов можно наблюдать в процессах взаимосвязи двух глобальных языковых систем: *вокальной* и *симфонической*. Исследователи неоднократно отмечали взаимосвязь в опере вокального и инструментального начал: «на советскую оперу, равно как и на зарубежную, большое влияние оказали не только инородные виды искусства (драматический театр, кинематограф), но и различные музыкальные жанры, в том числе инструментальные» [5, с. 6]. На правомерность рассмотрения вокальной и симфонической музыки как специфиче-

ских языковых систем указывает В. Конен: «Под этим понятием [«музыкальный язык»] мы имеем в виду совокупность художественных приёмов, составляющих неповторимую специфику музыки (в противовес, например, языку живописи...)» [2, с. 10]. По мнению автора статьи, именно вокальная и симфоническая языковые системы составляют основу динамического комплекса средств выразительности оперы.

Вокальная языковая система функционирует в оперном синтезе как множество самостоятельных сфер, изучаемых исследователями, да и воспринимаемых исполнителями и слушателями «по отдельности». Сюда включаются сольные вокальные партии, ансамбли, развёрнутые диалоговые сцены и хоровые фрагменты; фактором их объединения выступает тот факт, что в основе всех названных форм лежат свойства **человеческого голоса** в противовес любым другим модификациям музыкального звука. Акцентируем в статье такую жанровую сферу, как *сольное вокальное высказывание*, которое уже акцентировалось автором ранее [4], являющуюся наиболее «чистым» проявлением в оперном синтезе вокальной языковой системы.

Симфоническая языковая система функционирует в рамках оперного синтеза также во множестве ипостасей, от простого аккомпанирующего солисту гармонического сопровождения – до сложных форм выражения психологического подтекста или самостоятельных изобразительных сцен (например). Предвидя возражения в вопросе значимости симфонического языка выразительных средств – ведь опера, как и отдельные её фрагменты, существуют в концертной практике в клавирном варианте, – следует уточнить, что клавирный вариант выступает в данном случае как вспомогательный: немного найдётся оперных текстов, написанных специально для солистов и фортепиано. В то же время оркестр обладает возможностями разнообразия **тембровых красок** (наряду с голосовыми красками в опере) и **массы аудиального потока** (варьируемой с помощью фактурных решений). Таким образом, выразительные средства симфонической языковой системы составляют, наряду с некоторыми сторонами функционирования вокальной языковой системы, основу темброво-фактурного потенциала оперного синтеза.

Драматургическая цельность – органичное единство множественных элементов, находящихся в сложном динамическом соподчинении – один из важнейших вопросов организации монументального синтетического целого, каким является опера.

Драматургическая цельность оперы определяется ещё одним фактором: изначальной *процессуальностью*, фигурирующей как неотъемлемое свойство музыкально-сценического произведения. Процессуальная природа музыки вступает во взаимодействие с процессуальной природой сценического искусства. Именно процессуальность как родовое свойство жанра требует внимания композитора к синхронизации процессов во всех субструктурах оперного синтеза – на основе *функциональной* выстроенности целого (согласно известному закону необходимого и достаточного). Динамическая цельность оперного синтеза может быть наглядно представлена следующим образом:

множественность субструктур
+
разнонаправленные и разнотемповые процессы в каждой из них.

Механизмами объединения, интеграции структур и процессов оперного синтеза представляются:

1) *музыкальный тематизм* (взаимодействие и совместное функционирование образно-интонационных сфер оперы);

2) *эмотивный план* (траектория эмотивного плана – линия эмоционально-психологических преобразований, содержащихся в целостном художественном синтетическом процессе). Категория эмотивности развита и обоснована в искусствоведении / музыковедении В. Шаховским [6] и П. Волковой [1]. Эмотивный план, являясь категорией переходной между экстра- и интра-текстуальными структурами, осуществляет связь смысловых ареалов оперы с особенностями её структурно-драматургической архитектоники. Через эмотивный план реализуется *общая векторная система оперного целого*, наличие которой позволяет говорить о драматургической цельности музыкально-сценического полотна.

Таким образом, **оперный синтез** представляет собой **множество языковых элементов и структурных формаций, в каждой из которых протекают самостоятельные динамические процессы, интегрируемые в целостный, однонаправленный эмотивный план с помощью взаимодействия образно-интонационных сфер.**

Если корреляция структурных формаций предстаёт уже разносторонне изученной и не теряющей актуальности в сферах синтеза искусств, анализа музыкальных форм и др., то изучение корреляции про-

текающих в них неоднородных процессов требует введения понятия *функциональной динамики*. **Функциональная динамика** в данном контексте может быть определена как **подвижная система выразительных механизмов, отвечающая требованиям объёмности и глубины подтекстового пласта, образуемая взаимодействием вокальной и симфонической языковых систем в их неразрывном единстве**. Незакреплённость функций как солиста, так и оркестра, потенциал *функциональных переключений языковых систем* создают обширное «поле» реализации векторного единства эмотивного плана конкретного оперного произведения. Единство партии солиста и оркестровой ткани отражает в динамических структурно-языковых закономерностях специфику эмотивного плана данного синтетического текста.

Функциональная динамика обеспечивает подвижность взаимосвязей смысловых ареалов оперы и структурно-языковых образований, а также способствует полноте и разносторонности раскрытия смысловых ареалов, являясь, по существу, основой механизмов смыслообразования в сольном вокальном образе и синтетическом целом оперы в общем.

Функциональная динамика солиста основана на множественности функций и связей, присущих человеку в действительности. Не нарушая единства и целостности своего психологического портрета, человек предстаёт в сотнях контекстов и «проекции». Это свойство формирует множественные области смыслового и выразительного потенциала оперы. Обозначим ряд позиций персонажа в отношении внешнего действия, смена которых способствует созданию функциональной динамики сольного вокального образа:

1) позиция **участника** – активного, действующего в настоящий момент, что предполагает включение вектора «изнутри – вовне», взаимодействие с собеседниками и т.д.; в качестве примера такой позиции приведём сольное высказывание Альфреда «Questa donna conosciute» из оперы Дж. Верди «Травиата». Подробный анализ нотного текста, выходящий, к сожалению, за рамки объёма и проблемного поля данной статьи, позволяет установить взаимозависимость рассмотренных выше потенциалов и их однонаправленность – нацеленность на реализацию единой образно-эмотивной задачи;

2) позиция **сочувствующего наблюдателя** – бывшего участника описываемых событий или каким-либо образом

с ними связанного, что инициирует наличие эмоционального отклика и выстраивание эмотивного плана, синхронизированного с описываемым действием; ярким примером может послужить рассказ Веры из оперы Н. Римского-Корсакова «Боярыня Вера Шелога»;

3) позиция **отстранённого наблюдателя** – излагающего факты без специфического эмоционального отклика, как информационное сообщение; образцом такой позиции можно считать любые высказывания Вестника в ранней опере или, например, монолог Пимена «Ещё одно, последнее сказанье» из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов»;

4) **контрапунктическая** позиция – позиция противостояния или просто отстранения от протекающих в то же время событий; показательный пример – финал оперы Ж. Бизе «Кармен».

Персонаж оперы может занимать несколько динамически сменяющихся позиций – в зависимости от эмотивного плана и драматургической необходимости. В функциональной динамике партии солиста, реализующейся посредством смены позиций, содержится значительная часть смыслового потенциала оперы.

Функциональная динамика оркестра составляет не меньшую и неразрывно связанную с функциональной динамикой партии солиста область смыслового потенциала оперы.

Обозначим функции оркестровой ткани в опере:

1) **сопровождение** – функция, соотносимая с позицией участника. Один из известнейших образцов – Застольная песня из оперы Дж. Верди «Травиата»;

2) **психологический подтекст** – функция, соотносимая с позицией участника или сочувствующего наблюдателя. Яркий пример – ария Тоски из оперы Дж. Пуччини «Тоска»: в оркестре содержится полный эмотивный объём образа и обрисовываемого состояния, тогда как в партии Тоски то же состояние выражается фрагментарно, хоть и полностью синхронизировано с оркестровой партией. Функция психологического подтекста вообще часто востребована в оркестровой партии веристского оперного театра;

3) **ситуативный подтекст** – функция, соотносимая с позициями контрапунктической и отстранённого наблюдателя. Можно остановиться на той же финальной сцене из оперы Ж. Бизе «Кармен» (хотя, подчеркнём, примеры множественны, но их выявление требует специального исследования);

4) **драматургическая организация сцены** – функция, востребованная при любых позициях, кроме контрапунктической. Вспомним, например, сцену игры в карты Беппо и Гаспара из оперы Г. Доницетти «Рита». Все реплики действующих лиц подчинены логике инструментального драматургического развития, «накладываясь» на целостную оркестровую линию эмотивных преобразований;

5) **иллюстративная функция** – функция, основанная на принципе изобразительности; один из вариантов – показ «стимула» эмоциональной «реакции» персонажа. Надо полагать, в сфере данной функции находился балет французской лирической трагедии; многие сугубо оркестровые сцены в более поздних операх: сцена грозы в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник», картина бури в опере Дж. Верди «Отелло» и др.;

6) **невербальное отражение психологического процесса**. Данная функция реализуется с помощью исключительно симфонического языка выразительных средств. Сфера актуализации этой функции – часто – оркестровые вступления к сольным высказываниям персонажей или ко всей опере: вступление к арии Князя Игоря из одноименной оперы А. Бородина, вступление к арии Алеко «Весь табар спит» из оперы С. Рахманинова, вступление к опере Дж. Верди «Травиата», и др.

Итак, механизм функциональной динамики действует в оперном синтезе как один из основных факторов подвижного единства синтетического текста, задействующего преимущественно две глобальные языковые системы – вокальную и симфоническую, каждая из которых обладает собственным рядом потенциалов. В статье были лишь намечены основополагающие тезисы данной гипотезы. Автор выражает надежду, что исследование функциональной динамики элементов получит обширное развитие, продолжая путь к постижению тайн «смысловой многомерности произведения» [3, с. 111] – как уже признанных шедевров, так и ещё не созданных образцов оперного жанра.

Список литературы

1. Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина) / дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1997. – 153 с.
2. Конен В.Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. – М.: Музыка, 1974. – 376 с., с нот.
3. Лысенко С.Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. ... д-ра иск. – Новосибирск, 2014. – 465 с.

4. Приходовская Е.А. Сольная характеристика оперного персонажа: структурно-смысловое единство высказывания / Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 17. – С. 177–179.

5. Соловьёва Н.Л. Проблемы симфонизма в советской опере 60–70-х гг.: дис. ... канд. иск. – М., 1988. – 220 с.

6. Шаховский В.И. Эмоции с точки зрения лингвистики // «Музыка начинается там, где кончается слово». – Астрахань-М., 1995. – С. 30–33.

References

1. Volkova P.S. *Jemotivnost' kak sredstvo interpretacii smysla hudozhestvennogo teksta (na materiale prozy N. Gogolja i muzyki Ju. Bucky, A. Holminova, R. Shhedrina)* [Emotivity as means of interpretation of sense of the art text (on material of prose of N. Gogol and Yu. Butsko, A. Holminov, R. Shchedrin's music)] / Dis. ... cand. fil. sciences. Volgograd, 1997. 153 p.

2. Konen V.D. *Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovanii klassicheskoj simfonii)* [Theater and the symphony (an opera role in formation of the classical symphony)]. Prod. the 2nd. M, «Music», 1974. 376 p, with notes.

3. Lysenko S.Ju. *Sinteticheskij hudozhestvennyj tekst kak fenomen interpretacii v muzykal'nom teatre* [The synthetic art text as an interpretation phenomenon at musical theater] / Dis. ... dokt. arts. Novosibirsk, 2014. 465 p.

4. Prikhodovskaya E.A. *Sol'naja karakteristika opernogo personazha: strukturno-smyslovoe edinstvo vyskazyvaniya* [Solo characteristic of the opera character: structural and semantic unity statement] / Theory and practice of social development. 2014. no. 17. pp. 177–179.

5. Solovyova N.L. *Problemy simfonizma v sovetskoj opere 60 70h gg.* [Symphonic style problems in the Soviet opera 60 70kh] / Dis. ... cand. arts. M., 1988. 220 p., enc.

6. Shakhovsky V.I. *Jemocii s točki zrenija lingvistiki* [Emotions from the point of view of linguistics // «Music begins where the word comes to an end»]. Astrakhan-Moscow, 1995. pp. 30–33.

Рецензенты:

Коляденко Н.П., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории, философии и искусствознания, Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, г. Новосибирск;

Дрожжина М.Н., доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и просвещения, Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, г. Новосибирск.

Работа поступила в редакцию 19.12.2014.