УДК 782.1

Приходовская Екатерина Анатольевна

кандидат искусствоведения,
доцент Института искусств и культуры
Томского государственного университета

СОЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА: СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВОЕ ЕДИНСТВО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Аннотация:
В статье излагается предложенная автором гипотеза о различных видах сольной характеристики оперного персонажа. Выделяется пять видов сольного высказывания, таких как манифест, нарратив, реакция-переживание, молитва и сквозная сольная сцена. Каждый из названных видов высказывания представляет собой специфическое структурно-смысловое единство, позволяющее выстроить комплексную характеристику персонажа и проследить ее преобразование в оперном целом. В работе приводятся иллюстрации излагаемых тезисов из русской и зарубежной оперной литературы; произвольность выбора приводимых иллюстраций подтверждает универсальное значение предложенной гипотезы.

Ключевые слова:
опера, певец, персонаж, сольная характеристика, структурно-смысловое единство, монолог, сквозная сцена.

Prikhodovskaya Ekaterina Anatolyevna

PhD in Art Criticism, Assistant Professor,
Institute of Arts and Culture,
Tomsk State University

THE SOLO CHARACTERISTIC OF AN OPERA CHARACTER: STRUCTURAL AND SEMANTIC UNITY OF THE STATEMENT

Summary:
The article presents an original hypothesis saying that there are different types of solo characteristic of an opera character. The author distinguishes five types of solo statement, such as manifesto, narrative, response experience, prayer, and cross-cutting solo scene. Each of these statement types represents a specific structural and semantic unity, allowing to build a comprehensive description of the character and to trace its transformation in the opera as a whole. The paper exemplifies the theses by Russian and foreign opera literature. The random choice of examples given confirms the universal relevance of the proposed hypothesis.

Keywords:
opera, singer, character, solo characteristic, structural and semantic unity, monologue, cross-cutting scene.

Общеизвестно, что важнейшим смыслообразующим центром оперы является ***певец***. Опера как специфическое жанровое образование может состояться без поэта-либреттиста (многочисленны исторические примеры создания либретто самим композитором, известны случаи и сочинения оперы-вокализа вообще без вербальной нагрузки); каким бы этот факт ни казался парадоксальным, но опера может состояться и без композитора (практика оперы pastissimo, задействовавшей множество цитат – нередко народных или анонимных). Без певца же опера перестает быть оперой, утрачивает свои основные жанровые характеристики и превращается в другие жанры – симфонию или драматический спектакль. Певец воплощает собой вербально-интонационно-вокальную целостность: исследователи неоднократно отмечали тройственную природу вокального образа («духовно-душевно-телесная целостность» [1, с. 54], «музыка – слово – действие» [2, с. 11], «слова, звуки, действия» [3, с. 45]). Именно певец реализует передачу информационно-эмотивного сигнала от продуцирующего сознания (композитора) воспринимающему (слушателю), посредством ряда синестетических переходов преобразуя нотно-вербальный комплекс в аудиовизуальный сценический синтез.

Среди множества способов характеристики оперного персонажа (включающих реплики в сценах, ансамбли, сцены с хором и т. д.) считаем правомерным выделить *сольную характеристику*, реализуемую через *сольное высказывание* (любого масштаба и любой формы).

Проведем обзор фиксируемых в истории оперного театра форм сольного высказывания оперного персонажа.

Следует обозначить ракурс рассмотрения данных вопросов: обзор проводится по функциональному, а не по историко-номинальному параметру. Множество жанровых определений зачастую характеризует одно формальное образование, обладая исключительно номинальными различиями. Название, которое дает композитор, далеко не всегда, по мнению автора, можно рассматривать как жанровое определение: выстраивая структурно-языковую целостность текста, композитор подчеркивает функциональное значение той или иной сцены, не вдаваясь в подробности терминологического характера.

Классифицируя сольные высказывания оперного персонажа по функциональному параметру, обозначим пять групп высказываний:

1) манифест;
2) нарратив;
3) реакция-переживание;
4) молитва;
5) сквозная сольная сцена.

Представляется необходимым учитывать пересечение и наложение функций, встречающиеся в реально существующих текстах, а также возможность возникновения новых, пока не встречавшихся комбинаций в рамках потенциала жанра оперы.

К ***манифесту*** относим сольные характеристики персонажа, располагающие вектором «изнутри – вовне», то есть обращенные к тому или иному адресату (адресатом может быть и зрительный зал – важна именно *нацеленность* высказывания), обязательно содержащие элементы манифестации своей позиции или личности. Примеров манифеста в оперной литературе немало; наиболее «чистые» образцы содержатся в выходных ариях / каватинах исторического периода преобладания номерной структуры. Однако манифест оказывается востребованным и в более поздние периоды. В качестве известных примеров манифеста приведем каватину Фигаро из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», «Credo» Яго из оперы Дж. Верди «Отелло», вальс Мюзетты из оперы Дж. Пуччини «Богема», арию Скарпиа из оперы Дж. Пуччини «Тоска», монолог Бориса «Скорбит душа» из пролога оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» и т. д. (Примеры произвольны. Список может быть продолжен.)

Примерами ***нарратива*** могут послужить пролог из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы», рассказ Веры из оперы Н. Римского-Корсакова «Боярыня Вера Шелога», рассказ Кума о красной свитке из оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», рассказ Старика из оперы С. Рахманинова «Алеко» и т. д. Как можно заметить, данная группа сольных высказываний оперного персонажа настолько очевидна, что чаще всего сами композиторы называют сцену рассказом. Для нарратива характерно присутствие слушателей (тех или иных других персонажей). Отметим, что манифест и нарратив объединяются по признаку нацеленности высказывания.

Реакция-переживание представлена в исторических образцах оперы не менее широко. Вся система арий-аффектов оперы seria служит тому примером. Среди более поздних примеров данной группы – ария Царицы Ночи из оперы В.А. Моцарта «Волшебная флейта», ария Графини из оперы В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро», думка Параси из оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», ария Любаши «Вот до чего я дожила…» из оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» и т. д. Реакция-переживание отличается от манифеста и нарратива отсутствием прямого адресата высказывания (переживание «про себя»).

Специфический ракурс сольного высказывания персонажа воплощает ***молитва***, которая может содержать элементы нарратива (исповедь), реакции-переживания, обращена к адресату (очевидна нацеленность высказывания), но представляет тем не менее отражение глубоко внутренних, не рассчитанных на стороннего наблюдателя, психологических процессов. Примерами могут послужить молитва Анны из оперы Дж. Россини «Магомет II», молитва Дездемоны из оперы Дж. Верди «Отелло», молитва Тоски из оперы Дж. Пуччини «Тоска», плач Ярославны из оперы А. Бородина «Князь Игорь», ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» из оперы М. Мусоргского «Хованщина» и т. д.

Сквозная сольная сцена, иногда называемая синонимичным в сущности термином ***оперный монолог***, представляет сложную комбинацию функционально разных фрагментов, в каждом конкретном случае индивидуально решенную. Сквозная сольная сцена может соединять эпизоды, построенные как реакция-переживание, с эпизодами, построенными как манифест, нарратив или молитва. Например, сцена и молитва Дездемоны из оперы Дж. Верди «Отелло» содержит нарратив (песня об Иве – рассказ о бедной девушке Барбаре), реакцию-переживание (в тех эпизодах, когда Дездемона говорит о своем состоянии), даже отражение внешней сигнальной системы (ветер), а также молитву. В качестве примеров могут быть названы сцена и ария Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата», сцена и молитва Дездемоны из оперы Дж. Верди «Отелло», ария Риголетто из оперы Дж. Верди «Риголетто», ария князя Игоря из оперы А. Бородина «Князь Игорь», монолог Бориса из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов», сцена письма Татьяны из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин», ария Марфы «Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем» из оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста», сцена и ария Левко «Как тихо, как прохладно тут» из оперы Н. Римского-Корсакова «Майская ночь» и т. д.

Множественность смысловых и формальных образований, связанных с сольной характеристикой оперного персонажа, выделяемых, подчеркнем, с большой степенью условности, лишь частично соотносится с функциональной множественностью реальной человеческой речи. Озвучиваемые в вокальной партии смыслы охватывают круг явлений более обширный, чем реально

звучащая человеческая речь. Это объясняется функционированием подтекстового пласта, инициирующего присутствие в озвучиваемом нотно-вербальном тексте событий *внутренней* психологической жизни, вне художественного текста остающихся «за кадром».

Важнейшим свойством сольного высказывания оперного персонажа, независимо от масштаба и формальной организации высказывания, представляется ***структурно-смысловое единство***. Именно структурно-смысловое единство, обеспечивающее целостное функционирование сольного высказывания оперного персонажа и, соответственно, целостное восприятие его слушателем, выступает фактором связи смысловых и структурных факторов, «духа» и «плоти» художественной цельности сольного оперного высказывания.

Структурно-смысловое единство сольного высказывания оперного персонажа реализуется в области пересечения *образно-смыслового ряда* (константные свойства образа) и *ситуативно-смыслового ряда* (свойства ситуации, диктующие ту или иную реакцию). На данные смысловые ряды в области их пересечения накладывается та или иная *структурно-жанровая формация*, выбор которой в каждом конкретном случае обусловливается спецификой смысловых рядов и их пересечения.

Один и тот же персонаж (например, Виолетта из оперы Дж. Верди «Травиата»), *во-первых*, обладает специфическим образно-смысловым рядом (лирическая героиня, окруженная роскошью светской жизни, но переживающая «одиночество в толпе»); *во-вторых*, предстает в пересечениях с разными ситуативно-смысловыми рядами: например, «E strano…» (размышление о жизни, полное ярких эмоциональных красок и контрастов, после шумного светского бала) и «Addio, del passato» (прощание с жизнью).

Показательны различия структурно-жанровых формаций, соответствующих пересечениям единого образно-смыслового ряда с различными ситуативно-смысловыми рядами. В первом случае («E strano…») наблюдаем множественность контрастных эпизодов, неоднократные смены речитативной и ариозной интонационных сфер, наличие активного движения в мелодике (обилие скачков, тональных сдвигов, фактурных и интонационных преобразований). Во втором случае («Addio, del passato») видим почти медитативную повторность мелодических сегментов, опору на репетиции и замкнутость мотива (в пределах терции, только вступительная и заключительная интонации – малая секста и чистая квинта), статичный тональный план (a-moll – A-dur). В первом случае оказывается задействованной структурно-жанровая формация сквозной сольной сцены, во втором – молитвы (хоть композитор и не назвал молитвой данное сольное высказывание Виолетты).

Можно заметить также идентичность структурно-жанровых формаций, актуализируемых композиторами разных школ и исторических периодов применительно к разным персонажам и сюжетным фабулам. Показательно в этом отношении сравнение арии Тоски «Vissi d'arte» (из оперы Дж. Пуччини «Тоска») и арии Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» (из оперы М. Мусоргского «Хованщина»). Структурно-жанровая формация молитвы очевидна в обоих случаях. И в том и в другом случае видим замкнутую трехчастность формы, с краткой каденцией (выходом на высокую ноту) в коде, глубокую кантилену в вокальной партии, функцию развернутой гармонической поддержки солиста – в оркестре. Таким образом, смысловыми константами – вне зависимости от конкретной фактуальной наполненности – диктуется структурная организация художественного текста, в данном случае – сольного высказывания оперного персонажа.

Итак, выявленные структурно-жанровые формации сольного высказывания оперного персонажа находятся в сложной взаимосвязи с образно-смысловыми и ситуативно-смысловыми рядами оперы. Автор статьи констатирует нерешенность на данном этапе, но несомненную перспективность исследования намеченных вопросов.

Ссылки:

1. Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990. 212 с.
2. Кулешова Г.Г. Вопросы драматургии оперы. Минск, 1979. 231 с.
3. Шаляпин Ф. Страницы моей жизни. Маска и душа : повести. М., 1990. 462 с.

References:

1. Zachs, LA 1990, *Artistic consciousness,* Sverdlovsk, 212 p.
2. Kuleshova, GG 1979, *Questions dramatic opera,* Minsk, 231 p.
3. Shalyapin, F 1990, *Pages of my life. Mask and Soul: the story,* Moscow, 462 p.