

Пономарева Елена Владимировна

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ РЕЦЕПЦИИ ПОЗДНЕГО ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Статья посвящена риторическому аспекту изучения интертекстуальности в позднем оперном творчестве П. И. Чайковского. В центре внимания - проблема стилистической неоднородности оперы "Пиковая дама", которую автор исследования рассматривает с позиции риторической троповости, каталогизируя выявленные межтекстовые взаимодействия как соответствующие фигуры метафоры, метонимии и синекдохи. Новая исследовательская проекция позволяет семантически нормализовать эффект "эклектичности", сопутствующий фигурам текстового переплетения, выявляя присутствие единой тексто-стилевой плоскости оперного сочинения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/8/42.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 8(82) С. 153-156. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. Акимов Л. И. Искусство Древней Греции: классика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 464 с.
2. Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1953. 304 с.
3. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. 607 с.
4. Сидорова Н. А., Тугушева О. В., Забелина В. С. Античная расписная керамика. М.: Искусство, 1985. 80 с.
5. Шедевры античного искусства из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2011. 476 с.
6. Cook R. M. Greek Painted Pottery. L.: Taylor & Francis group, 1997. 464 p.
7. Green J. R. The Gnathia Pottery of Apulia // The Art of South Italy: Vases from Magna Graecia / eds. M. E. Mayo and K. Hama. Richmond, Virginia: Museum of Fine Arts, 1982. P. 252-259.
8. <http://www.mfa.org/> (дата обращения: 29.06.2017).
9. Padgett J. M., Comstock M. B., Herrmann J. J., Vermeule C. C. Vase-painting in Italy. Red-figure and Related Works in the Museum of Fine Arts. Boston: Museum of Fine Arts, 1993. 275 p.

PAINTED CERAMICS OF GNATHIAN STYLE

Petrushina Kristina Viktorovna
Children's Artistic School in Moscow
3belki@inbox.ru

The article is devoted to painted ceramics of Gnathian style, a unique phenomenon originated in workshops of Southern Italy in the IV century B.C. Ceramics of Gnathian style is available in expositions of many Russian and foreign museums but small in size and unpretentiously painted, these vases often stay unnoticed for a wide circle of art lovers. The author describes the basic forms, style peculiarities and themes of Gnathian style ceramics in different periods of its development, discovers meaning of the basic images and ornamental motifs of paintings, provides concrete examples from collections of Russian and foreign museums.

Key words and phrases: painted ceramics; antique ceramics; Gnathian style; vase painting; decorative and applied arts.

УДК 782.1

Искусствоведение

Статья посвящена риторическому аспекту изучения интертекстуальности в позднем оперном творчестве П. И. Чайковского. В центре внимания – проблема стилистической неоднородности оперы «Пиковая дама», которую автор исследования рассматривает с позиции риторической троповости, каталогизируя выявленные межтекстовые взаимодействия как соответствующие фигуры метафоры, метонимии и синекдохи. Новая исследовательская проекция позволяет семантически нормализовать эффект «эклектичности», сопутствующий фигурам текстового переплетения, выявляя присутствие единой тексто-стилевой плоскости оперного сочинения.

Ключевые слова и фразы: интертекст как риторическая фигура; опера «Пиковая дама» П. И. Чайковского; стилизация; музыкальная цитата; текст в тексте.

Пономарева Елена Владимировна, к. искусствоведения
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
elepon@mail.ru

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ РЕЦЕПЦИИ
ПОЗДНЕГО ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Проблема «интертекст как риторическая фигура» часто встает перед исследователями, стремящимися определить сущность межтекстовых взаимодействий. Эта проблема достаточно обширно представлена в ряде литературоведческих работ (Ю. Лотман, Н. Фатеева, Н. Кузьмина, М. Ямпольский и др.). Однако в музыковедении, несмотря на солидную библиографию по вопросам музыкальной риторики, ракурс риторического обоснования интертекстуальности пока еще не приобрел статус традиционного.

Конечно же, любая методология должна пройти свой путь апробации. И здесь особенно важным является не желание «применить», а желание точно «почувствовать и понять». Ибо музыкальный текст не прощает исследователю подобных подмен понятий, а если это, к тому же, текст признанного шедевра – то тем более. Исследователь несет огромную ответственность за свою причастность к прецеденту «распаковывания» новых смыслов. И в этом контексте процесс исследовательской интерпретации должен быть принципиально многоканальным – идти одновременно «от текста» и «к тексту».

Весьма показательное размышление на эту тему есть в одной из статей М. Раку: «Произведение изоморфно избираемой методологии в том смысле, что оно – в дополнение к своим прежним смыслам – вбирает в себя отражение каждой новой эпохи. Поэтому так называемые традиционные подходы сменяются нетрадиционными

(до поры до времени, конечно) не только из необходимости обновить взгляд на сочинение, но и оттого, что само сочинение перестает вмещаться в заданные ему ранее параметры, не удовлетворяется прежними толкованиями. Живое бытие в культуре меняет его внутреннюю смысловую структуру» [5, с. 9].

Обратимся к одному из ярких примеров современных исследовательских интерпретаций – опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Казалось бы, 30–40 лет назад о стилистической неоднородности этого сочинения, которую сам композитор определял как «здоровый эклектизм, унаследованный от Глинки» [8, с. 376], было принято деликатно умалчивать или уклончиво говорить как о проблеме «интересной, но второстепенной» (Н. Туманина) [6, с. 314]. Но за последние два десятилетия ситуация в корне изменяется. Только на тему осмысления явления «полистилистики» оперы в *интертекстуальной проекции* (не говоря о множестве других методологических посылов) к данному моменту насчитывается более тридцати исследовательских работ (включая и работы автора этих строк). Конечно же, имеет место упомянутый «эффект изоморфности», который, несомненно, обусловлен свойствами гетерогенного по своей сути текста «Пиковой Дамы». Нарушение семиотического «равновесия» этого текста при появлении «внешнего семиозиса» (слушатель, исследователь) способствует своеобразному переносу внимания с того «что» на то «как», а значит и обнаружению кодовой неоднородности произведения. Это переключение из одной системы кодирования в другую, чередование участков текста, где доминирует авторская стилистика с иностилистическими вкраплениями, и составляет дополнительную основу для генерирования нового смысла («распаковывания смысла»).

В предлагаемой статье проблема интертекстуальности в опере «Пиковая дама» (в орбите которой оказываются и стилистическая неоднородность, и текстовая гетерогенность) будет рассмотрена в аспекте *риторической троповости*.

При анализе оперного текста сразу обращает на себя внимание особое качество иностилистики. «Иноstileвое» в этом тексте теряет свою нейтральную прикладную роль «декора», призванную лишь конкретизировать историческую атмосферу. Так возникает особая «соположенность» разнородных семиотических систем, которую скорее можно назвать риторической, учитывая невозможность «однозначного семантического перевода» (Ю. Лотман) [1, с. 406]. Цитатный материал, равно как и различного рода стилизации (см. Таблицу 1), при взаимодействии с исходным авторским стилем создает специфический феномен, который содержит в себе признаки семантических тропов (риторических фигур, слов или выражений, используемых в переносном значении с целью усилить образность языка).

Рассмотрим некоторые образцы троповости в опере. Например, введение цитаты из Гретри (IV картина) имеет черты «семантического замещения по сходству и подобию какой-либо “семы”» [Там же, с. 410], или *метафоры*. Как известно, свою песенку Графиня поет перед появлением Германа, того самого «страстно влюбленного третьего» (перефразируя знаменитый припев баллады Томского: «От третьего, кто пылко, страстно любя...»). Использование Чайковским в этой песенке материала ариетты Лоретты, ожидающей ночного свидания, тонко и действительно метафорически раскрывает тайный смысл фразеологизма-оксюморона либретто «старуха-любовница».

В пасторали «Искренность пастушки», отмеченной концентрированной иностилистикой, но все же и контекстуально, и синтагматически регламентированной, можно усмотреть особенности *метонимии* – «семантического замещения по смежности и причинности» [Там же].

Определенным аналогом еще одной риторической фигуры – *синекдохи* – является использование во многих стилизациях характерной галантно-классицистской ритмоинтонации. В данном случае не вызывает сомнений «семантическое замещение на основе причастности, включенности, парциальности» [Там же].

Таким образом, совершенно закономерной становится констатация «риторикогенности» стилиевой основы «Пиковой дамы».

Опера Чайковского как музыкальный текст, созданный на основе либретто М. Чайковского по одноименной повести А. Пушкина, которая, в свою очередь, была написана по мотивам светского анекдота, уже изначально предполагает яркую риторическую ситуацию «возрастающей мерности семиотического пространства» [Там же, с. 416], синонимичную такому проявлению интертекстуальности как «*интермедийность*» (особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств).

«Светский анекдот» → повесть Пушкина → либретто М. Чайковского → опера

Не намереваясь далее проводить пространные аналогии музыкальной интертекстуальности с общесемиотическими вопросами неориторики, остановимся лишь на частном случае – проблеме такого риторического построения как «текст в тексте». Одним из интереснейших исследований по данной теме является статья Ю. Лотмана «Текст в тексте» [2]. В ней автор, давая этимологический обзор, рассматривает такие случаи текстовых взаимодействий или «виды выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции» [Там же, с. 432] как *удвоение прямое*, *удвоение зеркальное*, *переплетение* и другие.

Уже выделение «риторических фигур» свидетельствует о разного рода удвоениях, дающих представление о семиотической пространственности. Если по своей семантической нагрузке, заявленной в либретто, интермедия «Искренность пастушки» и близка «*конгруэнтному*» (прямому) удвоению, то в плоскости музыкальной знаковости можно усмотреть черты «*энантиоморфного*» (зеркального) удвоения.

Зеркальная симметрия, как замечает Ю. Лотман, «никогда не есть простое повторение: меняется ось “правое – левое” или, что еще чаще, к плоскости полотна или экрана прибавляется перпендикулярная к нему ось, создающая глубину или добавляющая вне плоскости лежащую точку зрения» [Там же, с. 433].

Именно такой эффект «глубинной перспективы» и создается в интермедии, благодаря нарочитой «тесноте поэтического ряда» (Ю. Тынянов [7, с. 48]), концентрированному сжатию своеобразного оперного действия в четыре номера пасторали. К примеру, знаменитый дуэт «Мой миленький дружок» словно «конспектирует» три самостоятельных номера (ария Прилепы, ария Миловзора и дуэт), а в «финальной сцене» пасторали Г. Михайлова, исследуя типы стилизации у Чайковского, находит даже черты пяти возможных самостоятельных оперных номеров (выход и танец свиты Златогора, ария Златогора, ария Миловзора, дуэт соперников, ариозо и речитатив Прилепы) [4, с. 136]. Усугубляется же подобное пространственное «свертывание» и ускоренной, по сравнению с временной реальностью III картины (72-88), мерностью времени в интермедии (100-120). Тем самым музыкальный текст словно иллюстрирует общее положение теории относительности, согласно которому материальные объекты, при особых условиях гравитации, искривляют пространство – время (историческое время!).

Аналогичную *знантиоморфную* симметрию, но уже с обратной перспективой, демонстрирует все та же песенка Графини. В ней, напротив, все предельно укрупняется: замедляется темп исполнения (*Allegretto mosso con spirito* в опере Гретри меняется на *Andantino* в опере Чайковского), и, ко всему прочему, первый раздел ариетты из оперы Гретри дорастает до самостоятельного сольного номера оперы Чайковского.

О «*фигурах текстового переплетения*», которые Ю. Лотман рассматривает как «усложненные случаи введения рамки в текст, когда каждая часть является в определенном отношении и обрамляющим и обрамленным» [2, с. 436], можно судить по таблице стилевых (стилистических) отклонений, наблюдаемых в опере (см. Таблица 1).

Как видно из таблицы, подобные включения определяют стилевую динамику всех действий «Пиковой дамы», и, как уже было отмечено выше, фрагментарные «зерна» других вкраплений могут быть развернуты до самостоятельных текстов и даже стилей.

Таблица 1

Картины	Стилизации	Цитаты
I	Сцена в Летнем саду.	
II	Романс Лизы и Полины (сл. В. Жуковского), романс Полины (сл. К. Батюшкова) – свободная стилизация с сохранением жанровой основы; ариозо Гувернантки – концентрированная иностилистика.	
III	Антракт и хор (сл. Г. Державина); музыка «увеселительных огней»; пастораль (сл. П. Карабанова) – стилизации, опирающиеся на типологическую особенность.	Полонез О. Козловского («Гром победы раздавайся»); <i>Tempo di minueto</i> (имеет прототип – лирическую тему из оперы Д. Бортнянского «Сын-соперник»).
IV		«Да здравствует Генрих IV» (популярная французская песенка); Ариетта Лоретты из оперы А. Гретри «Ричард Львиное сердце».
V	Чтение письма, явление графини – стилизованная мелодекламация.	«Молитву пролию ко Господу» (тропарь из Чина погребения).
VI		
VII	Музыка «карточной игры» – стилизация, опирающаяся на типологическую особенность.	Песенка Томского «Если б милые девицы» («Шуточное желание» – сл. Г. Державина).

Но стилистические переплетения в данном случае актуализируют уже не столько самостоятельность различных кодов, сколько их зависимость и включенность, принципиальную «не равенность себе», знаковую по отношению к «стилю-, тексту-источнику». Слушатель оперы «Пиковая дама» воспринимает, прежде всего, музыку Чайковского, а не цитаты из А. Гретри, Д. Бортнянского или Чина погребения. Неслучайно ведь в одной из популярных интеллектуально-игровых телевизионных передач песенка Графини на протяжении десятков лет продолжает использоваться в качестве важной семантико-ассоциативной связи именно с оперой Чайковского, а отнюдь не с прототипом Гретри. Являясь забытой цитатой, подобный пример демонстрирует тем самым типичный «стершийся троп» (Ю. Лотман) [1, с. 414].

Академик А. Шубников, исследуя фигуры переплетения в художественных орнаментах, пришел к замечательным выводам о выпадении плоскостной симметрии, в которой описываются эти фигуры по отдельности, равно как и о наличии лишь общей для них осевой симметрии [6, с. 17-18]. По-видимому, существование такой единой «осевой симметрии» избавляет гетерогенный в стилевом отношении текст «Пиковой дамы» от обвинений в пресловутой «эклектичности»¹.

¹ В. Медушевскому принадлежит следующее определение эклектики: «Подобно полистилистике, эклектика основана на стилистическом расслоении. Однако это расслоение не мотивировано художественным замыслом. Разнородность стилистических элементов не компенсируется четкостью выражения индивидуального композиторского лица» [3, с. 39].

Список источников

1. Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 404-422.
2. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 423-436.
3. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
4. Михайлова Г. В. Типы стилизации в музыке П. И. Чайковского // П. И. Чайковский: вопросы истории и теории / под общ. ред. А. И. Кандинского. М.: Московская консерватория, 1991. Сб. 2. С. 134-144.
5. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9-21.
6. Туманина Н. В. Чайковский. Великий мастер. М.: Наука, 1968. 488 с.
7. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 318 с.
8. Чайковский М. П. Жизнь П. И. Чайковского: в 3-х т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. 593 с.
9. Шубников А. В., Кошчик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука, 1972. 339 с.

INTERTEXTUAL-RHETORICAL RECEPTIONS OF P. I. TCHAIKOVSKY'S LATE OPERAS

Ponomareva Elena Vladimirovna, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatoire
elepon@mail.ru

The article is devoted to the rhetorical aspect of the study of intertextuality in P. I. Tchaikovsky's late operas. The author focuses on the problem of stylistic heterogeneity of the opera "The Queen of Spades", and considers it from the point of view of the rhetorical trope, cataloging identified intertextual interactions as corresponding figures of the metaphor, metonymy and synecdoche. The new research projection allows normalizing semantically the effect of "eclectic nature" accompanying figures of textual interweaving, revealing presence of the single text-style plane of the opera composition.

Key words and phrases: intertext as a rhetorical figure; opera "The Queen of Spades" by P. I. Tchaikovsky; stylization; musical quotation; text in text.

УДК 788:781.0(075)+781.971

Искусствоведение

В статье впервые на основе анализа пособия Х. Линдемана рассматриваются особенности постановки аппарата саксофониста, характерные для начала XX века. Методологические принципы, анализируемые в работе, повлияли на мышление исполнителей и в полной мере были восприняты последующими поколениями. Убеждения Х. Линдемана и круг затрагиваемых им вопросов были плодотворно развиты во второй половине XX века и в некоторой степени предвосхитили исполнительские принципы последующих исторических эпох.

Ключевые слова и фразы: саксофон; исполнительство на саксофоне; исполнительский аппарат саксофониста; особенности формирования исполнительского аппарата; Х. Линдеман.

Понькина Антонина Михайловна, к. искусствоведения
Белгородский государственный институт искусств и культуры
ponkina_2006@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА САКСОФОНИСТА НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ Х. ЛИНДЕМАНА)

Исполнительство на саксофоне, как и вообще на всех духовых инструментах, считается наиболее трудным видом музыкального творчества. Характерной чертой искусства игры на данном инструменте является специфическая работа исполнительского аппарата, отличающегося сложным взаимодействием органов, совокупная деятельность которых практически полностью скрыта от зрительного контроля. Его правильное формирование способствует оптимальному и рациональному использованию ресурсов организма и создаёт все условия для успешного усвоения комплекса профессиональных навыков, необходимых при овладении саксофоном. Особенности постановки игрового аппарата напрямую зависят от трансформаций, происходящих в музыкальном социуме, и тесно связаны с исполнительской школой¹ и культурными традициями эпохи.

В начале XX века устанавливаются новые социальные стандарты. Жизненные реалии этого периода вынуждают саксофониста играть не только в разных стилях и жанрах, но и уметь вписаться во всевозможные составы,

¹ На наш взгляд, основным критерием понятия «исполнительская школа» является исторический генезис исполнительского мастерства в пределах какого-либо географического пространства, где сформировался центр профессионального образования, и возникла преемственность «учитель – ученик». Итогом данного процесса явилась методическая и научная литература, отразившая физиолого-технологические и методико-педагогические принципы, а также тенденции искусства игры на инструменте [4, с. 870].