

Эмотивно-аксиологический подход в опероведении

Теория кризиса. Особой закономерностью развития европейской оперы в XX веке является совпадение наиболее активных его фаз, то есть фаз высших достижений в оперном искусстве, с наиболее кризисными в социокультурном отношении историческими периодами. И, напротив, в ситуации социально-исторической стабильности, относительно спокойного хода истории, опера, как правило, переживает собственные кризиса – как жанровые, так и стилевые. Данный аспект современного опероведения требует теоретического углубления еще и потому, что именно в кризисные периоды особое значение приобретают эмоционально-эстетические оценки личности, художественное воплощение опыта индивидуального переживания, состояние чувственного сознания (чувственной ткани сознания) человека.

Жанровая эволюция оперы зависит от связи с историческим контекстом, с социальной действительностью, которые определяют выбор «эмоционального репертуара» вместе с этическими потребностями, то есть диктуют главные смысловые задачи оперной поэтики, поскольку она более всего влияет на создание образа человека своего времени – и того, который есть, и того, который должен быть. Поэтому кризис образа человека, происшедший в культуре XX века, существенно повлиял на эмоционально-когнитивное содержание оперных произведений, привел к определенному кризису и мелодического оперного мышления.

Первостепенную методическую значимость приобретают вопросы о том, насколько кризисные проявления эмоционально-чувственной культуры современного общества могут регулироваться со стороны оперного искусства, требуют его особой актуализации. И хотя А. Зорин считает, что в XXI веке человечество прощается с «эмоциональной культурой романтизма», но, возможно, именно это «прощание», которое требует и некоторого возвращения – воспоминания, означает необходимость сохранить определенные типы и способы переживания не только как художественную,

но и как психологическую ценность, а это объясняет новый всплеск интереса к опере в ее не только осовремененных, но и классических репертуарных моделях.

Г. Садых-Заде полагает, что именно чувственное содержание данного жанра заставляет стремиться к его классическим образцам – «как к утешительной сказке, как к резервации, сохранившей в целостности и нетронутости первозданные чувства, присущие человеку подлинному и природному, еще не утратившему в процессе техногенных и информационных революций своих личностных качеств, свежести и остроты восприятия. Поэтому всякое обращение к опере представителей среднего класса – а именно из них вербуются сегодня оперная публика – имеет своим побудительным мотивом тоску по подлинности, ностальгию по сильным экстатическим чувствам, в центре которых, конечно же, стоит любовь – самое главное чувственное и духовное переживание, которое случается в жизни человека. Именно в поисках если не любви, то хотя бы ее сублимации, ее суррогатных форм обращается слушатель к оперному театру, априори полагая, что там-то он наверняка найдет правду чувств и обретет в лучшие кульминационные моменты любовных сцен и дуэтов то оргиастическое воссоединение с группой, толпой, залом, которым сможет на время приглушить свою отчужденность и свое одиночество...» [128].

Теория переживания. Обращение к языку искусства и к практике художественных форм оказывается наиболее действенным способом трансляции эмоционального опыта, поскольку художественный язык обладает высокой степенью обобщественности и суггестивности; кроме того, именно в сфере искусства формируются те образы чувств, которые можно считать эталонными, те способы переживания, которые являются необходимой частью культурной семантики, следовательно приобретают значение психологических универсалий.

К данным типическим универсализованным переживаниям, в то же время, к их способности входить в индивидуальное сознание и становиться

его ценностными критериями, входит в систему самооценки и обращена *эмоцинология* как новое ответвление социальной психологии, вобравшее в себя исторические идеи исследования «эмоциональных стандартов» прошлого и сопоставления их с настоящим состоянием общественного сознания.

Питер и Кэрол Стернзы, давшие имя данному направлению (1985), предлагали создавать историю эмоций для того, чтобы лучше, глубже представлять коллективное прошлое людей и успешней строить прогнозы их совместного будущего. Кроме того, эмоцинология, исходя из самого наименования, призвана обобщать многочисленные разрозненные исследования эмоций, выступать интердисциплинарным механизмом объединения различных областей научного знания. Но, каким бы новаторским не казалось данное направление, оно является продолжением ряда идей интерпретативной или семиотической антропологии, в частности, трудов К. Гирца, а также тех литературоведческих изысканий, которые касались глубинной эстетической природы поэтических и романских форм, искусствоведческих работ (в том числе, музыковедческих), открывающих глубинную семантику художественного текста [3; 21–22; 49].

Тем не менее, сегодня возникла потребность в обособлении такой дисциплины, которая будет специализироваться именно в сфере человеческого переживания, *обращаться к индивидуальному и типическому в природе человеческих чувств как к социальной ценности, обеспечивающей позитивное миропонимание и миропознание.*

Идеи эмоцинологии вдохновили А. Зорина на воссоздание на основе истории индивидуальных переживаний «эмоциональных матриц» русской культуры екатерининской эпохи, на тех ее этапах, когда прежние стереотипы отношений уже утрачивали свою цельность и чувственную привлекательность, а новые еще только искали свои ориентиры, горизонты ожиданий. Автор исходит из того, что во внутренний мир человека иной культуры, особенно исторически отдаленной, можно проникнуть только

благодаря тому, что этот внутренний мир обусловлен коллективным сознанием, предстает коллективным достоянием.

Особенно важно наблюдение А. Зорина относительно театрального искусства и его реципиентов как своеобразного «эмоционального сообщества», возникающего на основе единства художественных текстов, формирующих свой круг эмоциональных и эмотивно-языковых моделей поведения, отношений, переживаний.

Оперный театр, как разновидность культурно-семантического эмоционального сообщества, обладает особыми возможностями, поскольку интегрирует все способы языковой организации художественно-текстового пространства в его условной и действительной формах, использует все регистры коллективного сознания, буквально трансформирует предметное содержание эмоций в мелодический материал, предоставляет этому содержанию возможность музыкального овеществления – звучания.

Ключевыми категориями в исследовании А. Зорина становятся «символический образ чувства», «эмоциональный репертуар», «цепь переживаний», «целость и оригинальность» национальных характеров как абсолютная ценность, концепты чувственной культуры.

Кроме того, он замечает, что современное состояние коллективного сознания в известной степени определяется *прощанием с эмоциональной культурой романтизма*, а это означает и попытку заново осмыслить ценностный опыт данной культуры, во многом являющийся именно опытом переживания, основанным на определенных моделях чувств – символических образах чувств.

Оперная традиция в этом отношении оказывается особенно значимой и действенной, основанной на *музыкально-мелодической памяти* о социально-исторически значимых этапах формирования эмоционально-чувственной ткани коллективного человеческого сознания.

Новый интерес к внутреннему миру человеческой личности, как к тому главному, на что можно опереться в условиях возрастания факторов

межгосударственной, межэтнической агрессии, обусловил формирование эмоциологии как ответвления интерпретативной антропологии, призванной изучать символический мир человеческих чувств, выявлять их позитивное назначение, их высшие социальные виды. Нейрофилософия!!!

На первый план опероведческих методов выходит теоретическая модель эмотивно-аксиологического подхода. Данная модель предусматривает разделение понятий эмоции, чувства, переживания, преодоление некоторых ограниченностей традиционных и обновленных психологических подходов к типологии эмоций (чувств). Она позволяет указывать на существенное значение психологии искусства в современном междисциплинарном гуманитарном континууме, особенно в ее преломлении в трудах Л. Выготского, для решения вопросов о качественном содержании, специфической валентности эмоций и их значимости в становлении когнитивной человеческого сознания. Главное же ее преимущество – открытие возможности обосновать особые психосемиотические функции оперной поэтики, в том числе – выделить феномен оперного мелоса как специальный предмет обогащенного интердисциплинарными взаимодействиями музыковедческого исследования.

Обоснование эмотивно-аксиологического подхода к европейской оперной традиции потребовало обращения к тем исследованиям, в которых не просто освещена проблема эмоций, но, во-первых, развивается современный феноменологический подход к ней, во-вторых, обнаруживается существенная роль искусства, художественной формы в решении или хотя бы достаточной структуризации данной проблемы.

Некоторую подсказку относительно способности музыкального интонирования превосходить своей эмоциональной предметностью словесные средства выразительности находим в работах современных филологов.

Насыщенность обсуждения природы эмоционального переживания музыкальными определениями и характеристиками весьма красноречиво

свидетельствует о необходимости определить его *качественный аспект* как основной, также указать на положительное значение подобного психологического опыта. В то же время, Б. Додонов предостерегает исследователей от опасности увлекаться словами и вместо семантики эмоций изучать семантику словесных ярлыков, эмблем эмоционально-чувственных состояний, особенно в тех случаях, когда переживание сложно, включает «конгломерат эмоций». Он отмечает важность не только и не столько «правильной классификации» эмоций, сколько выделения «эмоциональных квантов» – чистых имманентных слагаемых (частиц, волн) эмоционального процесса, от качества которых зависит его направление и протекание.

Определенным аналогом понятия об «эмоциональных квантах» в исследовании Л. Дорфмана становятся определения «качественные узлы» и «сквозные параметры эмоциональной ткани», к которым имеют отношения охудожествленные эмоциональные представления и эмоциогенные особенности произведений искусства, поскольку благодаря им возникают некие «сгущения качества» переживания. Дорфман допускает, что временные параметры чувства-переживания (чувственные переживания) объединяют разные по качеству узлы эмоциональной ткани в единое целое, то есть поднимаются над ними, осуществляют режиссерско-психологические функции, способствуют созданию своего рода «чувственных сюжетов» – чувственной драматургии, которая сама по себе может выступать существенной стороной художественного содержания [56, с. 24].

Данная «драматургия переживания» важна еще и потому, что выражает возможности чувственных взаимопереходов, амбивалентных состояний, имплицитной логики психологического бытия, становления и осуществления личности.

Сам того не замечая, он вступает в резонанс с некоторыми идеями и М. Бахтина, и Л. Выготского, которые находили в художественно-эстетическом осуществлении человека его подлинную жизнь, как целостную

творческую реализацию, в силу чего условность художественной формы наделяется новыми действительными значениями, становится проводником подлинной реальности для сознания и поступка мыслящего и понимающего субъекта. *Художественные эмоции, художественное переживание и вырастающие на их основе художественные чувства наделяются всей мерой подлинности, более того, они способны превосходить обыденные, вне художественной условности, переживания по своей интенсивности и всегда оказывают позитивное воздействие на психологический строй личности.*

Теория оперного языка – вопросы об исторической языковой природе оперы; нужны для того, чтобы разъяснить причины важного воздействия оперы на эмоциональный строй общественного сознания, обнаружить, как именно опера создает эталоны чувств, модели эмоциональных переживаний, становящиеся притягательными для подавляющего большинства людей, а главное – сохраняющие свое значение на протяжении нескольких столетий.

Данный вопрос очень сложен, поскольку касается не только музыкальной, но и прочих языковых сторон сложного синтетического устройства оперы. История оперы в различных ее проявлениях всегда красноречиво свидетельствует о связи поэтики данного жанра с потребностью формирования и передачи, широкой трансляции эмоциональных средств человеческого общения, следовательно – с потребностью в языке такой коммуникации, вернее, в особом, укрупненном и усиленном языке эмоционально-чувственного общения как предшествующего не только любому пониманию, но и любой интерпретации. Причем музыкальная сторона оперы оказывается не просто ведущей, но интегрирующей, аккумулирующей, основной.

Можно утверждать, что опера сразу «заговорила» на музыкальном языке – но принципиально новом, ином музыкальном языке, заметно превосходящем по своим эмоционально-психологическим возможностям язык вербальный и даже связанные со словом литературно-поэтические формы.

Явление сверх-текста, то есть той смысловой избыточности художественного содержания, которая постигается после восприятия художественного целого; наиболее непосредственно реализуется в интерпретативном плане оперного спектакля, как исполнительском, так и режиссерском, то есть существует как «невидимая», но предполагаемая связь между различными художественно-экспрессивными планами – сценическим действием-жестом, поэтизированным словесным материалом, музыкальным звучанием, создавая и сверх-ритм, и «неслышимую» генеральную интонацию всей совокупности «оперных высказываний».

Сверх-текст – интуитивно-этический план (по типологии К. Юнга)– обращен к *чувственному сознанию* и наиболее непосредственно выражает условные межличностные (персонифицированные) отношения.

С другой стороны – главный *внутренний языковой контент*, то есть языковое наполнение оперного текстологического ресурса; *словесный и музыкальный материал*, сосредоточенный в вокальных партиях действующих лиц оперы, приобретающий *сквозное интонационно-тематическое значение для всей оперной композиции*.

Именно с данным функциональным планом непосредственно связан генезис оперного мелоса, хотя в его композиционном становлении принимают участие, в равной мере важны и все остальные типологические уровни оперной поэтики.

О. Шелудякова утверждает, что наиболее важным является осмысление мелодии «как средства детализированной психологической характеристики, как общения «от сердца к сердцу», и, как следствие – мощного суггестивного воздействия на слушателя» [184, с. 632].

Вот почему мелодические высказывания позднего романтизма часто воспринимаются не как явления искусства, артефакты, но как фрагменты абсолютной реальности, *живые портреты и сиюминутные переживания, столь заразительные для всех, кто становится их свидетелем* (курсив наш – *Бай Цюань*)...» [184, с. 635–637]

Понятие о *мелодии* как едином и общем способе организации музыкальной материи способствовало его перерождению в категорию *мелодики*, которая позиционируется как один из факторов музыкального мышления и одна из универсалий музыкально-творческого процесса.

– **теория оперного переживания** –

Оперное переживание – становится необходимой частью оперного текста, его *эмотивно-аксиологической парадигмой*, которая находит свои знаковые формы и определяет их приоритетность по отношению к собственным потребностям.

Процесс эмоционального переживания, включающий механизмы различных эмоций и допускающий их поливалентность, ведет к формированию и выявлению ***чувства*** – как социальной ценности, прежде всего, определяет имя этого чувства и закрепляет его в памяти реципиента самым прочным, музыкально-суггестивным способом.

Оперное переживание, в его целом, является *эмоционально-когнитивным методом «воспитания чувств»*, для этого представляя их в сценически-персонажно-художественно-языковой форме, то есть оно становится *частью актантной модели оперного произведения*, более того, оно выступает ее наиболее активным, можно сказать, конститутивным, началом.

Типологический подход к феномену оперной мелодии является проводником и к типологии оперного переживания, в чем и заключается главное назначение *эмотивно-аксиологического подхода*.

Можно определить ***художественно-коммуникативные функции оперной мелодии*** в ее общем представлении, выделяя следующие:

– эмпатию (вчувствование) – вхождение в чувство, со-чувствие, принятие переживания как личностно важного, его присвоение, что является фундаментом иных коммуникативных действий и требует настроенности на музыкальное восприятие: последнему способствует увеличению экспрессии мелодического материала, наиболее заметное в чувственной сфере любви,

ориентированной на ариозно-декламационный стиль с привлечением различных интонационно-стилистических прототипов (от мадригализмов к Schprechstimme);

– кларитизацию – прояснение, выяснения смысловой направленности сочувствия, что достигается путем контрастного сопоставления - соединения различных стилистических групп, как по горизонтали, в диахронном становлении оперной композиции, так и в вертикальном ансамблевом взаимодействии вокальных (инструментальных) голосов;

– майевтику – изъятие, извлечение идеального смысла творческих диалогических отношений, определение – осознание заключительной смысловой цели, судьбы мелодического комплекса как целого и в художественном целом оперного произведения, осмысление лейт- и моноинтонационных интенций мелодически-эмотивного комплекса;

– интерпретацию – отражение эмоционально-ценностного содержания мелодической характеристики (совокупности характеристик) в образе персонажа как в артистическом сценическом действии со всеми его параметрами (словесно-поэтическим, зрелищным, поступково-поведенческим).

Данная типология раскрывается и как *типология образно-смыслового и текстологического, в том числе, музыкально-стилистического содержания оперы*, обнаруживающего повторности, канонизацию ситуаций и отношений, семиотизацию вербальных и музыкальных средств.

Самое главное в оперном воздействии – изменение качества переживания, создание его нового качества, меняющего и общий тонус личностного сознания реципиента, обнаруживающего его новые когнитивные ресурсы.

Не случайно в психологии выделяется и активно апробируется понятие «качества переживания»: от него непосредственно зависит качество жизни человека. Так, К. Изард полагает возможным различать по качеству переживания все человеческие эмоции, создавая теорию «дифференциальных

эмоций» и выделяя десять качественно различных «фундаментальных» эмоций: интерес-возбуждение, радость, удивление, горе-страдание, гнев-ярость, отвращение-омерзение, презрение-пренебрежение, страх-ужас, стыд-застенчивость, вину-раскаяние. Первые три эмоции К. Изард относит к положительным, остальные семь – к отрицательным, так что отрицательных оказывается большинство. Дальнейшее объединение данных фундаментальных эмоций обуславливает спектры состояний, различающихся по степени выраженности, возникновение более сложных, комплексных (полимодалных) эмоциональных состояний, однако с сохранением превалирующей роли отрицательных валентностей [63].

Оперный мелос, включая специфический мелодизм вокальных партий в опере, влияющий на общую музыкально-драматургическую организацию оперного произведения, выражает процесс создания особых эмоциональных метонимий, то есть способов внедрения эмотивно-когнитивных значений интонационно-стилистической фигуры и осуществления «эмоционального репертуара» оперы или «символических образов чувств» (А. Зорин) в музыкальном звучании оперного текста.

Для этого процесса показательным является укрупнение и эмоциональное усиление музыкально-выразительного приема, укрупнение самой эмоции – путем предоставления ей новой эстетической ценности, художественной предметности. Данное художественно-функциональное преобразование эмоции путем оперного переживания может рассматриваться и как персонификация – закрепление определенного личностно-смыслового значения за конкретным музыкальным приемом, усиливающим конкретность, самостоятельность отдельного интонационно-мелодического построения, определяя его трансформацию в мелодический тематизм.

С развитием и семантическим отделением данного вида тематизма в композиционной структуре оперы связано выделение *трех эмоций, которые заслуживают определения базовых оперных эмоций*, поскольку приобретают

ценностное значение и закрепляются именно в форме оперы – в историческом процессе развития ее музыкально-мелодического содержания.

К ним относятся *гедонистическая эмоция*, которая является ведущей в процессе развития барочной оперной поэтики; *патетическая эмоция*, сопровождающая интенсификацию сферы оперной героики и ведущая к классицистско-романтическим разновидностям оперных произведений; *атараксическая эмоция*, которая является индикатором причастности к высшему уровню бытия и становится показательной для позднеромантических оперных концепций, в частности для оперного мышления русских композиторов.

Особенно подчеркнем, что оперная эмоция, как и оперное переживание, является специфическим художественным феноменом, но, воспринимаясь, воздействуя посредством оперной формы (концепции), становится актуальным фактором эмоционально-ценностной действительности человеческого сообщества.

Оперное переживание принципиально меняет «знак», оценочную функцию эмоции, какой бы она не была в повседневном опыте; эта *ценностная трансформация эмоционального состояния* обеспечивается иной природой художественно-эстетической эмоции, но в еще большей степени – *триада фундаментальными свойствами оперного переживания*, обусловленными связью с тремя базовыми эмоциональными модусами оперного воздействия (гедонистическим, патетическим и атараксическим); это:

– приобщение к эстетическому познанию и, его посредством, к прекрасному – как к человеческой способности достигать бессмертия, то есть *данное переживание является прекрасным и дает возможность переживать как прекрасные отношения с миром – формирование катартической эмоции*;

– выдвижение *чувства любви* как единой эмоционально-когнитивной основы для всех иных форм и способов чувственной самореализации

человека, *пробуждение любовного резонанса* с миром и людьми и его переживание как высшего целостного позитивного состояния сознания – **пробуждение пассионарной эмоции;**

– освобождение от негативных зависимостей и обусловленностей личностного сознания, открытие его творческих ресурсов и новых оценочных возможностей, представляющих на новом уровне опыт человеческого бытия, достигающих трансцендентной границы личностной свободы – **достижение ноэтической эмоции.**

1. Василюк Ф. Структура образа / Ф.Е. Василюк // *Вопр. психол.* – 1993. – №5. – С. 5–19.
2. Василюк Ф. Понимающая психотерапия как психотехническая система / Федор Ефимович Василюк. – Автореф. дисс.... доктора психологических наук ; спец. 19.00.01 – общая психология, психология личности, история психологии. – М., 2007. – 47 с.
3. Василюк Ф. Психология переживания. / Ф.Е. Василюк. – М. : Изд-во МГУ, 1984. – 200 с.
4. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
5. Додонов Б. Эмоция как ценность / Б.И. Додонов. – М. : Политиздат, 1978. – 272 с.
6. Дорфман Л. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования / Л.Я. Дорфман. – М. : Смысл, 1997. – 424 с.
7. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века / Андрей Леонидович Зорин. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 568 с.
8. Изард К. Психология эмоций ; [перев. с англ.] / К.Э. Изард. – СПб. : Издательство «Питер», 1999. – 464 с. Киршинова О. Экспрессивные средства звучащей речи для выражения эмоции «Радость» / Олеся Валерьевна Киршинова. – Дисс. ... канд. филолог. наук ; спец. : 10.02.19 – Теория языка. – Воронеж, 2010. – 196 с.
9. Садых-Заде Г. Опера как маскарад чувств / Гюльра Садых-Заде // *Петербургский театральный журнал.* – 2001. – №24 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ptzh.theatre.ru/2001/24/24/>
10. Складорова С. Влияние речевой тональности на эволюцию интонационного строя языка / Светлана Николаевна Складорова. – Дисс. ... канд. филолог. наук ; спец. : 10.02.20 – Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание. – Магнитогорск, 2009. – 146 с.
11. Шелудякова О. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма / Оксана Евгеньевна Шелудякова. – Дисс.... докт. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 – музыкальное искусство. – Екатеринбург, 2006. – 710 с.