

**МУЗИКА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ РОЗКРИТТЯ
ОБРАЗНОЇ СФЕРИ СЦЕНІЧНОЇ СЛОВЕСНОЇ ДІЇ**

Мета роботи – визначити роль музики у драматургічному матеріалі як засобу художньої образності, реалізації сценічної дії, створення образної сфери словесної дії; прослідкувати принципи творчого бачення та використання музики як образного компонента словесних форм драматургічного твору, зокрема віршів, прози, п'єс; розглянути творчий підхід до аналізу художнього твору. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного, мистецтвознавчого, культурологічного, системного, аксіоматичного методів для дослідження специфічної ролі музики в словесному контексті драматургічної дії як засобу творчої роботи над матеріалом – прозою, поезією, п'єсою, а також образно-змістовного навантаження музики в контексті драматургічного матеріалу, створення сценічного художнього образу. **Наукова новизна** полягає у теоретичному обґрунтуванні ролі музики як образно-змістовного елемента літературної основи сценічного твору, її місця у розкритті художньо-словесної сфери, яка безпосередньо пов'язана з індивідуальним стилем митця, його естетичними та світоглядними позиціями, творчими взаєминами із доробком інших авторів. У результаті здійсненого дослідження можна зробити **висновки**, що, по-перше, музика від появи театру додає концентрованої характеристики дійовим особам, сценічної ситуації в цілому: в античній трагедії словесна дія мала музичний орієнтир, яким був хор, віршована класична словесна форма забезпечувала і цілісність художніх образів; по-друге, вірш як пісня, чи твір, наближений до пісні, має музичну природу, де рима та ритм є його музичною суттю і складовою частиною форми, яка допомагає виявленню смислового і образного змісту. З поезії походить романс, частівка, плачі, гімни, пісні різних жанрів. Розуміння внутрішніх закономірностей сценічної драматургії не тільки виявляє та посилює можливості постановчих рішень, а й надає їм розмаїття та змістовності.

Ключові слова: словесна дія, драматургія, художній образ, музика, віршований текст, проза, п'єса, сценічне мистецтво.

Нечаєнко Татьяна Васильевна, доцент Киевского национального университета культуры и искусств
Музыка как важный элемент раскрытия образной сферы сценического словесного действия

Цель работы – определить роль музыки в драматургическом материале как средства художественной образности, реализации сценического действия, создания образной сферы словесного действия; проследить принципы творческого видения и использования музыки как образного компонента словесных форм драматургического произведения, в том числе стихов, прозы, пьес; рассмотреть творческий подход к анализу художественного произведения как формирования и развития сценической драматургии. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного, искусствоведческого, культурологического, системного, аксиоматического методов для исследования специфической роли музыки в словесном контексте драматургического действия как средства творческой работы над материалом – прозой, поэзией, пьесой, а также образно-смысловой нагрузки музыки в контексте драматургического материала как важной доминанты авторского прочтения текста, создания сценического художественного образа. **Научная новизна** заключается в теоретическом обосновании роли музыки как образно-содержательного элемента литературной основы сценического произведения, его места в раскрытии художественно-словесной сферы, напрямую связанного с индивидуальным стилем художника, его эстетическими и мировоззренческими позициями, творческими отношениями с произведениями других авторов. **Выводы.** В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы, что, во-первых, музыка от появления театра добавляет концентрированной характеристики действующим лицам, сценической ситуации в целом: в античной трагедии словесное действие имело музыкальный ориентир, которым был хор, стихотворная классическая словесная форма обеспечивала и целостность художественных образов; во-вторых, стихотворение как песня, или произведение, приближенное к песне, имеет музыкальную природу, где рифма и ритм представляют собой его музыкальную суть и является составной частью его формы, которая помогает выявлению смыслового и образного содержания. И последнее, оттенки и интонации музыки и слова являются главным идейно-эмоциональным средством для создания образной сферы словесного действия. Понимание внутренних закономерностей сценической драматургии не только обнаруживает и усиливает возможности постановочных решений, но и придает им разнообразие и содержательность.

Ключевые слова: словесное действие, драматургия, художественный образ, музыка, стихотворный текст, проза, пьеса, сценическое искусство.

Nechayenko Tetiana, assistant professor of the department of TV journalism, announcers and TV hosts of the Kiev National University of Culture and Arts

Music as an important element of interpretation of image sphere of scenic verbal action

The purpose of the article is to determine the role of music in a dramatic story as a means of artistic imagery and implementation of stage action, as a means of artistic creation of imaginative sphere of verbal action, to follow the principles of

creative vision and imaginative use of music as a component of verbal forms of dramatic works, including poetry, prose, plays and to consider the creative approach to the analysis of an art work as formation and development of stage drama. Research **methodology** consists in the application of analytical, functional, comparative, art, cultural, systematic, axiomatic methods of research of a specific role of music in the context of verbal dramatic action as a means of creative work on the material – prose, poetry and plays and figurative meaning of music in the context of the dramatic material as an important author's dominant of the reading of the text and, eventually, the creation of a scenic art image. **Scientific innovation** lies in the theoretical substantiation of the role of music as a meaningful image-element of literary foundation of stage work and its place in the development of artistic and verbal areas, which is directly linked to the individual style of an artist, his aesthetic and ideological position as a performer and creative relationships with the works of other authors. **Conclusions.** As the result of the research, we can conclude: first, since the appearance of theater music adds concentrated features to the actors, and stage situation as a whole: in ancient tragedy, the verbal performance had a musical reference point, which was the chorus. Antique choir commented the ongoing events, became a tool for escalating the conflict and foresaw the course of further events. Verse classic verbal form ensured the integrity of the images. Secondly, the poem as a song or work close to the song is of musical nature, where rhyme and rhythm are the essence of its music, and a part of its shape, which helps to identify the semantic and figurative sense. Romances, rhymes, laments, hymns and songs of different genres come from poetry. By its figurative words, it conveys fresh feeling, deep experience and high passion. Finally, tones and intonation of music and words are the main ideological and emotional tool for creation of imaginative sphere of verbal action. A creative approach to the analysis of an art work is an important part of its formation and development. Understanding of the internal laws of stage drama not only detects and enhances the possibilities of stage solutions, but also gives them a diversity and richness of content.

Keywords: verbal action, drama, artistic image, music, poetic text, prose, play, scenic art.

Впродовж десятиліть проблема взаємодії слова та музики є одним із важливих аспектів наукового дослідження. У сценічному втіленні матеріалу віршів, прози, п'єс цю проблему розглядали І.Б.Томан, А.Л.Лимаренко, Н.М. Мишьякова, Б.Кац, А.В.Щитов, И Степанова, Е.Ручієвська, А.В.Михайлов, Р.Брузгене, завдяки чому були з'ясовані деякі питання взаємозв'язку словесної та музичної дії, наслідком чого є семантична логіка сценічних образів. На величезному аналітичному матеріалі ми бачимо своєрідність індивідуальних переломлень драматургічних семантичних функцій, що має вирішальне значення для творчої практики.

Визначена специфіка створеної кожним автором системи організації художньої тканини твору розглядається у зв'язку з індивідуальною уявою про доцільність висловлювання тих чи інших словесно-музичних ідей. Завданням митців, їх творчої діяльності стає знаходження авторської концепції творів та спрямованості її на теоретичні категорії, що забезпечують дисциплінованість художнього мислення, є тим об'єктом, який вимагає конкретної реалізації у процесі практичного сценічного втілення. Розуміння цього процесу має на меті, що митець своєю творчістю відкриває для нас нові аспекти своєї діяльності, а дослідник, вивчаючи ці аспекти, повинен знайти новий засіб або поєднання засобів, нову конструкцію, яка несе у собі відповідний образно-виразний смисл – щось таке, про що взагалі не було вказано або вказано не так.

Актуальність наукового дослідження полягає в тому, що у вітчизняному мистецтвознавстві вперше досліджується концепція взаємозв'язку словесної та музичної дії, коли виявляє себе семантична логіка сценічних образів, яка потребує виконання таких завдань: прослідкувати стильову еволюцію або сталість ознак стилю у творчості кожного з розглянутих авторів, визначити основні принципи побудови творів у того чи іншого автора, позначити важливі компоненти стилю митця.

Зважаючи на те, що звернення до музики як засобу розкриття образної словесної сфери безпосередньо пов'язане з індивідуальним стилем митця, його естетичними та світоглядними позиціями як виконавця, творчими взаєминами із доробком інших авторів, мета даної статті – виявити роль музики у драматургічному матеріалі як засобу художньої образності, реалізації сценічної дії, специфічного "будівельного матеріалу" створення образної сфери словесної дії. Завданнями роботи є: прослідкувати принципи творчого бачення та використання музики як образної компоненти словесних форм драматургічного твору, в тому числі віршів, прози, п'єс, розглянути творчий підхід до аналізу художнього твору як формування та розвитку сценічної драматургії.

Наукова новизна полягає у теоретичному обґрунтуванні ролі музики як образно-змістовного елемента літературної основи сценічного твору, її місця у розкритті художньо-словесної сфери, що прямо пов'язана з індивідуальним стилем митця, його естетичними та світоглядними позиціями як виконавця, творчими взаєминами із доробком інших авторів.

Організація "тканини" художнього твору, створеної певним автором, розглядається виконавцем, з одного боку, як певне завдання щодо власної діяльності, з іншого – у пошуку нових засобів та конструкцій образно-виразного прихованого, недомовленого у обраному тексті. Цей процес, спрямований на виявлення смислу й доцільності висловлювання тих чи інших словесно-організованих ідей драматургії, часто звертається до такого цілеспрямованого коментаря подій, як музика. Адже відомо, що музика від появи театру додає концентрованої характеристики дійовим особам, сценічної ситуації

в цілому: в античній трагедії словесна дія мала музичний орієнтир, яким був хор. Античний хор коментував події, що відбувалися, ставав інструментом нарощування конфлікту, передбачав хід подальших подій. Віршована класична словесна форма забезпечувала і цілісність художніх образів.

Вірш як пісня, чи твір, наближений до пісні, має музичну природу, де рима та ритм являють собою його музичну суть і є складовою частиною його форми, яка допомагає виявленню смислового і образного змісту. З поезії походить романс, частівка, плачі, гімни, пісні різних жанрів [12, 105]. Своїм образним словом вона передає живі почуття, глибокі переживання, високі пристрасті. Музика і поезія доповнюють одна одну у творчому процесі. Композиційна побудова низки поетичних творів відповідає побудові класичних музичних форм, що мають варіації та коду. Симфоніями, наприклад, називав свої поеми Андрій Білий [1]. На літературній, тобто словесній основі розвинулися музичні форми драматургічної дії – балет та опера, які мають лібрето; до нього прив'язане акторське виконання, режисура, художнє оформлення [18, 46]. Ефективне поєднання словесної та музичної дії робить виставу привабливою. Магія поєднання музики та слова є фактором, який істотно впливає на "індекс популярності" твору.

Від давнини музика використовувалася для виховання акторів. Стародавні літописи та фольклорні джерела свідчать про специфіку навчального процесу, коли широко застосовували вправи з використанням скоромовок, лічилок, частівок, уривків стародавніх поем для створення цілісних поетично-музичних композицій. У комплексі словесної дії застосовувалися вправи, що поєднували зоровий аналог і "музично адекватне" завдання словесної дії.

В сучасних умовах віршовану творчість щодо драматургічної дії розглядають за двома основними напрямками: а) музика, що визначена у віршах за образами, типа руху, використанням тих чи інших музичних інструментів/ та б) музику, як наслідок вражень та образної фантазії авторів, поетів [13, 6]. Так, В.Маяковський, який ототожнював себе з музикою, за ритмуванням тяжів до маршу, однак серед інструментів одним із важливих для нього є флейта. Символічний сенс флейти – у його творі: "А вы ноктюрн сыграть смогли бы на флейте водосточных труб?..." [11, 40]. Флейта як вираз внутрішнього стану душі також є знаком суму у творі М. Гумільова: "Музы, рыдайте перестаньте, грусть вашу в песнях излейте, спойте мне, песню о Данте, или сыграйте на флейте" [5, 100].

Жанрова конкретизація пісні, вальсу, маршу в сучасній поезії, за словами О.Галіча, визначалася "у їх великому обсязі" [4] і нерідко асоціювалася з видатним музикантами і композиторами, яким присвячувалися вірші – Бахом, Моцартом, Шубертом, Шопеном, Скрябіним, Шостаковичем. У присвятах Є.Свтушенка В.Висоцькому, Б.Окуджаві, Д.Шостаковичу музика та поезія ототожнюються, що підкреслює сенс діяльності кожного із зазначених митців. У сенсі ототожнення музики і молоді примітний своєрідний, дещо фантастичний твір українського поета В.Співаковського "НЛО на дискотеке" із циклу "Синерго" [17]. Музичну тему талановито розвивали також поети-жінки – М.Цветаєва, Г.Ахматова, Л.Українка, Л.Костенко, Т.Нікологорська, Г.Личевська. У циклі "Мелодії" Л.Українки, закладене високе філософсько-концептуальне осмислення мистецтва. Про "музику душі" розповідає у своїх поезіях Г.Личевська [8], їй в унісон свої враження у циклі "Есть музыка" передає Т.Нікологорська [14].

Сутність музики як мистецтва звуку, його доля, місце в світі, значення для людини взагалі і для поета, складають основний предмет поетичного висловлювання. Намагання поетичним словом передати те, що ми чуємо, дати назву, ім'я тому, що звучить в музиці демонструє, зокрема, О.Мандельштам у "Концерті на вокзалі", де він пише: "Есть музыка над нами".

Музика нарівні із текстом, словесною дією, створює також драматургію багатьох прозових творів. У творі німецького письменника Т.Манна "Доктор Фаустус", детективному романі українського автора О.Приходька "Реквием для свидетеля", романах М.Булгакова вона буквально "пронизує" художню тканину від першого до останнього рядка.

У романі Т.Манна "Доктор Фаустус" описи музичних творів з опорою на музикознавчі аспекти, диспути про музику та шляхи її розвитку є унікальним явищем. Томас Манн, який вважав музику найвищим з мистецтв, "класичним зразком мистецтва взагалі" [10, 50], розпочавши роман у 1906 р., який закінчив у 1929 р., він професійно вивчав її теорію та історію. Близько тридцяти німецьких та англійських книжок з його бібліотеки мають позначки олівцем – ретельного вивчення матеріалу. Найбільше позначок у виданні "Учение о гармонии" А. Шенберга та "Философия новой музыки" Т. Адорна, причому останній став для Манна порадником та консультантом "Доктора Фаустуса", насичений музикознавчими вставками різного характеру.

Змальовуючи складний період суспільного життя країни та культури першого десятиріччя ХХ ст., він показав процеси дискредитації романтизму та невіри в гуманізм [6, 194], де трагедія героя роману музиканта Леверкюна – це трагедія епохи, передбачення трагедії митця ХХ ст. Образ Леверкюна містить риси багатьох митців цього часу – Шенберга, Стравінського, Хінделіта. Так, "фаустівська" тема, яка розроблялася Стравінським у "Історії солдата", зокрема його тлумачення чорта як втілення "суво-

рої машини життя" і Солдата – жертви "машинного" мистецтва, має перегук із страшною угодою обміну скрипки на книгу чаклуна (чорта), що має у Манна трагічний фінал. Трагедія Леверкюна позичена з ораторії "Апокаліпсис", а оркестровий склад лялькової опери Леверкюна під назвою "Діяння римлян" збігається із "Історією солдата" Стравінського, – /скрипка, контрабас, кларнет, фагот, труба, тромбон, ударні, читець/. Драма митця розгортається з наміру врятувати мистецтво, але призводить до гріхопадіння. Драматургія книги розкривається від позитивного начала (перша половина) до діалогу з чортом (XXV глава, середина розповіді), від якої виникає дзеркальний контрапункт (поліфонічний термін) у зворотній бік – до жахливих реалій. Викривлена тема, що виникає із впевненості Леверкюна у силі мистецтва, яке стає значущим, коли переходить межі умовного і стає самим життям. Насмішкою чорта стає справдження цієї думки, коли Леверкюн помічає, що його твори стають схемами, копіями інших. Незадовго до вирішальної розмови з чортом, у романі обговорюється проблема (XXII глава) організації музичного матеріалу в умовах безконтрольної сваволі художньої свідомості. В одній з лекцій, вчитель Леверкюна Кречмар розповідає також історію Йогана-Конрада Бейбеля, засновника секти анабаптистів та творця теорії музики. Ієрархія його "музичної системи" – системи порядку, співпадає з ідеєю самого Леверкюна, автора дванадцятитонової системи. Порядок, а, по суті, своєрідна гра, підміняє справжнє мистецтво і озвучені заклики до компромісу, є насправді відмовою від самого себе. Символом диявольської амбівалентності звучить музичний мотив "сі – мі – ля – мі – мі – мі – бемоль", або "гетера – есмеральда", яким Леверкюн назвав жінку з будинку розпусти, з якою пов'язана трагедія його життя, одиноке існування, де творчий "допінг" є обміном за душу [6].

У праці Т.Адорно "Філософія нової музики", що максимально вплинула на Т.Манна, відповідь на таке питання позитивна. І у "Плачі Доктора Фаустуса" – покаєнної музичної сповіді холодного розрахунку, що розриває душу, знову постає питання про приналежність митця: у 1929 – 30 рр., у час приходу у Німеччині до влади фашистів, митці мали вирішувати – з ким вони. Леверкюн не зміг цього зробити, чим занепастив себе і власне мистецтво.

Сучасний письменник Олег Приходько також надає сюжетній лінії свого детективного твору "Реквієм для свідателя", музичних асоціацій. Будуючи твір за кінематографічним принципом "паралельного монтажу", він то переносить дію то у наш час, то у час, коли жив "музичний герой" – геніальний композитор В.А.Моцарт. Його музику обожає головний герой роману – талановитий хірург Володимир Першин. Кожну операцію, в залежності від характеру, Першин робить під відповідну музику геніального композитора, за що саме і отримав назвисько "Моцарт". Так, змушений робити операцію пораненому бандиту, Першин обирає концерт для валторни з оркестром; на що нашаровується епізод з життя Моцарта – поїздка з батьком і сестрою Ганною-Марією до Відню на лікування. Операцію Катерині Маслічкіній він робить під звуки симфонії до – мажор, що занурює читача у 1762 р., в епідемію скарлатини. Операцію сина доброї подруги відбувається під арію з "Фігаро": "Мальчик резвий, кудрявий, влюблений", де під час важкого сну Моцарта в останні години життя, приходиться передчуття, що після його смерті Констанца може стати дружиною фон Ніссена. Операцію кандидату на посаду губернатора, яка скоріше за все скінчиться смертю пацієнта, Першин робить під звуки "Реквієму". З Моцартом сім'я Першина пов'язана ще й тим, що мати лікаря за життя вивчала документи, які стосувалися великого композитора, а її дослідження розкриває невідомі сторінки його життя, зокрема історію барона Штуппаха, який намагався вкрасти "Реквієм", аби видати його за свій. Прототипом матері хірурга стала поетеса Ганна Ахматова, яка впродовж життя вивчала історію Моцарта [15].

Музика, невід'ємна від буття Михайла Булгакова, також є частиною його творів [3]. Він грав на фортепіано, знався на музичному мистецтві, любив опери "Фауст", "Аїда", "Травіата". У драматургії його творів музика та музичні коментарі дозволяють глибше зрозуміти зміст кожної сцени або п'єси у цілому. Кульмінації Булгаківських п'єс мають своєрідний музичний еквівалент.

Так, п'єса про Мольєра "Кабала святош" у сцені сповіді насичена ремарками: "орган зазвучал", "орган умолк", "орган загудел". В останній сцені п'єси: "удар гонга, затем таинственная музыка, затем громовой удар литавр и наконец: "музыка играет еще некоторое время, а потом разваливается".

Вперше звернувшись до музичних образів у прозі, які вміщує оповідання "Красная корона" 1922 р., Булгаков, практично у кожному творі використовував музичний антураж: його герої грають на музичних інструментах – флейті, фаготі, валторні, трубі, гітарі, фортепіано, скрипці. Маючи нахил до гумору, Булгаков надавав своїм героям музичні імена: Берліоз та Стравінський ("Мастер и Маргарита"), Тальберг ("Дни Турбиных"), Беккер ("Роковые яйца"). Навіть Коров'єв, друг Воланда має прізвисько "Фагот". У п'єсі "Багровый Остров" у епіграфі вказано, що це генеральна репетиція п'єси громадянина Жюля Верна у театрі Генадія Панфіловича, з музикою, виверженням вулкану та англійськими матросами. Тут диригент Лікуй Ісаїч з постійним рефреном "не продолжайте, я уже понял", валторніст, який часто спізнюється на репетиції, досить несподівано для англійських матросів звучить пісня "По морям,

по волнам, нинче здесь, завтра там...". Жінки легкої поведінки танцюють під музику другої рапсодії Ф. Ліста, а герой п'єси "Сам Савва Лукич" є сатирою на так званих "керівників мистецтва".

Твори Булгакова відображають його музичну ерудицію. У п'єсах звучать уривки та репліки з "Севільського цирюльника", "Демона", "Руслана та Людмили", "Травіати", "Пікової дами". Фрагменти з опер "Фауст" та "Аїда" присутні в усіх творах Булгакова з різним психологічним підтекстом. У творі "Собаче серце" Шарик каже: "Летом можно смотаться в Сокольники, там есть особенная, очень хорошая травка, а кроме того, нажрешься бесплатно колбасных головок, бумаги жирной набросают граждане, налижешься. И если – бы не сволочь какая – то, что поет на кругу при луне – "милая Аида". Професор Преображенський співає "К берегам священного Нила". У романі "Дні Турбіних" в описі голландської пічки у будинку Турбіних є уривок слів: "...Лен...я взял бил... на Аид...". Назва твору уривається на останній літері і Аїда – володар царства мертвих, граничного світу – стає для героїв уособленням кінця їх реального світу. Під звуки музики Майстер у творі "Майстер и Маргарита" йде у вічне життя.

Слово є засобом характеристики персонажу і у п'єсі. За тим, що він сказав і як сказав, виявляється світогляд, вік, освіта, темперамент, настрій героя, що є основою створення образу для виконавця. Про музичний слух, який, окрім культури, потрібен читачеві та виконавцю поезії, писав Н.Ефрос [20].

Суттєве значення має взаємодія музики та слова у п'єсах А.П.Чехова. Спеціальне акцентування музики у творах драматурга відсутнє. Однак будь-який недоспіваний романс чи пісня стають об'єктом обговорення проблем, які виникають. У п'єсі "Вишневий сад", (II дія) Єпіхондов промовляє: "Что мне до шумного света, что мне друзья и враги. Как приятно играть на мандолине!".

Дуняша – "Это гитара а не мандолина".

Єпіхондов – "Для безумца, который влюблен, это мандолина... (напевает)... Было бы сердце согрето жаром взаимной любви..."

Яша подпеваает.

Шарлотта – "Ужасно поют. Эти люди ... Фуй! Воют как шакалы..."

У обговоренні героями співу закладено значний смисловий підтекст. П'єса "Вишневий сад" А.П.Чехова, як взірць чеховської драматургії та пошуків Станіславського, демонструє також нове розуміння музики, її місця у сценічному дійстві. На тлі нових взаємин між авторським текстом та режисерським прочитанням письменницького задуму, ця проблематика визначила специфіку їх відносин у ХХ ст., коли режисер отримав право на власне бачення вистави і режисерське свавілля стало над п'єсою, "внутрішні елементи" виявили внутрішній конфлікт. "Три сестри" А.Чехова у постановці Андрія Жолдака на сцені Київського академічного театру ім. І. Франка, дія відбувається в камері ГУЛАГу, словесна та музична дія перетворені на "театр абсурду" в дусі Еж. Іонеско та С.Беккета.

У п'єсах "реалістичного напрямку" словесна та музична дія, як у п'єсах В.Соловйова "Денис Давыдов" та "Опасная профессия", органічно поєднуються.

Взаємодію словесної та музичної драматургії демонструють п'єси Б. Брехта. Зонги п'єс драматурга є органічним цілим із сюжетною лінією, вони інтерпретують ситуацію, закликають глядача до твердої громадянської позиції. Справжня єдність глядача, автора й режисера, досягається музикою у п'єсі "Матінка Кураж та її діти", яку Б.Брехт поставив у 1942 р.

Відновлення традицій та принципів античної трагедії, звільненої від нашарувань наступних епох, демонструвала творчість поета і драматурга Ф.Г.Лорки. Його творчості притаманний тісний зв'язок слова і музики. Близький до фольклорних джерел, він віддавав перевагу пісням Андалузії та найдавнішій у пісенних культурах Європи – Канте Хондо (глибокий спів), одноголоссю східного складу з елементами арабської та індійської мелодики, запозиченої іспанськими циганами. У трагедійному творі "Кроваве весілля", музика не фон і не коментар до дії : музика, пісня – це сама дія. Вона символізує долю, розподіляє дійових осіб на табори, конкретизує їх думки та вчинки [16].

Новаторським підходом до теми музики позначена творчість видатної української поетеси, фольклориста, драматурга – Лесі Українки. У її неоромантичній драмі "Лісова пісня", лейтмотив сопілки передає етнографічні та фольклорні особливості волинського краю. Через звукоряд Лукашевої сопілки наче проходить протиставлення двох світів – людського та лісового. Через музику Мавці усвідомлює і романтику, і трагізм життя.

У перехресному "віддзеркаленні" міфологічних постатей Орфея та Еврідіки, Мавки та Лукаша, намагання Орфея врятувати кохану має противагу діям Лукаша, який пасивно сприймає перебування Мавки у мертвому царстві. Вона сама визволяється і допомагає коханому, покараному за зраду. Та Лукашеві вже не вибратися з пекла : "Авжеж! Тепер він вовкулака дикий! Хай скавчить, нехай голосить, виє, хай прагне крові людської, – не вгасить своєї музики злої!". А Мавка, втративши тілесне безсмертя, отримує безсмертну душу і вміння розповісти про неї. Її душа стає голосом, словом прощання, музикою. "Лісова пісня" закінчується мелодією вербової сопілки, що у творі є лейтмотивом.

Висновки. Відтінки та інтонації музики та слова є головним "будівельним матеріалом" для створення образної сфери словесної дії. Творчий підхід до аналізу художнього твору є важливою частиною його формування та розвитку. Розуміння внутрішніх закономірностей сценічної драматургії не тільки виявляє та посилює можливості постановочних рішень, а й надає їм розмаїття та змістовності. Ще з часів античної трагедії музика і слово були невід'ємними складовими такого синтезу, забезпечували цілісність художніх образів. Згодом палітра складових компонентів значно розширилася. Ефективність поєднання словесної та музичної дії, правильні знаходження їх дотику роблять виставу привабливою, професійно побудованою, такою, яка логічно об'єднує всі смаки та симпатії перед обличчям великого мистецтва.

Література

1. Белый А.В. Симфонии / А.В. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – 527 с.
2. Блок А. Избранное / А. Блок Т. – М.: Терра, 1997. – 544 с.
3. Булгаков М. Полн. собр. пьес, фельетонов и очерков в одном томе / М. Булгаков. – М.: Альфа-книга, 2010. – 1088 с.
4. Галич А. Избранные стихотворения / А. Галич. – М.: Агентство печати Новости, 1989. – 239 с.
5. Гумилев Н.С. Полн. собр. соч. в 10 т. т.1. Стихотворения. Поэмы / Н. С. Гумилев. Т.1. – М.: Воскресенье, 1998. – 502 с.
6. Дмитриева Н. Томас Манн о кризисе искусства // Н. Дмитриева. Вопросы эстетики. Вып.8. – М.: Искусство, 1968. – 340 с.
7. Лорка Ф.Г. Избранное / Ф.Г. Лорка. – М.: Просвещение, 1987. – 256 с.
8. Личевская Г. Музыка души / Г. Личевская. – К., 1995.
9. Манн Т. Доктор Фаустус / Т. Манн. – М.: АСТ, 2009. – 576 с.
10. Манн Т. Письма / Т. Манн. – М.: Наука, 1975. – 463 с.
11. Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13 т. Т.1 / В. Маяковский. Т.1. – М.: Художественная литература, 1955. – 464 с.
12. Махов А. Музыка слова: из истории одной фикции / А. Махов // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 101-123.
13. Мышьякова Н.М. Взаимодействие литературы и музыки в истории культуры / Н.М.Мышьякова // Русская словесность. – 2008. – №5. – с.5-8.
14. Никологорская Т. Есть музыка / Т. Никологорская. – М.: Советский писатель, 1987. – 144 с.
15. Приходько А. "Реквием по свидетелю" / А. Приходько. – Киев: "Радуга" №3-4, 1997.
16. Софронова Л. Ф. Гарсиа – Лорка. Избранное / Л. Софронова. – М.: Искусство, 1984.
17. Спиваковский В. Синерго / В. Спиваковский. – К., 1991.
18. Томан И.Б. Зримая музыка в литературе / И.Б. Томан. – М: АПКИ ППРО, 2010. – 88 с.
19. Чехов А. Вишневый сад. Сборник / А. Чехов. – М.: АСТ, 2016. – 352 с.
20. Эфрос А.В. Профессия: режиссер / А.В. Эфрос. – М.: Вагриус, 2000. – 576 с.

References

1. Belyu A.V. (1990). Symphonies. Moscow : Fiction, 527 [in Russian].
2. Blok A. (1997). Selected. Moscow : Terra, 544 [in Russian].
3. Bulgakov M. (2010). Full. Collect. Plays, feuilletons and essays in one volume. Moscow: Alfa-book, 1088 [in Russian].
4. Galich A. (1989). Selected poems. Moscow: Press Agency News, 239 [in Russian].
5. Gumilev N.S. (1998). Full. Collected Works. Poems. Moscow: Sunday, 502 [in Russian].
6. Dmitriyeva N. (1968). Thomas Mann on the crisis of art. Questions of aesthetics. Issue 8. Moscow: Art, 340 [in Russian].
7. Lorca F.G. (1987). Selected. Moscow: Enlightenment, 256 [in Russian].
8. Lichevskaya G. (1995). Music of the soul. Kyiv [in Ukrainian].
9. Mann T. (2009). Dr. Faustus. Moscow: AST, 576 [in Russian].
10. Mann T. (1975). Letters. Moscow: Nauka, 463 [in Russian].
11. Mayakovskiy V. (1955). Full. Collect. Moscow: Fiction, 464 [in Russian].
12. Makhov A. (2005). Music of the word: from the history of one fiction. Literature, №5, 101-123. [in Russian].
13. Mysh'yakova N.M. (2008). Interaction of literature and music in the history of culture. Russian literature, № 5, 5-8. [in Russian].
14. Nikologorskaya T. (1987). There is music. Moscow: Soviet writer, 144 [in Russian].
15. Prikhod'ko A. (1997). Requiem for a witness. Kyiv: The Rainbow, №3-4 [in Ukrainian].
16. Sofronova L.F. (1984). Garcia – Lorca. Selected. Moscow : Art. [in Russian].
17. Spivakovskiy V. (1991). Synergo. Kyiv. [in Ukrainian].
18. Toman I.B. (2010). Visible music in literature. Moscow : APK & Ppro, 88 [in Russian].
19. Chekhov A. (2016). The Cherry Orchard. Collection. Moscow: AST, 352 [in Russian].
20. Efros A.V. (2000). Profession: director. Moscow: Vagrius, 576 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2017 р.