

УДК 78.03/782.1

В. Рєзрут**ДРАМАТИЧНЕ ЯК ЧИННИК ОПЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ
У ТВОРЧОСТІ В. МОЦАРТА: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ**

У статті ставиться питання про своєрідність тлумачення драматичної гри та явища драматичного в оперній творчості В. Моцарта. Ви-являються головні складові художньої організації оперного тексту, про-відне значення ансамблевих сцен у творах Моцарта.

Ключові слова: драматичне, драматична гра, оперна драматургія, художня організація, ансамбль.

Потреба визначення драматичного як необхідної естетично-сміслової складової оперної поетики В. Моцарта зумовлена тим, що до сьогодні вплив драматичного як типу відношення на драматургію опер Моцарта не є визначеним достатньою мірою. Тим більш нез'ясованим залишається прагнення композитора втілити в оперному творі саме музичну драму — прагнення, яке він не декларує теоретичним шляхом, а здійснює безпосередньо у музичному тексті своїх опер. Тому головним завданням нашої статті є обґрунтування категорії драматичного як вирішальної у створенні індивідуально-авторської оперної поетики В. Моцарта. Це завдання обумовлює низку роздумів як спробу визначити актуальні до сьогодні погляди на естетичну природу музики та на причетність до неї явища драматичного.

Почнемо з того, що завжди притаманне людині й завжди актуальне прагнення дійти до істини, тобто пізнати справжні причини, дієві сили та мету людського існування, є чинником як мистецького, так і науково-теоретичного моделювання життєвих процесів. У цілому це моделювання утворює те, що прийнято називати гуманітарною культурою, гуманітарною формою знання, на відміну від так званих точних або природних наук. Загалом усе, що створене людиною, є гуманітарним витвором. Але зараз справа не в цьому, а в тому, що гуманітарій як творча особистість, чи є він митець-практик, чи є науковець-теоретик, працює саме з моделлю дійсності, а не з самою дійсністю, відтворює модель явища, а не саме явище, бо штучна модель дозволяє досить чітко визначати межу між відомим і ще не впізнаним. Водночас чим глибше поринає гуманітарна думка, тим очевиднішим стає безпорадність — поки що та все ще — з'ясувати людську природу з усіма її складностями, протиріччями тощо.

Впродовж останніх двох століть остаточно виявилось, що найбільш важкими питаннями для людини є питання про неї саму. А ці питання, як відомо, безпосередньо пов'язані з трагічним усвідомленням дійсності, насамперед, усвідомленням нездоланної антиномічності буття; власне ця антиномічність й породжує трагічне самовідчуття людини як світовідчуття: емоція, але емоція вищого рівня, сприймається, переживається як світогляд, стиснутий до крапки, до спалаху чуттєвості. Звідси постійна таємниця естетичного переживання, яка стає необхідною ланкою такого переживання: позбавлене утаємниченості, переживання перестає бути глибинним естетичним... Саме тому естетичні емоції як вищі, складні, трансцендентні тощо є важливим предметом художнього та наукового моделювання людської дійсності — бо, як людська, така дійсність сповнена чуттєвим досвідом, що передує, за ствердженням багатьох психологів, усілякій розумовій діяльності, усілякому мисленню.

Таким чином у центрі уваги митців завжди опиняється людина як суб'єкт діалогу з навколишнім, діалогу, активність якого примушує предметні реалії оточуючого світу займати позиції адресату чи адресанту — залежно від обраного людиною типу діалогу. Мистецтву надається особливе право, але й особлива відповідальність відтворення, скоріше навіть створення — виявлення у відчутній формі — такого діалогу. Тому й постає як провідна в мистецтвознавстві широкого профілю проблема естетичного відношення та, відповідно до нього, художньо-естетичного моделювання дійсності, з надією дійти до її пізнання та розуміння. Тому будь-який естетичний феномен, взятий як художній, може і повинен розглядатися як у широкому сенсі художньої дії, як результат прояву певного художнього методу зі всіма супроводжуючими його принципами. Саме це має на увазі М. Бахтін, коли пише: «Поняття естетичного не можна видобути з художнього твору інтуїтивним або емпіричним шляхом. Воно буде наївним, суб'єктивним та нестійким. Для впевненого і точного самовизначення йому необхідні взаемовизначення з іншими галузями у єдності людської культури» [2, с. 29].

Обговорюючи явище естетичного відношення, Бахтін пов'язує його з культурною свідомістю, а прояви останньої шукає у мистецтві, оскільки єдність мистецтва для нього, як і особистісна єдність, виражає цілісність людської культури, а естетичне набуває «методичної чистоти» саме у мистецтві. Отже, з одного боку, художня форма є своєрідним заступником феномена естетичного в галузі мистецтва,

а з іншого боку, мистецтво зумовлено естетичним досвідом людини й існує в тісній залежності від нього.

До поняття естетичного своєрідно підходив і Л. Виготський (хоча прямо ним не користувався, замінюючи формулою об'єктивної психології мистецтва). І Бахтін, і Виготський говорять про художню форму як про своєрідне подолання матеріалу, звільнення від щоденних, ужиткових функцій мови і прояву того особливого смислу, що не може бути відокремленим від художньої форми. М. Бахтін з цього приводу пише: «Тільки в поезії мова розкриває всі свої можливості, але поезія настільки вимоглива до мови, що переборює її як лінгвістичну визначеність. Художня творчість, що визначається по відношенню до матеріалу, і є його переборювання» [2, с. 65]. Ця фраза дублює в багатьох відношеннях думку Виготського про те, що мистецтво відноситься до життя, як вино до винограду; в мистецтві художник створює машину, що «легша за повітря», політ якої є великою таємницею, таємницею катарсису, насамперед [5, с. 309, 315–317]. Не користуючись даним терміном, Бахтін також приходиться до визначення *катартичних* функцій художньої творчості; все, що він пише про взаємовідношення форми, матеріалу і змісту в художньому творі, прямо веде до того розуміння катарсису, яке виявляє праця Виготського. Подолання формою матеріалу, певний опір художньої форми життєвому матеріалу і, навпаки, — як пише Виготський, «...життєвий матеріал немов би всіма силами опирається тому, що хоче сказати митець» — ця взаємна боротьба призводить до деякої розрядки, образно-смыслового замикання, особливого зіткнення афектів як до катарсису (за Виготським).

Проблема естетичного, зокрема, драматичного відношення в музикознавстві також є невід'ємною від питань про форму та зміст, композиційні особливості та драматургічні властивості твору, тобто від питань про той план змісту, який звичайно називається в мовознавстві семантикою й оснований на єдності та протистоянні знакових та значенневих одиниць. В музиці будь-яке «висловлювання» (скористуємось терміном Бахтіна), будь-яке композиційне рішення є *певний смисл або група смислів*, протиставлення форми та змісту у звичному тлумаченні цих складових поетики фактично неможливо. Саме тому аналіз музичної семантики або, як пише Бахтін, «естетичний аналіз в музиці» є особливо складним.

Під семантикою в музиці можна розуміти:

— образно-смысловий зміст конкретного музичного твору;

- певну естетичну ідею, як вираження, передусім, естетичної позиції автору, його особистих настанов;
- поєднання, розташування образів-смислів, яке відповідає послідовності задуму автора і дозволяє говорити про музичну драматургію, незалежно від того, наскільки музичний зміст звертається до якогось предметно-дієвого ряду або уникає схожості з ним;
- усі процеси смислоутворення, тобто смислоутворюючі аспекти поетики як методу творчості, всі механізми створення музичного звучання, в тому числі ті, що презентують мовно-мовленнєві функції музики.

Естетика — поетика — семантика — три взаємозворотні рівні музичного смислоутворення або музики як автономної художньої форми, тобто форми смислу, з яких естетичне відношення є відправним та суміжним з загальножиттєвим досвідом переживання антиномічної картини світу. Не дивно, що воно викликає особливу увагу до драматичного як до центрального моменту діалогу розбіжності, що є каталізатором розуміння, веде до розвитку якостей людяності, життєвої і художньої співтворчості. Бахтін зауважує і таку подвійність естетичного відношення, що певним чином може провокувати його драматичні моменти, як завершеність — відкритість. З позиції даної подвійності він розглядає взаємозумовленості естетичного та етичного як вчинку творчістю і вчинку життям [4]. Зв'язок даних відношень є важливим для дослідника тому, що обидва вони виражають ціннісний досвід, але кожен по-своєму. Хід міркувань дослідника дозволяє дійти висновку, що в повсякденному досвіді (у житті) етичне може досить далеко відстояти від естетичного, підкоряти його собі в логіці вчинку, у вираженні моральної відповідальності, ззовні завершувати, оформляти особистісні зусилля «бути присутнім у житті», знаходити для цього місце і час, таким чином, обмежувати, звужувати, але і робити цільовим естетичний досвід.

У художній творчості естетичне стає провідним, поглинає етичне, хоча і рахується з ним як з необхідною вимогою творчого вчинку — вчинку мистецтвом, «художнього дроблення», поетики. Отже, дані відносини зближуються до тотожності, тому і користується Бахтін вираженням «етико-естетичне».

У мистецтві естетичне здобуває завершальні функції — на відміну від життя, у якому воно ніколи не буває цілком довершеним, «систематично ясним і глибоким» (М. Бахтін), завдяки семантичній самостійності художньої форми, притаманному їй ефекту учуднення

життєвого (і художнього, попереднього) матеріалу, тобто завдяки переакцентуації, саме як естетичній. Етичне ж, навпаки, набуває нової умовності — відкритості як ілюзорне, пов'язане з імітацією реальних умов вибору вчинку одночасно зі створенням інших місця і часу для його здійснення — вже не з позиції життєвої прагматичної доцільності, а з позиції естетичної «доцільності без мети». Отже, входячи в естетичний зміст мистецтва, етичне завершується й оформляється ним. Однак естетичне ніколи не завершується остаточно й у художній формі, оскільки остаточно інтерпретація смислу неможлива, виходячи з природи останнього. Тому і завершення етичного — як знання художником свого морального вибору і знання композиційних можливостей — норм, правил творчості, мовних технічних розпоряджень, жанрових і стилєвих вимог мистецтва — не буває остаточною, але лише вказує на етос — місце і характер — перебування смислу як на його часову (і тимчасову) умову. Етичне несе в собі знання про обмеженості втілення змісту, естетичне — розуміння цих обмеженостей як тимчасових, мінливих, рухливих... У цьому й полягає драматичний сенс взаємодії естетичного та етичного, зумовлений напругою поєднання завершеності форми та відкритості змісту художнього твору.

Отже, «гра границь» у художній формі відбувається як гра завершеності і відкритості, в якій у естетичного особлива роль: воно підказує цілісність, унікальність, одиничність художньої композиції, тобто неповторність і тому незмінність художнього завершення змісту; одночасно воно виявляє надмірність смислу, що не зводиться тільки до даного художньо-композиційного рішення, надмірність людяності, що не вміщується в запропоновані границі. Таким чином, у мистецтві естетичне бере на себе відповідальність за розуміння, за багатомірність відповідності людського вчинку вищим смисловим інстанціям — ідеальним Над-адресатам. Але тому воно несе у собі драматизм нездійсненого, недосяжності ідеального виміру людського буття. Водночас мистецтво стає найбільш визнаним та успішним способом виправдання людських зусиль досягти смислової повноти життя — виправдання розумінням... [3]

В жанрово-композиційній формі опери «гра границь» відбувається як перехід від однієї складової організації художнього тексту, у його цілісності, до іншої, коли кожна з них представляє певний тип діалогу — у його умовній з боку звичаєвого життя, але переконливо реальної з боку предметної визначеності мистецьких засобів форми. В силу сказаного очевидно, чому всі семантичні характеристики

оперної творчості пов'язані з виявленням її жанрових та композиційних якостей, набувають аналітичної спрямованості. Вони апелюють до естетичних понять тому, що поза останніми неможливо характеризувати ані художній смисл твору, ані його двоїсту жанрово-стильову природу, враховуючи те, що жанрові взірці, на які рівняється композитор, зумовлюють морально-етичні настанови художнього змісту, а стильові інтенції твору постають виразниками естетичної спрямованості. Тобто жанрова сторона опери виявляє способи її текстового завершення та сталого композиційного оформлення; стильова є шляхом до семантичної відкритості та подолання жанрових обмежень, висловлення найбільш потаємної думки автора. Окрім цього, жанрова сторона опери значною мірою залежить від позамузичних структурних елементів оперного мистецтва, а стильова найбільш безпосередньо виявляє його музичну сутність та провідну роль музики у самовизначенні опери як цілісної жанрової форми.

Таким чином, між жанровою та стильовою сторонами опери відбувається власний і досить драматичний діалог — свого роду діалог-суперництво, коли кожен з учасників наполягає на своєму. Жанрова експлікація оперного задуму вказує на соціальний регламент оперного мистецтва, на суспільно значимі моменти художнього смислопокладання та на необхідність порядку, нормування способів виразовості у процесі оперної творчості, історичний аспект розвитку оперного мистецтва. Стильова імплікація цього задуму є пов'язаною з особистісним самовизначенням митця, з його власною відповідальністю за творчий вчинок; вона виражає, насамперед, свободу у виборі виразових засобів — мови твору та уособлює індивідуально-авторський аспект оперної творчості. Розмежувати жанрове і стильове в оперній творчості, так само як естетичне і етичне у музиці, досить важко, і в будь-якому випадку таке розмежування залишиться відносним та таким, що вказує саме на умовність мистецького представлення життя.

Але найбільш важливим при зверненні до оперної творчості В. Моцарта є те, що жанрова та стильова сторони оперного твору спроможні представляти різні модули естетичного відношення, тобто надавати естетичної полівалентності опері. Звертаючись до визначних жанрових взірців опери, зокрема, до опери-серія та опери-буфф, В. Моцарт протиставляє міфо-епічному характеру першої та комедійному або лірико-комедійному характеру другої власне драматичне розуміння причин та наслідків людських стосунків та вчинків. Він

йде до оновлення зсередини, із сукупності стильових мотивів, художньої організації опери, пов'язуючи з її драматичним змістом саме музичні засоби, музичні композиційні форми. Тому проблема вибору жанру для Моцарта виявляється безпосередньо пов'язаною з визначенням власних смислових пріоритетів (вищих заповітних смислів чи смислу як вищої ідеальної інстанції). Одним з них постає гра — засаднича риса культурного середовища — та ігрове ставлення до життєвих труднощів та перепон. Передумовою загальної ігрової настанови оперної творчості Моцарта є не стільки те, що опера належить до театральної-ігрової галузі мистецтва, скільки усвідомлення того, що на шляху до високої смислової сфери людині доводиться задовольнятися спрощеними та умовними провідниками смислу. Тому усіляке смислове досягнення обертається визнанням його обмеженості та недосконалості, навіть певної «несерйозності».

У цілому жанрово-стильова своєрідність опер Моцарта нагадує про те, що смисл є естетичним феноменом, доступним лише у відбитому, вторинному виді (бо належать до світу ідей, у концепції Платона); він надходить у розпорядження людини у формі переживання, психологічного резонансу, тобто відкривається, насамперед, розумінню. Але він також даний смисл знаменує як межу розуміння, ту границю, далі якої людський розум просунутись не здатний. Виявляючи доцільність людського життя, її останнє призначення, подібні смисли набувають самозацікавленого характеру: їх цінність полягає в них самих, але вони визначають ціннісні аспекти людського життя, у тому числі, її зовнішній дієвий план.

Такі смисли не можуть бути численними: «усе, що піднімається високо, зближується», за справедливим зауваженням Тейяра Де Шардена [9, с. 114–115]; але їх еманация можуть бути дуже різноманітними, узгоджуючись з різними сферами людського життя. Простота, прагматичність людських стосунків не стають на заваді прагненню до сакрального смислу, до єдності з божественною істиною, Дана істина постає головним смисловим пріоритетом в усіх оперних творах В. Моцарта — навіть тоді, коли ігрова легкість оперного сюжету, як видається, її не передбачає. Ця головна стильова інтенція оперної творчості Моцарта зумовлює наскрізне значення хорального стилістичного комплексу у музичному змісті опер, а також майже обов'язковість хорових моралізуючих узагальнень оперної дії, що виявляють непорушні настанови суспільної свідомості — ті соціально-історичні канони людського буття, які не можна пере-

ступати. Хорові епізоди в операх Моцарта утворюють власний план діалогічних відносин, здійснюючи відповідально-запитальний спосіб діалогу, тобто надаючи ті відповіді — визначення пошукуваного смислу, що передують усім можливим запитанням про даний смисл. Звідси й узагальнено-нормована музична стилістика хорових сцен, і їх композиційно-драматургічна функція — підведення підсумків або прогнозування розвитку подій, певна відстороненість від плану дій персонажів, тобто фоново-коментуюча позиція.

Противагою хорової складової художньої організації оперного тексту є на сольні, а ансамблеві сцени. Можливо, тому, що сольна аріозна форма видавалася композитору занадто традиційною, навіть банальною, він ставився до неї з певною долею іронії, хоча часто намагався пожвавити її структуру та зробити більш динамічними та драматургічно затребуваними її функції. Але все рівно сольні аріозо-монологічні епізоди виступають не стільки розкриттям внутрішнього світу героя, скільки характеристикою його залежності від загального ходу подій, тобто не мають психологічної поглибленості, є сюжетно-ситуативними.

Смисловою опозицією авторитарним висловам хору, що зумовлює семантичну антиномічність художньої організації опер Моцарта, виступають ансамблеві сцени, в яких повною мірою розкриваються, у взаємному віддзеркаленні, характери оперних персонажів.

Втілюючи діалог незгоди — розбіжності та підсилюючи його до повної відкритості, тобто надаючи йому запитально-запитальної форми, оперний вокальний ансамбль в творах Моцарта стає центральною драматургічною ланкою оперної конструкції, а його принципи діють як в одночасній симультанній площині, так і в текстовій діахронії опери — по вертикалі, горизонталі та діагоналі. Підсилене значення ансамблевої форми взаємодії-спілкування оперних персонажів, що впливає на всі рівні музичної організації оперного тексту, пояснюється тим, що вона безпосередньо втілює феномен драматичної гри, а також дозволяє музично поглиблювати семантику даної гри, таким чином розвиваючи драматичне відношення. Воно, як різновид естетичного відношення, в музиці опер Моцарта пов'язане не стільки з нарощуванням напруги стосунків, конфліктності, скільки з розриттям розбіжностей між людськими особистостями, що спричиняють непорозуміння, вірніше, лишають можливості зрозуміти один одного. Здається, що цей семантичний стильовий мотив моцартовської оперної драматургії має автобіографічне походження...

В усякому разі, драматична естетична основа оперного ансамблю, як у вокальній, так і у симфонізованій оркестровій його площинах, створює головні умови для впорядкування і розвитку семантичної моделі опери, як відтворення певного досвіду спілкування людини зі світом (також самопізнання). Передумовою семантики оперного тексту (при її аналізі) можна вважати означення значень — способи знакової фіксації, пов'язані зі стилістичними структурно-смысловими фігурами, також з загальним композиційним масштабом дії. Тракткування ансамблевих сцен стає і жанровим, і стильовим показником оперної поетики В. Моцарта.

Отже, можна дійти висновку, що драматичне як спосіб світовідчуття та форма естетичного відношення стає основою оперної концепції в творчості В. Моцарта та веде до підсилення композиційно-драматургічних функцій ансамблевих сцен, у яких найбільш повно та динамічно втілюється особистість головних оперних героїв, тому найглибше виявляється психологічний сенс оперної дії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Худ. лит., 1975. — 502 с.
2. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин : [сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин]. — М. : Худ. лит., 1986. — 543 с.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / [сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева]. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. — С. 9–191.
4. Бахтин М. К философии поступка / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Работы 1920-х годов. — К. : Наукова думка, 1994. — С. 9–68.
5. Выготский Л. Психология искусства / Л. С. Выготский ; [Пер. с фр.: А. П. Козырев, А. Миначёв, М. Рунова]. — М. : Гнозис, 1994. — 220 с.
6. Флоренский П. Из богословского наследия / П. Флоренский // П. Флоренский. Богословские труды. — М., 1977. — Т. XVII. — С. 85–248.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. — М. : Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. — 260 с.
8. Холопова В. София Губайдуллина : Монографическое исследование. Интервью с Губайдуллиной / В. Холопова, Э. Рестаньо. — М. : Композитор, 1996. — 360 с.

Регрут В. Драматическое как фактор оперной драматургии в творчестве В. Моцарта: к постановке вопроса. В статье ставится вопрос о своеобразии трактовки драматической игры и явления драматического в оперном творчестве В. Моцарта. Обнаруживаются главные слагаемые художественной

организации оперного текста, ведущее значение ансамблевых сцен в произведениях Моцарта.

Ключевые слова: драматическое, драматическая игра, оперная драматургия, художественная организация, ансамбль.

Regrut V. Dramatic as a factor of opera dramaturgy in W. Mozart's creativity: to the statement of a question. The article raises the question of originality interpretation of dramatic play and phenomenon of dramatic in Mozart's operatic creativity. Identify the key elements of art organization of opera text, leading significance of ensemble scenes in the Mozart's works.

Key words: dramatic, dramatic playing, opera dramaturgy, art organization, ensemble.



УДК 78.03+789

Л. Сергейчук

**«СТРАСТИ ПО ВЛАДИСЛАВУ ЗОЛОТАРЕВУ»
ВЛАДИМИРА РУНЧАКА: ОПЫТ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В статье предлагается вариант музыковедческой интерпретации произведения современного украинского композитора В. Рунчака «Страсти по Владиславу» как пример сотворчости композитора и музыковеда в достижении успешного диалога композитор — слушатель. Рассматриваются специфические механизмы и общие законы музыкального творчества, которые способствуют пониманию музыкального явления.

Ключевые слова: музыкальный язык, знак, символ, каноничность.

Бесспорна мысль о том что парадоксальность того или иного явления становится мощным импульсом к постановке научной проблемы, построению гипотезы и развитию ее в теории. Именно парадоксы, обнаруженные во взгляде на привычные явления, заставляют вновь и вновь задаваться вопросами, которые провоцируют движенье научной мысли.

Один из таких парадоксов в музыке М. Бонфельд формулирует следующим образом: «Музыкальная деятельность (сочинение, исполнение, восприятие музыки) — это реализация акта коммуникации: создания, передачи и приема некоторого сообщения. Вместе с тем, в музыке не выявлен субстрат, подобный языку, на основе ко-