

# Теорія та методологія Theory and Methodology

УДК 82-293.4:(81'374.73+159.955.4)

## СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

Ігор Юдкін-Ріпун

*Семантичний ритм – поняття, впроваджене в лінгвістиці тексту, яке характеризує семантичні переходи через відхилення сенсу окремих висловів від пересічного значення як алгоритм ідіоматизації. Змінність сенсу висловів зумовлена їх залежністю від позицій у семантичному ритмі тексту. Ідіоматика прямує до перетворення на ейдетику, зокрема, на унікальні, властиві лише даному корпусу текстів носії сенсу, виходячи за межі суто вербальних можливостей, подібно до власних назв. Зокрема, у музичній драмі семантичний ритм спирається на ансамблеву техніку, яка відрізняється від драматичних діалогів особливостями інтенціональності.*

*Ключові слова: семантичний перехід, інтенціональність, рефлексія, ансамбль, ейдетика, мотив, ідіома.*

*The semantic rhythm is a notion coined in the linguistics of text to denote semantic transitions with the deviations of sense from a mean value level of a common lexical meaning as an algorithm of the process of idioms' formation. The variability of the sense of expressions is preconditioned with their dependence upon their positions within the frame of semantic rhythm of a text. Idioms tend to be transformed into images as unique designations peculiar for the given corpus of texts that are similar to proper names thus passing over the limits of pure verbal opportunities. In particular it is in music dramas that semantic rhythm is supported with the ensemble techniques that differs from those of drama dialogues due to the properties of intentionality.*

*Keywords: semantic transition, intentionality, reflection, ensemble, images, motif, idiom.*

Думка про те, що художній текст має ознаки ритмічної організації у змісті, а не у виразі, стала недавнім надбанням одного з напрямів нової риторики – так званої лінгвістики тексту. Насамперед ці ознаки виявляються в тому, що іменується польовою структурою – у протиставленні центру та периферії, кульмінаційних, ключових ділянок тексту та сполучних, проміжних ланок, що відповідає акцентній організації ритму. Водночас реально зафіксовані елементи тексту зіставляються з уявними, прихованими, що є своєрідним орієнтиром, подібним до метричних схем ритму. Наприклад, у тексті як своєрідній самоорганізації мовного матеріалу виявляється закономірне коливання довжини речень біля уявної середньої одиниці, тому «середні розміри речення та абзацу правлять за тло, на якому виявляються компози-

ційні ролі експресивних одиниць»<sup>1</sup>, подібно до того, як метрична схема для ритму визначає такі самі пересічні, середні одиниці. За аналогією до акцентів, виділяють атрактори – «області тяжіння»<sup>2</sup> тексту, його центральні ключові ділянки, своєрідні вузлові точки, до яких прямують та з яких походять лінії оповіді. Одне з провідних понять лінгвістики тексту – реляційна структура «як послідовне перерахування подій»<sup>3</sup> – визначає взаємозв'язок та взаємозалежність його ланок у змісті так само, як послідовність стоп вірша у виразі. Виділяють «предикативно-релятивний комплекс» тексту – те, що «не можна вилучити без зруйнування сенсу»<sup>4</sup>. Зв'язок ділянок тексту здійснюється за ланцюговим принципом як «перетворення дієслівного присудка в попередньому реченні в абстрактний іменник в ролі суб'єкта в на-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ступному»<sup>5</sup>. Мережа взаємних посилань, «дейксис в широкому значенні – вказівка на щось»<sup>6</sup> визначає органічну неподільність тексту, зокрема, таку його властивість, як когезія, що «відносить читача до того, що було висловлено раніше»<sup>7</sup>, тобто взаємоузгодженість, ритмічну сумірність не лише виражальних засобів, але й самого їхнього сенсу.

Істотно, що такі ритмічні особливості виявляють зміст не лише в масштабі риторичних періодів (так званих надфразових одиниць), але й у межах традиційних граматичних об'єктів – речень, коли враховується їх комунікативна роль. Уже феномен «граматичного очікування» (вислів В. Г. Адмоні) появи того чи іншого вислову на відповідному місці створює такий самий ефект для розгортання сенсу оповіді, як метрична схема для струменя виражальних засобів. Тим паче взаємозв'язок ритму та метра увиразнюється у відношеннях формального граматичного присудка (так звана тема за термінологією комунікативної граматики) та того, що стає предметом повідомлення і несе в даному контексті нову інформацію – так званої реми. Наприклад, у реченні «дерева ростуть у лісі», у залежності від контексту, новиною (комунікативним предикатом), виділеною зазвичай фразовим наголосом, буде або «дерева» (а не трава чи кущі), або «ліс» (а не сад), або «ростуть» (а не гинуть). Відтак виокремлюється «темо-рематичний ланцюжок»<sup>8</sup>, де формальні граматичні члени речення виконують стосовно реальних комунікативних носіїв інформації ту саму функцію, що метричні схеми для ритмічних структур. Усе це вказує на те, що «динамічність первинного семантичного ритму тексту» стає своєрідним «ключем до розуміння інтегральної концепції тексту», визначаючи «загальну психологічну перспективу тексту»<sup>9</sup>.

Шлях до концепції семантичної ритміки було прокладено в театральній практиці. Так, наприклад, прообрази вищевідзначених реляційних структур тексту вчені вбачають у тому, що «надзавданню тексту підпорядковано дрібніші завдання», тому

«перспектива тексту – це орієнтація на надзавдання»<sup>10</sup>. Зрештою, уже в підручниках подано уявлення про те, що «ритм драми є ритмом боротьби»<sup>11</sup>, як загальноприйняту річ, що «темп виправляє, вирівнює ритм, наближає його до метру»<sup>12</sup>, натомість «метр – це схема»<sup>13</sup>. У драмі розгортаються гра і антигра між спонукальним моментом та його розв'язанням через ланцюг перипетій<sup>14</sup>. Ритмічна структура драми визначається саме перипетіями, а тому вона завжди має семантичне навантаження. Саме концепція ритму як семантичного процесу належить до здобутків театральної культури ХХ ст.

Так, концепція ритмопластики Л. Курбаса вихідним пунктом мала хореографічні уявлення Далькроза та Дельсарта, проте вийшла далеко за їх межі. Свою «акторську формулу» Л. Курбас вбачав, за Н. М. Корнієнко, «в ритмі як свідостві глибинних форм життя», для нього «все на світі наділене ритмом. І стіл..., і вітер, і не лише ритмом для вуха ... Коли актор заглибиться, зосередиться на моменті перебування в певному ритмі, він повинен знайти ... символи, які дав митець»<sup>15</sup>. Саме долаючи зовнішні хореографічні витоки ритмопластики, Л. Курбас «розробляє партитуру ритмічних перетворень» та, відповідно, «методологію відчуження засобами ритму як внутрішньої пластики»<sup>16</sup>. У результаті «ритм перетворюється на структурну одиницю, яка порізному живе в мікросюжетах вистави», тобто постає чинником семантичного розвитку, суголосним вищевідзначеним концепціям лінгвістики тексту.

Так само концепція темпоритму К. С. Станіславського, ініційована уявленнями про зовнішні дії, що стають поштовхом до переживання, вийшла далеко за межі тодішньої рефлексології, де ці уявлення культивувалися. «Темпоритм потрібний нам не один, сам по собі й для себе, а в сув'язі з запропонованими обставинами, які створюють настрій, у сув'язі з внутрішньою сутністю, яку темпоритм завжди містить в собі»<sup>17</sup>. Природа дієвості темпоритму корениться зрештою, у спілкуванні, оскільки люди «одер-

*ІГОР ЮДКІН-РІПУН. СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ*

жують найзагальніший настрій від чужого ритму, а це вже дещо означає у впливі на інших»<sup>16</sup>. Промовисте зауваження стосовно семантичної природи темпоритму вміщено в режисерських варіантах «Отелло», де описано спосіб формування актором необхідного переживання через осмислення ритму: «Знайшовши... можливо, безпричинний ритм сам по собі і для себе, намагайтеся виправдати його якимось магічним "якби" ... навчившись у вірному ритмі... підставляйте слова тексту і виправдовуйте їх вашою вигадкою»<sup>19</sup>. Узагальнення цієї рекомендації дозволяє стверджувати, що «від відтвореного ритму будете згадувати ...різноманітні внутрішні почуття і відчуття»<sup>20</sup>. Нарешті, з наведених практичних спостережень виводиться характеристика темпоритму, де «всі сили людини спрямовуються на очікуваний об'єкт»<sup>21</sup>.

Інакше кажучи, темпоритм постає тут як інтенціональний об'єкт у сенсі класичної феноменології, що змушує згадати класичне положення з «Амстердамських викладів» Е. Гуссерля, за яким: «до кожного сприйняття як інтенціонального переживання належить як невід'ємне від нього те, що воно є сприйняттям свого сприйнятого ... воно ... незалежне від питання, чи дійсно існує, приміром, сприйнятий ландшафт, чи він, як виявляє подальший досвід, виявляється ілюзією»<sup>22</sup>. Отже, інтенція, що засвідчується ритмом, породжує рефлексію («сприйняття сприйнятого»), якою, власне, вмотивовується організуюча роль ритму в драматичному тексті. Саме на основі рефлексії складається той зворотний зв'язок ритму з метром, що виявляється в неперервному зіставленні реальних здобутків або втрат з очікуваними сподіваннями та відповідним корегуванням вчинків персонажів.

Паралельно з цими театрознавчими витокami концепції семантичного ритму в літературознавстві розроблялися уявлення про ритміку прози, що скеровували до перспективи художнього часопростору, а відтак – до виявлення образної основи ритмічної організації. Теза О. В. Чичеріна про те, що «для ритму прози вирішаль-

не значення має не фонетичний, а семантичний устрій поетичного мовлення»<sup>23</sup> – зокрема семантичний та синтаксичний зв'язок слів у словосполученнях, стала вихідним положенням для досліджень, які розгорнулися в організованому Н. Х. Копистянською у Львівському національному університеті семінарі «Проблеми художнього простору, часу, ритму». У працях дослідниці виявлено генерологічні властивості семантичного ритму прози, що через особливості формування часопростору дає змогу окреслити жанрові особливості тексту. Саме такий аналіз дозволив обґрунтувати формування особливого баладного роману в літературі ХХ ст: «У баладній прозі посилена драматизація викладу сприяє стислості оповіді»<sup>24</sup>. Так само завдяки особливій семантичній ритміці оповіді «Флобер іронічно переосмислює двосвіття романтиків»<sup>25</sup>. У цьому ж напрямі здійснено низку гоголезнавчих досліджень Н. Арват, яка констатує, що «засобами створення ритмічності є насамперед синтаксичні конструкції»<sup>26</sup>. Ці літературознавчі дослідження виявили універсальне значення хвильової, коливальної будови як основи ритму в художньому тексті, що передбачає самоорганізацію на основі рефлексії, зворотного зв'язку між очікуваннями та реальними ефектами. Особливо істотним виявляється багат шаровість самого художнього часопростору, організованого ритмом, що сягає від документальної фіксації подій до вигадок та спогадів. Ритмічно організований часопростір стає дієвим чинником формування образу.

Однак теоретичне осягнення цього було значно випереджене творчою практикою, зокрема, течією так званого струменя свідомості, однією з чільних представниць якої була англійська письменниця В. Вулф. Своєрідним маніфестом ролі ритму як провідного чинника творення образів став її роман «Хвилі», про який сама авторка висловилася, що «труднощі полягали в тому, що я писала для ритму, а не для сюжету», та що «ритмічне для мене більш природне, ніж оповідне»<sup>27</sup>. Побудований як зіставлення сповідей

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

героїв, цей роман містить чимало авторських рефлексій, що дає змогу витлумачити таку програмовану ритмічність оповіді. Наприклад, в уста однієї з героїнь, Роди, вкладено сентенцію: «Wonder and awe change as they put off the draperies of the flowing tide»<sup>28</sup> («Здивування і жах змінюються, коли відкидається вбрання хвилі, що напливає»<sup>29</sup>). Водночас саме аналіз ритміки часопростору роману дає змогу виявити його жанрові витоки та порівняти його за композицією з баладою. Це пояснює присутність у романі типово баладних мотивів – таких, зокрема, як символізація за допомогою води кордонів між особами. Дослідниця твору відзначала також, що «чергування монологів персонажів, які утворюють опозиції жіноче – чоловіче, також дозволило Вулф ритмічно структурувати оповідь»<sup>30</sup>, те саме стосується ритмічного протиставлення персонажів та дієвості «архетипу водної стихії з її власними ритмами»<sup>31</sup>.

Проте існує ще одна обставина, до якої дослідники досі не привертали уваги. Ідеться про баладні витоки роману В. Вулф та зумовлені ними паралелі до музичної драми Р. Вагнера «Летючий голландець», в основі якої також баладні традиції. Письменниця вкладає відверті натяки на баладні джерела в уста одного з персонажів, Бернарда, який значною мірою постає як її *alter ego*: «I pass from house to house like the friars in the middle ages who cozened the wives and girls with beads and ballads. I am a traveller, a pedlar, paying for my lodging with a ballad»<sup>32</sup> («Я простую від хати до хати, наче ченці в середньовіччі, які зводили жіночок та дівчат коралями й баладами. Я волоцюга, мандрівний гендляр, що сплачує за ночівлю баладою). Відтак твір можна зараховувати до тієї категорії баладних романів ХХ ст., описаних Н.Х. Копистянською, де «не описують ситуацію, а викликають ... живе уявлення про подію»<sup>33</sup> – відповідно до відомої спорідненості балади та драми<sup>34</sup>. Твір Р. Вагнера так само містить подібні свідчення, особливо яскраво подані в ключовій сцені – у баладі Сенти, де подано хід подальших подій.

Істотні також конкретні паралелі: так, спільним для обох творів є мотив випробування вірності кохання. Вагнеріанські алюзії містить ім'я одного з персонажів роману – Персіваль (Парсифаль), який гине від падіння з коня<sup>35</sup>. Самовбивство Сенти у Вагнера – очевидна паралель до такої ж долі Роди у Вулф: обидва жіночі персонажі – аутсайтери. Зрештою, визначення самою авторкою роману як драматичної поеми та зібрання сценічних солілоквій<sup>36</sup> дає підстави для звернення до театральної, драматичної проблематики.

Отже, можна стверджувати, що, на противагу розрізненним мовленнєвим актам, тексту властива ритмічність розгортання сенсу одиниць мовлення. Це розгортання сенсу, позначене семантичними переходами й утворенням стійких перенесених значень, становить процес ідіоматизації мовних виразів. Слово, ужите в художньому тексті, стає неповторним моментом семантичного ритму цього тексту, що сповнює його унікальним для даного тексту сенсом, а відтак – набуває значення ідіоматичного виразу, зафіксованого в даному тексті. Відбувається своєрідна «пульсація» сенсу, живе слово дихає й тріпотить, як організм, пронизаний ритмічним струменем. Саме через стан перехідності словесного сенсу виявляється ця семантична ритмічна організація конкретного тексту, надаючи лексичним одиницям особливого ідіоматичного сенсу. Ідіоматизацію висловів визначає не полісемія, а саме змінність та перехідність сенсу, узалеженого від їх ритмічних позицій у тексті. У свою чергу усі такі ідіоматичні відхилення сенсу від звичайного, пересічного лексичного значення та семантичні переходи відбивають інтенціональність мовленнєвого акту. Доля ідіоматизованого вислову визначається його місцем у ритмічному струмені розгортання сенсів, зокрема, наближенням або віддаленням від такої пересічної лінії залежно від намірів промовця та мети мовленнєвого акту. Ідіоматизація висловів може розглядатися як результат їх семантичної ритмізації – надання їм енергії цього ритму, що походить від мети, зара-

ГОР ЮДКІН-РІПУН. СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

ди якої створено текст. Іntenціональність тексту як виявлення цієї мети викликає рефлексію, що пронизує текст наскрізною мережею взаємних посилань, пов'язуючи всі вислови в суцільну тканину, організовану за ритмічним принципом зворотного зв'язку між пересіченими значеннями та ідіоматичним сенсом.

Окрему проблематику ритмічна зумовленість ідіоматизації висловів породжує в драмі. Відома думка про те, що драми пишуть заради єдиного слова, вимовленого в єдиний можливий момент і в єдиному вірному місці, унаочнює саме таку зумовленість сенсу вислову мережею ритмічної структури, часопросторовими координатами даного слова в тексті. Своєрідність семантичного ритму драми відображає його загальні генерологічні властивості, тобто його відповідність жанровій характеристиці тексту. Наприклад, коли для ритміки епосу властива завершеність періодів, то драма позначена фрагментарністю, зумовленою діалогічною будовою тексту. Саме щодо цих властивостей окреслюється коло питань, які особливо значущі для музичної драми, де складається відомий парадокс: закрито для долання умовностей традиційної оперної «номерної» структури, для наближення до драматичного театру, вона часто не наближала, а віддаляла від мети. Цей парадокс виявився, зокрема, у тому, що замість сподіваного ефекту драматизації отримували цілком протилежні результати ліризації або епізації вислову: вагнеріанський театр розвивався в напрямі оперно-ораторіального синтезу. «Травіата» була драматичнішою від сучасного їй «Трістана», а протиставлення Бізе Вагнеру з відомого памфлета Ніцше «Казус Вагнера» обґрунтоване саме невідповідністю намірів та наслідків. Зрештою, аргументація Ніцше варта спеціальної уваги.

Спочатку, в есе «Ріхард Вагнер у Байрейті» з циклу «Несвоєчасні думки» Ніцше шукав обґрунтування новаціям Вагнера, вбачаючи в ньому «дифірамабічного драматурга» та припускаючи, що «зовні нова форма уявлялася чимось на

кшталт поєднання в одне ціле кількох музичних п'єс, серед яких кожна окрема подавала начебто певний стійкий стан, а насправді ж – лише один момент у драматичній течії пристрасті. Слухач уявляв собі, що він наче слухає стару музику настрою»<sup>37</sup>. Таким чином, витоки вагнеріанства вбачалися в бароковій концепції афектів – настроєвої музики, що відтворює і викликає певний стан, а не становить чинник драматургічного розвитку. Та під кінець життя Ніцше розчарувався в доцільності подібних виправдань і у згаданому памфлеті відверто висловився про вагнерівські опери, як про «ряд сильних сцен, одна іншої сильніша – а впереміж безліч розмаїтих дурниць», незважаючи на те що «драма вимагає суворої логіки», звідки виводиться вердикт: «Вагнер не драматург, не варто себе дурити»<sup>38</sup>. Заперечення драматизму вагнерівської творчості виявляється у відповідній атрибуції: «Його опера є оперою спасіння»<sup>39</sup>. Відтак у ній вбачається епічна статика, передбачуваність на кшталт такого феномену, як «щасливий рішенець» (*happy end*) – тобто істотна властивість ораторії, а не драми. Звідси ще один парадокс – несподівана схожість з вагнеріанством напряму Брехта, що виник з непримиреного заперечення вагнеріанства, творця епічного театру, який спирався на баладні традиції, вагомі й самі по собі як джерело розвитку новочасної драми. Окрім того, відомо, що цей театр, незважаючи на його вдаване заперечення вагнерівських настанов, фактично спирався на ті самі принципи трактування словесного матеріалу, що й «музична драма»<sup>40</sup>.

Складність питань, пов'язаних з драматизацією опери, визначалася ще й тим, що саме формування драми передбачало долання канонів, які виникли за умов дуалізму комедії та трагедії. Майже одночасно з досягненнями Лессінга в тому ж напрямі розгорталася оперна реформа Глюка – Кальцабіджі, спрямована проти «серйозної» опери Метастазіо. Однак, як відомо, ця реформа заради створення альтернативи старому «концерту в костюмах» в межах самої лише «серйоз-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ної» опери не досягала сподіваної мети, натомість до справжньої драматизації вели зусилля Моцарта в річищі «буффонної» традиції. Якщо для «реформи» визначальними були «заміна *recitativo secco*, що став у опері-серія майже формальним – акомпанованим речитативом, усунення кордонів, які відмежовували речитатив і арію, створення великих драматичних сцен, які містили і речитативи, і арії, і ансамблі, і хори», то вирішальний крок у перетворенні опери здійснив Моцарт, який брав за основу буффонну, а не «серйозну» традицію. Зокрема, у його працях особливо підкреслено «специфічну буффонну мову – роль ансамблів та хорів вилучених з опери-серія, ансамблеві інтродукції та фінали з їх стрімким розвитком дії та веселою плутаниною і метушнею комічних перипетій»<sup>41</sup>. Інакше кажучи, так само, як у драматичному театрі долали дуалізм комедії та трагедії, так у музичному театрі усували дуалізм «серйозного» та «буффонного» жанрів, а також дуалізм «ефекту» – «афекту», тобто протиставлення дій та переживань, що фіксувалися, речитативному та аріозному матеріалу.

Такий дуалізм та відповідна статичність семантичного ритму «серйозної» опери були зумовлені також тією обставиною, що твори цього жанру призначалися для виконання «живими ляльками» – кастратами. Звідси – той специфічний автоматизм механічного чергування загальників у наперед відомій сюжетній колії, що виключала будь-яку можливість драматичного ризику. Крім наявності такого комічного лялькового елемента в трагедії, саме реєстрове розташування голосів, призначених для співу кастратами, передбачало можливість виконання цих партій жінками. Відтак любовний трикутник як основу фабули можуть розігравати переодягнені жінки – як травестію, а не трагедію. Такі приховані в «серйозній» опері можливості травестійної інтерпретації трагедії визначили її внутрішню суперечливість.

Розв'язання таких суперечностей досягалося створенням спеціальної оперної ансамблевої техніки з особливим семан-

тичним ритмом, принципово відмінної від діалогічного викладу драматичного театру. Виникнення цієї особливої техніки, завдяки якій ритм чергування «афектів» арій з «ефектами» речитативів усувався на користь плинності пошуку рішення, зумовлювалося ще однією обставиною. Як відомо, вагнеріанство оголосило «симфонізацію» опери, по-новому поставивши питання про роль драматизму в музичному театрі. В одній з останніх статей Вагнер зазначав про схожість драми та симфонії, і, хоча він вказував також на їх принципові відмінності, проте саме симфонічний розвиток здавався йому ідеалом: «У... симфонічній композиції ми упізнаємо ту ж єдність, яка так певно діє на нас у досконалій драмі. [...] Найбільш чужим елементом, однак, тут виявляється саме драматичне, яке вимагає для свого розгортання (*zu seiner Entfaltung*) нескінченно багатших форм. [...] Та все ж нова форма драматичної музики повинна виявити (*aufweisen*) єдність симфонічної композиції»<sup>42</sup>. Програма симфонізації була не поверненням до старого «костюмованого концерту», оскільки її основу визначав симфонічний наскрізний розвиток, що передбачав пріоритет ансамблевої техніки. Складалася нова ситуація трактування слова, невідома як колишнім номерним лібрето, так і драматичному театру, для якого була чужою саме новоутворена ансамблева техніка, заснована на музичній, а не вербальній взаємодії учасників діалогу.

Принципова відмінність ансамблів від драматичного діалогу дала підставу вбачати в них паростки симфонізації музичного театру. Ансамблева техніка походить з прийомів солілоквії – внутрішнього монологу, де розмежування голосів має суто ситуативну зумовленість: наприклад, коли в типовій бароковій драмі розмовляють голоси персоніфікованих Душі і Тіла, то, дійшовши згоди, вони зливаються в один голос особи, яка веде відповідний внутрішній монолог. Продовжуючи зіставлення з бароковою традицією, варто зазначити, що в ансамблі, подібно до жанру декламацій, де окремі уступи мо-

## ГОР ЮДКІН-РІПУН. СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

нологу виголошували різні персонажі, пріоритетним є не авторство тих чи інших реплік, а насамперед гра намірів, інтенцій, незалежно від того, від чийого імені і ким вони виголошуються. Інтенції, які виголошуються в декламаціях (від імені окремих осіб або з уст персоніфікованих пристрастей однієї особистості в солілоквах), стали рушійною силою розгортання і зміни сенсу висловлювань.

Виняткова значущість інтенціональності драматичного тексту, з особливою наочністю засвідчена в ансамблевій техніці, визначає особливості семантичних переходів у драматичному тексті. Ідіоматичний вираз тут не стільки *позначає* сенс, скільки *призначає* його відповідно до намірів промовців. Водночас саме інтенціональний аспект драматичного тексту є особливо складним для аналізу. Навіть у звичайному монолозі досить важко розмежувати наміри, не кажучи вже про солілоквию. Ще більш плинні й невизначені межі між намірами в контексті концертної пісні, яка часто має ознаки так званого невластне-прямого мовлення, оскільки пряме мовлення іншого персонажа, відтворюване тим співаком, від особи якого здійснюється оповідь, подається цим контекстом уже як непряме, відтворене саме через витіснення відповідних вербальних засобів та їх заміщення музичними. Наприклад, у «Дощі сліз» Ф. Шуберта в тексті В. Мюллера пряме мовлення коханої, про яку говорить від першої особи ліричний герой, виділено в записі лапками та двокрапкою: «sie sprach: "Es kommt ein Regen, ade, ich geh nach Haus"»<sup>43</sup> («вона сказала: "дощить, прощай, я вертаю додому"»). Однак у співі її слова злито з оповіданням героя, у результаті чого виникає ефект інтерференції – накладання додаткового, драматичного сенсу на розповідь про переживання дійової особи. Ще більше утруднюється інтенціональний аналіз хорових текстів, своєрідність яких як чинника епічного, стороннього відносно драми елемента, відома ще з античної класики.

Ці труднощі стосуються безпосередньо проблематики ансамблевої техніки музич-

ної драми. Зокрема, саме в ансамблевих сценах виявляються ознаки так званого невластне-прямого мовлення, якому властива інтерференція авторства та відповідний зсув сенсу окремих реплік, невизначеність їх віднесення до тих чи інших персонажів<sup>44</sup>. Ця невизначеність і безособовий модус висловлювання даються взнаки не лише в тому, що, наприклад, деякі репліки співають разом різні партнери ансамблю, внаслідок чого відбувається їх деперсоналізація (така ситуація має місце вже в античних хорах), але й у досить поширеній необов'язковості самого змісту репліки для ролі персонажа, що має місце в рамплісажних епізодах. Так, у моцартівському «Дон Жуані», у дуеті Дон Жуана з Лепорелло, що супроводжує дует Церліни з Мазетто (сцена 20) репліки-вигуки «Riposate, vezzose ragazze! Rinfrescatevi, bei giovinotti!»<sup>45</sup> («Відпочиньте, милі хлопчиська! Відсвіжіться, гарненькі юнаки!») можуть однаково вимовлятися як паном, так і слугою. У дуетині Дон Жуана з Церліною (№ 7) обмін репліками лише готує спільний спів («Andiam, andiam, mio bene»<sup>46</sup>) («Іди, іди, милий мій»). У дуеті з вагнерівського «Трістана» фрази, що передують спільному співу, можуть мінятися місцями: «Isoide: Herz am Herz dir, Mund am Mund; Tristan: eines Atems ein'ger Bund; Beide: bricht mein Blick sich Wonn'erbliendet»<sup>47</sup> («Ізольда: серце при серці, уста с устами; Трістан: один подих еднаючих обійм; Обидва: мій погляд заламується, засліплений втіхою»). Про можливість взаємозаміни реплік ансамблю може свідчити також застосування прийому *Stimmtausch* (обміну голосів), як, наприклад, у схожому рамплісажному епізоді Папагено та Паміни (7-й дует) з «Чарівної флейти» Моцарта. Подібні приклади унаочнюють органічну цілісність ансамблевих текстів, зумовлену музичними засобами і неможливу в драматичних діалогах.

Така ситуація властива не лише рамплісажним епізодам «розмови ні про що». Безособовість та надособовість модусу висловлювання в ансамблях зумовлена музичним узгодженням текстів ролей,

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

що позначається насамперед на семантичному ритмі тексту та змінах сенсу висловів. Репліки в ансамблі не лише доповнюють одна одну, як у діалозі драми, але й подаються в суто музичних взаємозв'язках, не тотожних вербальним. Як наслідок, ансамблевий текст відрізняється значно більшою щільністю сенсу, ніж відповідний діалог поза музикою. Саме завдяки ущільненню тексту ансамблева техніка стає провідним засобом наскрізного розвитку, адекватним вимогам музичної драми.

Однак разом з ущільненням тексту відбувається також послаблення його драматичних властивостей – насамперед того ефекту ризику непередбачуваних наслідків випробування персонажів, який складає одну з визначальних ознак драми як жанру. Послаблення ефекту «запрограмованого сюрпризу», властивого драматичному тексту, відбувається тому, що музичний компонент має свої імманентні закономірності побудови, які нейтралізують враження непередбачуваності словесного ряду і, навпаки, створюють власні несподіванки. Водночас посилюються ліричні властивості тексту, оскільки музичні засоби окреслюють внутрішній простір, до якого переноситься драматична дія. Випробування персонажів, уміщені в такому просторі подіями, подаються вже не цілковито непередбачуваними, а відображеними в ліричному світі переживань, опосередкованими рефлексією. Наприклад, в одному з найдраматичніших місць моцартівського «Дон Жуана» (дует 22)<sup>48</sup>, де герой зустрічається зі слугою Лепорелло біля статуї командора, а після зізнання в пригодах і реплік статуї вимагає від Лепорелло запросити статую на вечерю, відповідь з того світу не видається несподіванкою, оскільки глядач уже підготовлений розгортанням тонального плану. Суперечка між слугою та паном також може бути витлумачена як боротьба ліричного героя з собою – типова сцена вагання, невизначеності, непевності, коли персонаж зважує аргументи за і проти обговорюваного рішення. У цій сцені вже передбачено трагічний фінал, який вияв-

ляється не як драматична катастрофа, а як ліричне завершення історії душі.

Згадуючи слова Вагнера про ідеал симфонічної єдності, можна припустити, що в ансамблевій техніці ці ознаки єдності зумовлені згаданою вище схожістю з солілоквією. Як у солілоквії, так і в ансамблі, на противагу діалогу драматичного театру, голоси персонажів наближаються один до одного, подібно до реплік персоніфікованих абстракцій внутрішнього монологу. Ансамблева техніка виявляє потенційну монологічність діалогічного тексту, подаючи, наприклад, суперечку між персонажами як вагання в душі між різними інтенціями певної надособової істоти. Завдяки музичній узгодженості голосів в ансамблі, персонажі постають як персоніфікації, а діалог – як внутрішній монолог, обговорення різних аргументів однієї душі. В ансамблевій техніці відтворюються барокові традиції (що, зі свого боку, походять із традицій августинівської «Сповіді»), зумовлюючи ліричне осмислення драматичного випробування.

Ущільнення смислової навантаженості тексту, що є безпосереднім наслідком ансамблевої техніки, зумовлює особливості переосмислення висловів, тобто специфічну побудову семантичного ритму, властивого музичній драмі. Уже Г. Лессінг, один із творців нової драми, висловлював у «Лаокооні» думку про «забуття» мовних засобів в образі – їх самозаперечення або зняття в гегелівському сенсі. Таке самозаперечення, долання вербальної специфіки слова виявляється особливо наочно в романі, де, як відзначив А. В. Михайлов, «слово – не образ, а разом з тим романіст повинен, користуючись словами... створити міцні, стійкі, загальнозначущі образи», що аргументує висновок: «Роман як процес має справу з тим розшаруванням рівнів, завдяки якому романне слово зростає й узагальнюється... Все це – рефлексія, якій найбільш специфічний для роману саме перехід від слова до тієї об'єктивної картини дійсності, яка... навіть притлумлює враження від слова»<sup>49</sup>. Інакше кажучи, закономірним наслідком розгортання семантичного



ІГОР ЮДКІН-РІПУН. СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

ритму переосмислення висловів стає вихід самих висловів за межі словесності, їх перетворення на самостійну вторинну знакову систему, що властива саме образному корпусу текстів. Така метаморфоза слова стає можливою завдяки його позиції у струмені семантичного ритму тексту, його унікальною згадкою *hic et nunc*, саме в даний момент у даному місці. Ідіоматизація слова є вихідним щаблем для його подальших перетворень, насамперед – у найменування мотивів.

Хоча відомо, що взагалі «сюжет... народжується зціпленням мотивів – спонукання, пристрастей, намірів та думок персонажів»<sup>50</sup>, питання про спосіб їх опису залишається відкритим. Так, для опери-серія відомі усталені мотиви – «помста... боротьба за трон, шантаж, провокація, заколот, напад, примус (до шлюбу, до вбивства), замах, безпідставне звинувачення (наклеп), безпідставний арешт, смертний вирок ... спроба самогубства, інкогніто, боротьба почуття й обов'язку, непокора наказу, вибачення ворога, готовність до самопожертви, потаємне кохання, відмова від пояснення»<sup>51</sup>. Очевидно, що всі вони передбачають відповідні лексико-фразеологічні засоби вираження, а словесний матеріал володіє такими засобами саме завдяки позиціям у відповідній семантико-ритмічній структурі тексту. Укажемо як зразок мотив фатальної звістки (зокрема, у формі листа), що належить до постійних атрибутів опери-серія та має ще давніші витoki<sup>52</sup>. Зрозуміло, що для перетворення в назву такого мотиву відповідні імена повинні потрапити в належні ритмічні позиції.

Ці аспекти семантичних перетворень, зумовлених ритмічною позицією вислову, особливо унаочнюються завдяки відзначеним властивостям ансамблевої техніки. Це досягається за допомогою суто музичного феномену, який Д. Золтай (слідом за Д. Лукачем) позначив терміном «Інкогніто»<sup>53</sup>. Слід зазначити також про своєрідного Оракула, який використовує голоси окремих персонажів у згаданому трактуванні ансамблю як солілоквиї, що призводить до іншого, ніж у драматично-

му театрі, осмислення проблеми характеру та відповідної ідіоматики в тексті ролі. У вагнерівському «Трістані», наприклад, можна було б виокремити Ізольду як центральну ліричну героїню, тоді як Трістан, Марк, Мелот (не кажучи про Брангену) можуть трактуватися як її *alter ego* або «тіні» її «самості» (в юнганському сенсі). Історію душі Ізольди подано, подібно до того, як історію душі пані Боварі подавав у романі Флобер<sup>54</sup>. Персонажі постають як іпостасі Оракула-Інкогніто, ліричного героя, як голоси висловленого ним присуду, а тому вони ніби вказують на того, хто стоїть за ними, чії інтенції виявляються в розгортанні семантичного ритму тексту. У музичній драмі такий ритм, завдяки ущільненню тексту, позначений послабленням суто драматичних моментів ризику випробувань персонажів. Відтак музична драма з її наскрізним розвитком наближається до лірики з її «захищеним» від ризику внутрішнім світом, куди переноситься дія, а ролі персонажів набувають ознак персоніфікації різних іпостасей ліричного героя. Парадокс музичної драми тепер подається як уникання драматизму через вихід до лірики, до внутрішнього світу ліричного героя. Слід зауважити, що поза музичним контекстом лібрето втрачає сенс. У цьому легко переконатися, читаючи його без музики – центральний, 2-й акт «Трістана» стане цілком додатним для оперети з адюльтерним сюжетом; фінал «Парсифаля» виглядатиме, як жінконенависницький фейлетон із типовим резонером у ролі Гурнеманца, а дует Парсифаля та Кундрі в 2-му акті відносився б до типового дискурсу салонних бесід «мовою квітів»<sup>55</sup>.

Навпаки, наскрізний розвиток у музичній драмі, що ґрунтується на трактуванні ансамблю як солілоквиї, ущільнюючи текст, сприяє також ліричним тенденціям деперсоналізації персонажів та водночас персоніфікації духовних сил у музичній драмі. Голоси персонажів подаються як *alter ego* ліричного героя, зливаючись фактично в єдиний внутрішній монолог. Таке ущільнення семантичного ритму не лише зумовлює ідіоматизацію висловів

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

та їх перетворення на назви сюжетних мотивів, але й надає їм властивостей неповторних, характерних лише даному ритмічному моменту власних назв – так званих ейдонімів, на противагу вихідному значенню лексико-фразеологічних одиниць як загальних назв (генонімів). Подібне явище, що стає межею ідіоматизації, досить часто трапляється у фольклорі, де загальні назви використовують як прізвиська в ролі власних назв. Це особливо показово для музичного театру, оскільки власна назва, як і музика, не потребує перекладу. Становлячи границю ідіоматизації і позначаючи сюжетний мотив, така назва долає свою вербальну природу і стає образом.

Розширення змісту позначення мотиву відбувається завдяки його вмотивованості семантичним ритмом як парадоксальний вихід слова за межі словесності, доведення його ідіоматизації до граничного перетворення на власну назву. Приклади такого перетворення можна знайти в «Чарівній флейті» В. Моцарта<sup>56</sup>, зокрема, у позначеннях мотивів закоханості в портрет та блукання, до якого спонукає кохання. Ключового значення набуває лексична ідіома *BAHN* (шлях, дорога) та пов'язані з нею назви суміжного смислового поля – синонім *WEG*, а також *PFORTE* (брама, ворота), *MAUER* (мур, стіна). Уперше ключове слово з'являється в устах трьох хлопчиків: «Zum Ziele führt dich diese Bahn»<sup>57</sup> («До мети тебе веде цей шлях»). Мотив стіни як перешкоди на шляху до мети виникає на початку 2-го акту (3-тя сцена), коли на питання, що спонукало його прийти, Таміло відповідає: «Freundschaft und Liebe»<sup>58</sup> («Дружба і кохання»). Нарешті, мотив воріт з'являється у фіналі, символізуючи досягнення мети, і стає зрозуміло, що лексика наведеного поля позначає аж ніяк не ті стежки, якими блукають персонажі та перешкоди, що вони долають. Саме коли Таміно згадує «den Weg der Tugend»<sup>59</sup> («шлях чеснот»), він чує голос Паміни, а у фіналі з його уст лунають слова про «Bahn zum neuen Leben»<sup>60</sup> («шлях до нового життя»). Позначення пошуку шляхів тут не лише ідіоматичне: воно та-

кож ейдетичне, наочне в тому сенсі, що відповідні слова закріплені за чітко визначеними місцями в ритмічній структурі тексту. І тим більшою мірою така ейдетична наочність символу пошуку шляхів виявляється у сполученні з новим мотивом – *LIEBE* (кохання), коли Паміна виголошує: «die Liebe leitet mich! Sie mag den Weg mit Rosen streu'n, weil Rosen stets bei Dornen sein»<sup>61</sup> («мене веде любов! Вона забажає встелити шлях трояндами, бо ж троянди завжди перебувають біля тернів»).

Ключова ідіома *LIEBE* вперше вводиться до тексту в партії трьох Дам, які зізнаються в закоханості Таміно: «Würd ich mein Herz der Liebe weihn, so muß es dieser Jüngling sein»<sup>62</sup> («Коли б я присвятила своє серце кохання, то мусив би ним бути цей юнак»). У фіналі в дуеті Папагено та Папагени кохання тлумачиться як ознака людського щастя: «wenn die Gotter uns bedenken, unsrer Liebe Kinder schenken»<sup>63</sup> («якби божества про нас подбали, нашому кохання діточок подарували»). Очевидно, що для Паміни, Папагено та Папагени, а також для трьох Дам кохання несе різні додаткові сенси, що відхиляються від його пересічного значення. Ці унікальні сенси, що надають слову статус власної назви, фіксуються відповідними місцями в семантичному ритмі драми, який визначає такі відхилення від «середньої» лінії сенсів.

У свою чергу ключове слово *BILD* (образ, портрет), яким вводиться мотив кохання, Таміно вимовляє після того, як три Дами демонструють йому портрет доньки володарки Ночі: «dies Götterbild mein Herz mit neuer Regung füllt»<sup>64</sup> («цей божественний образ знову сповнює хвилюванням моє серце»). Закоханість в образ тягне за собою також завіт спасіння через випробування, про який запевняють Дами. Водночас у тому самому 1-му акті (сцена 14) у Папагено, який звертається до Паміни, мотив знижується: «Kommt, schönes Fräuleinbild!»<sup>65</sup> («Ходи-но сюди, гарненький образ жіночки»). Отже, сенс мотиву залежить від того, у якій ритмічній лінії його подано. Подібно до того, як переритмізація однієї мелодії у вигляді

## ГОР.ЮДКІН-РІПУН. СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

танців та псалма використовується для переосмислення музичного матеріалу, сенс ідіоматики образу змінюється тут в устах різних персонажів, що репрезентують різні ритмічні лінії розгортання змісту.

Той самий мотив закоханості в портрет подано в «Летючому голландці» Вагнера. Характерно, що ідіома *BILD* з'являється в репліках Марії перед і після балади Сенти, до того ж, вона сполучається зі ще однією ідіомою – *TRAUM* (сновидіння, мрія): «Immer vor dem Bild! Willst du dein ganzes junges Leben vertraumen vor dem Konterfei?»<sup>66</sup> («Повсякчас перед образом! Ти прагнеш все своє молоде життя провести у мріях перед підробкою?»). Та далі *TRAUM* лунає з уст Еріка, який застерігає Сенту про загрозу біди: «Ein Traum ist's, hör ihm zur Warnung an!»<sup>67</sup> («От сон, послухай про нього заради перестороги»). Та патронімічний вираз *TREUE* (вірність), який вимовляє Сента у сцені заручин із Голландцем, має сенс антитези зловісним пересторогам: «Hier meine Hand, und ohne Reu bis in den Tod gelob ich Treu»<sup>68</sup> («От моя рука, і без каяття до смерті залишаюся вірною»). Та ж ідіома лунає і в останній репліці Сенти до її загибелі. Таким чином, завдяки розташуванню у відповідних місцях, мотиви вірності та сновидіння подано як антитези, що дають змогу виявити ритм смислових відхилень від пересічного значення слів.

У «Трістані» ідіоматизується концепт *SCHIFF* (корабель). На початку (сцена 1) це ім'я згадане Брангеною, на потіху Ізольді, як носій уявлень про спокій, адже «sanft und schnell segeit das Schiff»<sup>69</sup> («ніжно і швидко пливе човен»). У фіналі (сцена 1) в устах Курвенала спочатку лунають слова про *HOFFNUNG* – сподівання, коли він потішає Трістана словами про Ізольду: «Lebt sie denn, so laiß dir Hoffnung lachen»<sup>70</sup> («Бо ж вона живе, тож нехай тобі посміхнеться надія»). Нарешті, коли Трістан втрачає сили, він згадує про сподіваний корабель: «Das Schiff? Gewiß, es naht noch heut, es kann nicht lang mehr saumen»<sup>71</sup> («Корабель? Зрозуміло, він прибуде ще сьогодні, він не може вже далі оминати»). Так складається досить

прозорий образ – «корабель надії». Та водночас присутнє також інтертекстуальне осмислення даного мотиву – корабля як постійного образу смерті, посередника між живими та небіжчиками (човен Харона): утіха тут означає супокій останніх справ. Корабель у цій музичній драмі – не лише стійкий ідіоматичний вираз, що несе символічне навантаження: завдяки розташуванню у відповідних позиціях у семантичному ритмі драми, у 1-му та 3-му актах він створює обрамлення.

Ще одну ідіому, яка досягає межі семантичних перетворень у власній назві, використано тут для позначення семантичного поля *GARN* (плетива та відповідних синонімів – прядіння, обтягування тканиною, обшивання) як символу хитрощів. Тут ужито дієслово *umspannen* (оббивати – як технічний термін) та *umgarnen* (оплітати). У 2-му акті Ізольда висловлює риторичне запитання: «Wie flöh ich wohl das Land das aie Welt umspannt?»<sup>72</sup> («Як втечу із землі, що оббиває цілий світ?»). Та сама ідіоматика звучить у репліці Брангени, яка застерігає про зраду Мелота, який «heimlich euch umgarnet»<sup>73</sup> («потаємки вас оплітає»). Усе це, завдяки унікальному розташуванню слів, стає позначенням сюжетних мотивів хитросплетіння, символікою павутиння інтриги. Семантичний ритм драми надає їм сенсу позначення даної конкретної зради.

Історична доля музичної драми засвідчує зміни в трактуванні насамперед того, що визначало її семантичний ритм: в експресіонізмі замість ансамблевої техніки наскрізного розвитку приходиться звернення до діалогів драматичного театру<sup>74</sup>. Прикладом наслідків такої переорієнтації для сенсу ідіомів може бути тлумачення мотиву *KIND* (дитина) та слів його семантичного поля в опері «Лулу» А. Берга (за Ф. Ведекіндом). Відзначалося, зокрема, що один із коханців, Альва, говорить про дитячі очі (*Kinderaugen*) героїні, що спонукають його співати дифірамп її красі, а для доктора Шена «безмежна довіра до найближчої людини є вияв якогось *Kindergemüt*»<sup>75</sup> – духу дитинчати, що підлягає осудові. Ритмічні ролі, розкриваю-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

чи протилежність характерів, визначають тут протиставлення сенсів одного й того самого вислову. У різних устах, у відмінних ритмічних позиціях сенси вислову відхиляються від пересічного значення аж до протилежного.

Таким чином, семантичний ритм, власний драматичному твору, демонструє алгоритм ідіоматизації вжитих там висловів. Ритмічні позиції визначають роль ідіомів як носіїв відхилень сенсу від пересічного лексичного значення. Завдяки ідіоматизації, вислови стають позначеннями сюжетних мотивів, долаючи обмеженість суто словесних засобів виражальності та стаючи знаряддям побудови образів. Граничність таких перетворень визначає перехід від ідіоматики до ейдетики, до трактування слова як власної назви, що означає унікальний феномен із неповторною ритмічною позицією. Зокрема, у музичній драмі основним чинником ідіоматизації стає ансамблева техніка, де особливо унаочнюються властивості інтенціональності семантичного ритму.

Нарешті, дослідження семантичних переходів дають змогу висувати ще деякі припущення<sup>78</sup> щодо особливостей музичної семантики порівняно з семантикою слова. За допомогою ансамблевої техніки можна виявити таку особливість музичного сенсу як безособовість, деперсоналізацію порівняно з однозначним віднесенням вислову до особи у вербальній сфері. Якщо лібрето постає як своєрідна «мінус-музика», словесний ряд, вилучений з визначального для його сенсу музичного контексту, то виявлення відповідних значеннєвих змін дає змогу знаходити непрямі свідчення щодо особливостей того сенсу, який має саме музичний ряд твору. Семантичний ритм драматичного твору, визначаючи процес формування похідних сенсів, може розглядатися як одне із джерел виявлення специфіки музичної виразності.

<sup>1</sup> Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс. – М., 2003. – С. 94.

<sup>2</sup> Там само. – С. 131.

<sup>3</sup> Москальская О. И. Грамматика текста. – М., 1981. – С. 72.

<sup>4</sup> Тураева З. Я. Лингвистика текста. – М., 1986. – С. 119.

<sup>5</sup> Солганик Г. Я. Стилистика текста. – М., 1997. – С. 53.

<sup>6</sup> Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – С. 109.

<sup>7</sup> Там само. – С. 86.

<sup>8</sup> Москальская О. И. Грамматика текста. – С. 21.

<sup>9</sup> Татару Л. В. Пространственная точка зрения и структура повествовательного текста: лингвокогнитивный аспект // Филологические науки. – 2008. – № 1. – С. 37.

<sup>10</sup> Кандинский Б. С. Коммуникативная организация текста // Московский гос. институт иностранных языков. Сб. науч. тр. – М., 1982. – Вып. 189. – С. 26, 27.

<sup>11</sup> Волькенштейн В. М. Драматургия / изд. испр. и доп. – М., 1960. – С. 102.

<sup>12</sup> Там само. – С. 101.

<sup>13</sup> Там само. – С. 94.

<sup>14</sup> Домбровский В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. – Дрогобич, 2007. – С. 374.

<sup>15</sup> Корниенко Н. М. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция. – К., 2005. – С. 199.

<sup>16</sup> Корниенко Н. М. Леся Курбас. Репетиція майбутнього. – К., 2007. – С. 188, 189.

<sup>17</sup> Цит. за: Басин Е. Я. Психологические основы системы Станиславского. – М., 2009. – С. 113.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». – М.; Ленинград, 1945. – С. 143.

<sup>20</sup> Там само. – С. 229.

<sup>21</sup> Там само. – С. 141.

<sup>22</sup> Гуссерль Э. Амстердамские доклады [Электронный ресурс] / пер. с нем. А. В. Денежкина; ред. пер. В. И. Молчанова и Г. Г. Амелин (по изд.: Husserliana. – Haag: Nijhoff, 1962. – Bd 9). – С. 9. – Режим доступа: www.i-u.ru.

<sup>23</sup> Чичерин А. В. Ритм образа. – М., 1973. – С. 206.

<sup>24</sup> Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л., 2005. – С. 235.

<sup>25</sup> Копистянська Н. Х. Функція чужого простору в поезії роману Г. Флобера «Мадам Боварі» // Іноземна філологія. – Л., 2003. – Вип. 114. – С. 116.

<sup>26</sup> Арват Н. Н. Художественно-изобразительная роль ритма в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1996. – Вип. 1. – С. 13.

<sup>27</sup> Цит. за: Parsons D. Introduction // Woolf V. The Waves. Ware, 2000. – P. V.

<sup>28</sup> Woolf V. The Waves. – P. 131.

<sup>29</sup> Тут і далі переклади зроблено автором статті.

<sup>30</sup> Любарець Н. О. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф: автореф. дис. ... канд. філол. н. – К., 2008. – С. 9.

<sup>31</sup> Там само. – С. 7.

<sup>32</sup> Woolf V. The Waves. – P. 123.

<sup>33</sup> Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – С. 225.

<sup>34</sup> Там само. – С. 194.

<sup>35</sup> Зазначимо, що кінь міфологічно трактується як водяна істота, тож подію можна тлумачити в ключі алегоричного розбиття корабля – так само, як гине вагнерівський герой.

<sup>36</sup> Parsons D. Introduction. – P. VIII.

<sup>37</sup> Ницше Ф. Несвоевременные размышления: «Рихард Вагнер в Байрейте» // Ницше Ф. Сочинения в 3 т. – М., 1994. – Т. 2. – С. 8, 9.

## ГОР ЮДКІН-РІПУН. СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

<sup>38</sup> Ницше Ф. Казус Вагнера // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 542.

<sup>39</sup> Там само. – С. 528.

<sup>40</sup> Zahn P. Auseinandersetzung des Kunstlers. – Karlsruhe, 1984. – С. 27.

<sup>41</sup> Чижарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – С. 82, 83.

<sup>42</sup> Wagner R. Über die Anwendung der Musik auf das Drama // Wagner R. Ausgewählte Schriften. – Leipzig Reclam, 1982. – S. 298, 299.

<sup>43</sup> Приклад наводить Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. – М., 1966. – С. 110.

<sup>44</sup> Юдкин-Ріпун І. Н. Несовершенно-прямая речь как средство фразеологической характеристики романтического персонажа // Мир романтизма. – Тверь, 2008. – Т. 13 (37). – С. 50–57.

<sup>45</sup> Mozart W. A. Don Giovanni. Klavierauszug von Kurt Soldan. Deutsche Bearbeitung... von Georg Schunemann. – Leipzig: Peters, s. a. – S. 130.

<sup>46</sup> Там само. – S. 68, 69.

<sup>47</sup> Wagner R. Tristan und Isoide. – Leipzig: Reclam, s. a. – S. 75, 76.

<sup>48</sup> Mozart W. A. Don Giovanni. Klavierauszug von Kurt Soldan... – S. 263.

<sup>49</sup> Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 198.

<sup>50</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. – М.: Классика – XXI, 2004. – Ч. 2. Эпоха Метастазіо. – С. 258.

<sup>51</sup> Там само. – С. 259.

<sup>52</sup> У «серйозній» опері цей мотив постає серед таких предметів, як «меч (кинжал), перстень, лист, плащ, чара з отрутою, намисто, шолом, скривавлений одяг», які потрактовано як свідчення, що дозволяють «викрити... справжнє єство» персонажа (Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. – С. 259, 262)

<sup>53</sup> У бароко, зокрема, за його формулюванням, постає «зв'язок, вираз одночасно афективної однозначності та абстрактного інкогніто». Див.: Золта Д. Этос и аффект. – М.: Прогресс, 1977. – С. 201.

<sup>54</sup> Таке трактування вмотивовує дещо несподівані зіставлення з «Чарівним мандарином» Бартока, де вічна тема кохання та смерті (Ерос – Танатос) у нерозривній сув'язі з проблемою визволення – порятунку (та необхідності – Ананке) подає персонажів у

фатальному висвітленні. Дивацький гість Мандарин постає як фатальний вісник-визволитель Дівчини, він дарує їй волю через кохання та смерть, але такий самий фатальний зв'язок виникає завдяки фатальному куштуванню напою у вагнерівській опері. Див.: Фан Динь Тан. Проблема «Восток-Запад» и дальневосточная художественная культура. – К., 1998. – С. 200–203.

<sup>55</sup> За дослідженнями М. П. Алексєєва традиції оспівування квітів, на той час «майже не було такого поета, який не спокушався б написати щось подібне – про троянду та лілію» (Алексєєв М. П. Споры о стихотворении «Роза» // Алексєєв М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. – Ленинград: Наука, 1984. – С. 371).

<sup>56</sup> За жанром феєрія з прозорим шифрованим підтекстом, цей твір належить до музичних драм так само, як «Дон Жуан».

<sup>57</sup> Mozart. Die Zauberflöte. – Leipzig, Peters, s. a. – S. 59.

<sup>58</sup> Там само. – S. 92.

<sup>59</sup> Там само. – S. 147.

<sup>60</sup> Там само. – S. 186.

<sup>61</sup> Там само. – S. 151.

<sup>62</sup> Там само. – S. 17.

<sup>63</sup> Там само. – S. 167.

<sup>64</sup> Там само. – S. 30.

<sup>65</sup> Там само. – S. 55.

<sup>66</sup> Wagner R. Der fliegende Holländer. Klavierauszug von Gustav Becher. – Leipzig, Peters, s. a. – S. 90.

<sup>67</sup> Там само. – S. 124.

<sup>68</sup> Там само. – S. 157.

<sup>69</sup> Wagner R. Tristan und Isoide. – S. 24.

<sup>70</sup> Там само. – S. 98.

<sup>71</sup> Там само. – S. 104.

<sup>72</sup> Там само. – S. 89.

<sup>73</sup> Там само. – S. 60.

<sup>74</sup> Так, у А. Берга, за спостереженням М. Є. Тараканова, «"Воццек" – це насамперед опера діалогів, де виникають складні суперечливі взаємини між учасниками» (Тараканов М. Є. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Советский композитор, 1976. – С. 111).

<sup>75</sup> Там само. – С. 299, 416.

<sup>76</sup> На додаток до вже сформульованих нами положень див.: Юдкин-Ріпун І. М. Особливості музичної семантики // Мистецтвознавство України. – К., 2007. – Вип. 8. – С. 127–137. я

*Семантический ритм – понятие, введенное в лингвистику текста, которое характеризует семантические переходы через отклонение смысла от усредненного значения как алгоритм идиоматизации. Переменность смысла выраженной обусловлена их зависимостью от позиций в семантическом ритме текста. Идиоматика стремится к преобразованию в образную эйдетику, в частности, в уникальные, присущие лишь данному корпусу текстов носители смысла, выходя за рамки чисто вербальных возможностей, подобно именам собственным. В частности, в музыкальной драме семантический ритм опирается на ансамблевую технику, которая отличается от драматических диалогов особенностями интенциональности.*

*Ключевые слова: семантический переход, интенциональность, рефлексия, ансамбль, эйдетика, мотив, идиома.*