

УДК 821.161. – 1 – 33’06

**ВЗАЄМОДІЯ СЛОВЕСНОГО І МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВ
У ДРАМАТУРГІЧНОМУ ТВОРІ: ДЕЯКІ ТЕОРЕТИЧНІ
АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ П’ЕСИ****Г. В. Олексюк**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового
Інституту мистецтва; 76000, м. Івано-Франківськ, вул. акад. Сахарова,
34-а; тел. +380 (342) 59-61-36*

Досліджено деякі теоретичні аспекти словесного і музичного мистецтва, їх синтез та функціональність у драматургічному творі. На прикладі української та світової драматургії доведено взаємозалежність літературних і музичних образів, їх органічну взаємодоповнюваність, зрештою, їх специфічність у створенні п’єси та вистави. Обґрунтовано закономірності появи певних стильових домінант таких художніх форм, а також вказано на методологічні можливості у вивченні цих ідейно-естетичних явищ.

Ключові слова: *драма і музика, образи словесний та музичний, синтез мистецтва, п’єса і вистава, стильові домінанти, жанр, символ змісту.*

Теоретики та історики української драматургії і театру, досліджуючи поліаспектні проблеми функціонування синтезу мистецтв, одночасно вказують на те, що чимало з них, незважаючи на їх вивчення, й досі залишаються мало з’ясованими – дискусійними. Серед них – явища музики в структурі драматичної дії, образі, ремарках тощо. Тут, вочевидь, треба почати з того, що специфіка музичного мистецтва як мистецтва несловесного і “ненаслідувального” дозволяє говорити про його ідейно-естетичну образність, що зароджується у звуках, співі. Тоді як літературні та сценічні твори здебільшого словесні за своєю суттю, а їх образні системи переважно носять наслідувальний (міметичний) характер. Справді, найпростіша інтуїція підказує наскільки нерозважливі щодо музики такі визначення, як “відображення життя у формах самого життя” (до драми і вистави такі дефініції цілком прийнятні). З іншого боку, та ж інтуїція з достатньою достовірністю вбачає неправомірність спроб поширити на музичне мистецтво, для прикладу, слова Вольфліна про те, що “погляд, який прагне пізнати кожен стиль як вираження пануючого настрою часу [...] веде лише до того місця, де мистецтво починається” [1, с. 209]. Тим часом п’єса і спектакль не тільки міметичні, а й позначені стильовими домінантами, що повною чи опосередкованою мірою виявляють “панівний настрій часу”.

Тож мислити музику вилучену із історичного часу, наполягати на тому, що вона розвивається тільки іманентно, в силу внутрішніх закономірностей самого музичного матеріалу, значить просто виключити її із сукупності мистецтв і із цілості людської культури. Настільки ж нерозважливо судити про смисл музики лише за її словесними інтерпретаціями, надто ж тими, що виникли в пізнішу епоху, ніж сам музичний твір. Суть проблеми, отже, полягає у тому, що і п'еса, і вистава, і музика органічно сполучені між собою види мистецтва, кожен з яких проте має відмінності образотворення, художності, ідейно-естетичних впливів тощо. І не так важливо, чи кожен з них прямо або опосередковано відображає свій час, свою епоху. Якщо драма і театр за своєю природою синтетичні, то музична природа, не будучи синкретичною, зберігає свою сугестивну силу. Вплив музики на всю сукупність емоційно-психічних властивостей людини, що її греки йменували як "етос", був беззаперечним не лише для філософів і теоретиків музичного мистецтва (Див.: Античная музыкальная эстетика / Вступ. стаття і зібрання текстів проф. А. Ф. Лосева. – М., 1980).

Якщо можна в основному погодитися, що, на відміну від словесного і сценічного мистецтв, музика володіє меншою мірою наслідувальними (міметичними) властивостями, то щодо її "прив'язки" до часу та епохи, соціально-історичних, національно-духовних орієнтирів не можна однозначно трактувати цього, як це роблять деякі дослідники. Адже ще з античних часів відомо, що окремим елементам музичної мови (перш за все різноманітним ладам) приписувався чітко визначений вплив. При цьому виникала тріада: такий-то лад з а р а ж а є тим або іншим настроєм, в и р а ж а є його і н а с л і д у є його. Тут уперше у підданій вивченню історії музики ми спостерігаємо намагання з а ф і к с у в а т и за окремим засобом музичної виразності конкретну семантику [2]. Згідно з цією тріадою, можна провести паралелі зі словесним і театральним мистецтвом, з тією лише різницею, що в першому випадку розвивається окремий лад, а в двох наступних – драматична дія та конфлікт.

Така спроба фіксування значення була здійснена у період панування теорії афектів – музичного вчення про душевні рухи, тобто у XVII – першій половині XVIII ст. Як не дивно, основою тут стала міметична естетика. Як стверджував німецький музикознавець Мерсен, "музика – наслідувальне мистецтво такою мірою, як поезія і живопис; музика говорить звуками, поезія – віршами, живопис – світлом, тінню і фарбами" [3, с. 364]. Словник мови, якою "розмовляла" музика, був розроблений до дрібниць, хоча й варіювався у різних майстрів. До нього входили по суті всі елементи музичної мови: мелодія, ритм, звучання, темп, гармонія, лад. Наприклад, акорд – мажорний тризвук – виражає афект радості, мінорний – афект смутку, печалі. Як писав один із музикантів початку XVIII ст., мінорний тризвук "надто сумний і м'який, він підходить у музиці тільки до жалісливого" [4, с. 283]. Швидкий темп – афект радості,

що зафіксувалося навіть у термінології. Згадаймо, як Леся Українка використовувала у своїй знаменитій «Лісовій пісні» елементи музичної мови – мелодію сопілки, ритм пісні, звучання струнних і духових інструментів, врешті, їх темп, що всуціль залежав од драматичної дії, внутрішньо-психологічного стану Мавки, Лукаша, Дядька Лева, Того, що в скалі сидить, а також од напруженості у розгортанні наскрізного конфлікту. Є у цьому творі, за спостереженнями І. Денисюка та О. Рисака, і мажорний тризвук, і мінорний тризвук, що природно сполучаються із образною картиною зображуваних подій, характерів [5]. Можна навіть стверджувати, що без музики не було б у «Лісовій пісні» того ліризму та романтичного поетизму, що притаманні героям твору.

Швидкий темп музичного супроводу помітний в іншому драматичному творі Лесі Українки – «Оргії». Недарма авторка у ремарках зчаста вказує на характер і темп звучання музики, приміром, *allegro* (це музичний термін, що означає “веселий”, “радісний”). Це особливо стосується другої дії, в якій героїня танцівниця **Неріса** веселиться на оргіях, що провадяться у палаці вельможі. І в першому, і в другому драматичних творах Лесі Українки, надто ж ближче до їх завершення можна зауважити повільний темп (його часто йменують музичним терміном “*mesto*” – “сумний”, “печальний”), що йде, вочевидь, від сповільненої драматичної дії, від сповільненого ритму її розгортання. Показовим щодо цього є п’єса «Патетична соната» М. Куліша, про яку вже йшлося у нашій публікації [6].

Йдучи від істориків музики (українських та зарубіжних), можна говорити, що визначальником характеру мелодії, ритму, звучання, ладу першопочатково мислилося слово. Однак доволі швидко прийоми, покликані на початку ілюструвати текст, емансипувалися у чисто інструментальній музиці. Далі, вочевидь, спрацьовувала аналогія: якщо музика пробуджує і мусить пробуджувати афекти разом зі словом або подібному йому, то на допомогу їй приходять та частина словесного мистецтва, в якій засоби впливу на слухача були ще в античні часи розроблені доволі докладно. Частиною цього була риторика, а згодом, коли виникло драматичне мистецтво, за визначенням Арістотеля – “вінець поезії”, додалася драматична форма словесності та сценічна форма існування музики і слова. За спостереженнями теоретиків музики, наступним кроком стала асиміляція смислів, закріплених афектом і словом вокальної музики, у музиці чисто інструментальній.

Не випадково Б. Асаф’єв писав про “інтонації, що набули значення зримого образу або конкретного відчуття”, які “виникають у постійному співзвуччі з поетичними образами та ідеями”, або “з конкретними відчуттями (глядацькими, мускульно-моторними)”, або “з вираженням афектів і різноманітних емоційних станів, тобто у взаємному “супровідництві”. Таким чином утворюються надзвичайно міцні асоціації, що не поступаються с м и с л о в і й с л о в е с н і й с е м а н т и ц і” [7, с. 207].

Однак сам Б. Асаф'єв, підкресливши стабільність смислу таких інтонацій, не забуває про їх історичну обумовленість, про те, що їх створює кожна епоха. Зрівнятися у стійкості значень зі словами природної мови подібні інтонації не можуть уже в силу психологічного закону в а р і а н т н о с т і с п р и й н я т т я м у з и ч н о г о о б р а з у. Ця варіантність збільшується за межами епохи, коли смисл, спільний для епохи, може забуватися і може бути сприйнятим по-новому.

Не вдаючись надто у теоретичні аспекти музичного смислотворення, зауважимо лише, що воно тісно сполучено зі словесним та сценічним смислотворенням. А варіантність сприйняття музичного образу близька до варіантності рецепіювання літературного (п'єса) і театрального (вистава) образу. Вона, виражаючи свою епоху, може сугестіювати, що спостерігається при прочитанні драм, написаних сто і більше років тому, або ж при постановці таких творів нинішніми сценічними колективами (прикладом цього можуть слугувати драматичні твори, скажімо, В. Винниченка, І. Кочерги – «Пісня Ізраїля» («Кол-Нідре»), «Свіччине весілля», про які ми свого часу писали [8]. Тож сугестивність музики, її заражаюча властивість у драмі та спектаклі може навіть зрости, а літературні та сценічні твори можуть обрости новими емоційними асоціаціями, образними поняттями, інтерпретаціями (для прикладу візьмімо «Украдене щастя» І. Франка чи «Патетичну сонату» М. Куліша). Для дослідника цей синтез різнорівневих видів мистецтв є надзвичайно важливим, адже він сприяє поглибленому розумінню художності п'єси та постановки, розумінню драми так, як її «розумів сам автор, не виходячи за межі його розуміння» [9, с. 349]. Аби переконатися в цьому, звернімося до авторських коментарів в «Украденому щасті» та «Патетичній сонаті» або ж до їх різночитання у сценічній постановці, про що пише С. Хороб [10].

Та повернемося до тези про міметичність, точніше її зриму відсутність у музиці. Оскільки музичне мистецтво позбавлене наслідувальності зображального і понятійності словесного мистецтва, то «об'єктивує» в ньому художній образ сама організація звукового матеріалу, що, власне, й стає смислонесучим. Тому можна виявити в музикальній інтонації її забутий, втрачений смисл, її «внутрішню форму». Завдяки цьому подібна “лексема” виступає перед дослідником у своєму первісному “значенні” – в тому, що його вона мала у системі музичної мови епохи, стилю, автора – і буде слугувати надійним орієнтиром для віднаходження історичних зв'язків художнього явища перш за все з минулим (так, як це спостерігається у п'єсах М. Куліша «Народний Малахій» та «Маклена Граса»).

Тут доречно замислитися над роздумами М. Бахтіна: “Вивчати у створеному д а н н е (наприклад, мову, готові і спільні елементи світогляду, відображення явища дійсності і т.п.) значно легше, аніж саме с т в о р е н е. Часто увесь науковий аналіз зводиться до розкриття даного, вже наявного і готового до твору (те, що художником перезнайде-

но, а не створено). Все данне ніби створюється заново у створеному, перетворюється у ньому” [11, с. 299]. Знайти внутрішню форму – значить виокремити серед даного щось таке, в чому сфокусований імпульс подальшого перетворення, сказати б, “генетичний код” створюваного. Прагнення віднайти внутрішню форму – це спроба історика максимально наблизитися до тих смислів, що їх вкладав творець у твір засобами музичної мови свого часу. Довівши таку тезу, можна обґрунтувати таке положення: і музика (у найрізноманітніших її виявах), відбиваючи по-своєму часові орієнтири, якнайтісніше пов’язується зі словесним і сценічним мистецтвом.

Зробимо важливу обмовку: розпізнання внутрішньої форми у музиці не відмінняє і не заміняє аналізу зовнішньої форми – того або іншого композиційного засобу музичного твору. Власне, зовнішня музична форма з її внутрішнім наповненням якнайтісніше та найпоєднаніше використовується драматургами періоду модернізму. Її ознаки як прикметні засоби драмопису характерні, приміром, для п’єс Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Б. Шоу, О. Вальда, С. Виспянського, А. Чехова, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша, С. Черкасенка, О. Олеся, І. Кочерги та багатьох творців саме модерністської драми. При порівнянні зовнішньої та внутрішньої форми в музиці знову звернемося до уподібнення зі словесним і, як це робить О. Потебня, з живописним мистецтвом. “Зовнішня форма слова, – пише він, – також не є звуком як матеріал, але звук уже сформований думкою; між тим сам собою цей звук ще не є символом змісту” [12, с. 176]. Поетичний (або ж втілений у драмі, на сцені чи в живописі) образ “може і не мати цього символічного значення і між тим сприймається достатньо чітко; таким чином, зовнішня форма, що сприймається не як грубий матеріал (полотно, фарби, декорації), а як матеріал, що підпорядкований думці, є щось цілковито відмінне від внутрішньої форми” [13, с. 178]. Тим часом у музиці саме “звук”, “сформований думкою”, вже є “символ змісту”. Чи не такий звуковий символ у сукупності зі словесним символом творить наскрізний образ у драмі Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» або ж у п’єсі О. Олеся «Ніч на полонині»?! Врешті, чи не домінуючий образ Бетховенської «Місячної сонати» творить відповідні символи-звуки у всіх драматичних діях Кулішевої «Патетичної сонати»?!

Внутрішня форма у музиці, отже, сприяє народженню зовнішнього її змісту. І творець вербального мистецтва, що використовує їх у своєму творі, не може не зважати на це. Як і не може оминати того незаперечного факту, що одним із найбільш містких і глибинних охоронців внутрішньої форми доводиться визнати жанр. Коли ж брати до уваги цю категорію у літературі, театрі і музиці, то треба зазначити, що “пам’ять жанру” примхлива: залежна від самого життя, від соціального функціонування різноманітних видів музики, драми, вистави, але вона постійно насторожі, то щезає зовсім і може бути відтворена лише зусиллями ком-

позиторів, драматургів, режисерів та акторів. Саме жанр може бути тим смислорозумним елементом, яким визначається “етимологія” інтонацій-твору (як і слова-твори і дії-твори). Адже емансипація музики від побуту (а, таким чином, і від жанру) видавалася сумнівною навіть в епоху Бетховена, і не кому-небудь, а Гете, який доволі чітко визначив дві форми музики (вочевидь, дві сфери її використання): церковну і народну, хоча й не допускав достатньою мірою їх “змішування”.

Внутрішньою формою музичного твору часто виявляється його підпорядкованість або побутовим жанрам, або ритуалу, насамперед церковній службі. У творі літератури, передовсім п'єсі, внутрішня форма також підпорядковується таким жанроутворенням, як релігійно-побутова драма («Сестра-воротарка» Гр. Лужницького, «Дві зорі» К. Студинського, «Убите щастя» В. Лімниченка) або ж церковному ритуалу («Іродова морока» П. Куліша, «Страсті і смерть Господа нашого Ісуса Христа» Гр. Лужницького). Тут жанри значною мірою обарвлені музично-християнською мелодією. Невичерпна етимологія оприявлена в професійній музиці до народних пісенних жанрів. У разі, коли твір не виходить за межі одного жанру (такі жанри іноді називають первинними), тут помітна аналогія художнього твору (музичного) до слова (за Потебнею), так само як і художнього твору та музичної інтонації, сприймається особливо виразно. Справді, іноді достатньо одного такту музики, щоб жанр був упізнаваний. Причому жанр не тільки музичний, а й літературно-сценічний (для прикладу наведемо мелодію до першої дії «Лісової пісні» Лесі Українки, “лексемою” якої виступає найпростіша фігура акомпанування Лукаша на сопілці). Властивість найменшого музичного елемента формувати жанр особливо важлива у складно організованих творах. Власне, такти «Місячної сонати» Бетховена впродовж розвитку всієї драматичної дії у п'єсі М.Куліша «Патетична соната», що стала першою лірико-поетичною драмою не лише в українському, а й світовому письменстві.

Отже, можемо підбити деякі висновки зі спостережень взаємодії словесного і музичного мистецтва у драматичному творі крізь призму деяких теоретичних аспектів функціонування п'єси. Насамперед доведено, що музичне мистецтво хай і не володіє такою мірою, як словесне мистецтво, наслідувальною стихією, все ж його елементи у звуковому сенсі (у музичній мові мелодія, ритм, темп, гармонія, лад) зчаста носять міметичний характер. Драматург, що пише п'єсу з використанням цих елементів, не може не зважати на це. Так само і сценічний постановник, що вибудовує внутрішню і зовнішню структуру вистави за таким драматичним твором. Водночас на прикладі української та світової драматургії розглянуто варіанти взаємозв'язків та взаємозалежностей (точніше – взаємозумовленостей) літературних і музичних образів. Також обґрунтовано часову приналежність музики і драми, зовнішньої та внутрішньої форми вербальних і музичних образів. На багатому драматургічному ма-

теріалі з творчої практики як українських, так і зарубіжних авторів розглянуто, як внутрішня форма музичних образів сприяє появі відповідних жанроутворень. І як ці зовнішні форми виявляються у драматургічній поетиці, у стильовому різноманітті драми як роду літератури і виду мистецтва. Вказано також, що безпосередніми музичними носіями внутрішньої форми завжди проступає позамузична семантика, яка, власне, стає своєрідним “містком” між музикою та словом, при цьому не ігноруючи інваріантності у рецепції музичного та вербального образів. Безперечно, розглянуті тут тільки деякі аспекти функціонування п’єси крізь призму взаємодії словесного і музичного мистецтва, і лише ледь окреслено таку взаємодію зі сценічним мистецтвом.

Література

1. Вельфлин Г. Классическое искусство / Г. Вельфлин. – СПб., 1912. – 347 с.
2. Див.: Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / Составитель Б. Кедров и др. – Ленинград, 1986. – 260 с.
3. Цит. за: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Составитель В.П. Шестаков – М., 1971. – 668 с.
4. Цит. за: Duttan R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. – Köln, 1967. – 410 s.
5. Див.: Денисюк І. Дивосвіт «Лісової пісні», 1971; Рисак О. «Найперше – музика у слові», 1998.
6. Див.: Олексюк Г. Музика як засіб образотворення в драматургії М. Куліша // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ, 2015. – Вип. 2 (30). – С. 388-397.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Ленинград, 1971. – 345 с.
8. Див.: Олексюк Г. Музичні елементи ритмічної організації драматичної дії у п’єсах В. Винниченка та І. Кочерги «Пісня Ізраїля» і «Свіччине весілля» // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ, 2017. – Вип. 3 (39). – С. 258-267.
9. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М., 1979. – 645 с.
10. Хороб С. «Драма – моя стародавня страсть» / С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2016. – 356 с.
11. Бахтин М. Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 645 с.
12. Потебня А. Мысль и язык / М. Потебня // Эстетика и поэтика. – М., 1979. – 387 с.
13. Там само.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 19.01.2018 р.
Рекомендовано до друку д.мист., професором **Кияновською Л. О.***

**INTERACTION OF ORAL AND MUSICAL ARTS
IN DRAMATIC WORK: SOME THEORETICAL ASPECTS
OF A PLAY FUNCTIONING**

H. V. Oleksiuk

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
Cyair of Dramatic and Choreographic Art of Educational and Scientific
Institute of Arts; 76000, Ivano-Frankivsk, Sakharova Str., 34A,
tel. +380 (342) 59-61-36*

Some theoretical aspects of oral and musical arts, their synthesis and functionality in a dramatic work have been studied. The examples of Ukrainian and world drama prove the interdependence of literary and musical images, their organic complementarity, and, finally, their peculiarity in creating plays and performances. The regularities of appearance of certain stylistic dominants of such artistic forms are substantiated, and the methodological possibilities in the study of these ideological and aesthetic phenomena are highlighted.

Key words: *drama and music, verbal and musical images, synthesis of arts, play and performance, stylistic dominants, genre, contents symbol.*