

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А.В. НЕЖДАНОВОЇ

БИТКО ОЛЬГА СЕРГІЇВНА

УДК 78.03+782.1+786.2

**ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОСТІ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ
ПОЕТИЦІ С. ПРОКОФ'ЄВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2018

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, приват-професор
НІВЕЛЬТ Ольга Альфредівна,
Одеська національна музична академія імені
А. В. Нежданової,
кафедра теорії музики та композиції

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО Олена Георгіївна,
Харківська державна академія культури,
завідувач кафедри теорії та історії музики

кандидат мистецтвознавства, доцент
ПЕТРЕНКО Ольга Миколаївна,
Миколаївський обласний інститут післядипломної
педагогічної освіти, кафедра теорії й методики мовно-
літературної та художньо-естетичної освіти

Захист відбудеться 19 червня 2018 року о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А.В.Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63

Автореферат розісланий «17» травня 2018 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

А. Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності осмислити всеосяжність художнього змісту музичного стилю С. Прокоф'єва, в якому синтезуються народні та професійні, національні та інонаціональні джерела мистецтва. При цьому здійснюється поєднання модальних, тональних та позатональних принципів звуковисотної організації усіх історичних епох у формуванні безмежності внутрішнього світу композиторської поетики автора.

У багатоплановій спадщині композитора визначальне місце належить театральності. Вона обумовлює специфічні властивості жанру та стилю, найважливіші компоненти драматургії, впливає на прийоми розвитку і композиційно-структурну сторону творів. У сценічних опусах театральність скеровує роботу композитора над сценарієм і лібрето, впливає на індивідуальні засоби характеристики персонажів тощо. Театральність також притаманна тим інструментальним жанрам, в яких відображені концертність та симфонізм. Недостатня розробленість явища театральності у різних галузях знання, також у музикознавстві, свідчить про приналежність даного аспекту аналізу до актуальних проблем.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснено відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2015–2020 роки, а саме, до теми № 9 – «Музика в родині мистецтв: художньо-естетичні взаємодії».

Мета дослідження полягає у розкритті ролі та властивостей театральності як важливої складової синтетичного творчого методу С. Прокоф'єва.

У зв'язку з цим вирішуються наступні **завдання**:

- охарактеризувати явище театральності в різних галузях знання; запропонувати музикознавче визначення даної категорії;
- виявити специфічні теоретичні аспекти прояву театральності в розкритті художнього смислу музичних творів;
- встановити співвідношення понять «театральність», «феномен», «поетика»;
- висвітлити жанрово-стильові властивості театральності в музиці;
- розкрити індивідуальні риси музичної драматургії у втіленні театральності в оперно-балетній музиці Прокоф'єва (в операх «Гравець», «Вогненний ангел», «Війна і мир», в балеті «Блудний син»);
- охарактеризувати особливості прояву театральності в процесі взаємодії інструментальних і сценічних жанрів;
- систематизувати композиторсько-режисерські прийоми та їх складову частину – ремарки.

Об'єктом дослідження виступає композиторська поетика С. Прокоф'єва.

Предмет дослідження – театральні засади оперної та симфонічної творчості С. Прокоф'єва.

Матеріалом дослідження є ті сценічні твори Прокоф'єва, яким властива особлива багатозначність смислів, закладена як в їх літературних першоджерелах, так і в їх музичному тексті. До таких творів в галузі оперного жанру відносяться: експресивна драма «Гравець», пристрасний «Вогняний ангел», опера-епопея «Війна і мир». З балетів найбільш глибоким, створеним на основі євангельської притчі, є «Блудний син». Серед інструментальних жанрів аналізуються ті симфонії, які включають матеріал сценічних творів: Третя симфонія («Вогняний ангел») та Четверта симфонія (балет «Блудний син»).

Методологічну основу дисертації складають етимологічний, логічний, дискурсивний (у вивченні музично-теоретичних уявлень про театральність), структурно-функціональний, діалектичний підходи (1 розділ), музикознавчий, літературознавчий, інтерпретативно-семантичний, герменевтичний (при виявленні смислових полів в аналітичних розділах), компаративний метод (при порівнянні тематизму симфоній та сценічних творів у 3 та 4 розділах).

Основним інструментом дослідження виступає метод **цілісного аналізу**, розроблений українським музикознавцем О. Нівельт. Особливість його полягає в залученні філософської (теза-антитеза-синтез) та системної (ціле-елементи-зв'язок) тріад, кінцеві ланки котрих (синтез, зв'язок) обумовлюють необхідність продовження комплексного аналізу завдяки *відбору* тих його показників, що втілюють індивідуальний художній смисл кожного твору.

Теоретична база роботи утворена:

- класичними та сучасними дослідженнями, присвяченими проблемам історії та теорії музики (М. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, Н. Горюхіна, Н. Герасимова-Персидська, Н. Гуляницька, М. Друскін, В. Задерацький, О. Зінькевич, Л. Кірілліна, М. Лобанова, Л. Кияновська, Ю. Кон, І. Котляревський, Т. Куришева, Л. Мазель, В. Москаленко, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, О. Нівельт, О. Рощенко, К. Руч'євська, О. Самойленко, М. Сабініна, О. Сокол, О. Соколов, С. Скребков, А. Стратієвський, М. Тараканов, С. Тишко, Ю. Тюлін, Ю. Холопов, В. Холопова, М. Черкашина, Т. Чернова, С. Шип та ін.);

- ідеями представників інших галузей гуманітарного знання (С. Аверинцев, М. Бахтін, М. Бердяєв, Г. Гадамер, В. Мейерхольд, Ю. Лотман, О. Лосєв, Д. Ліхачов, Б. Покровський, С. Раппопорт, К. Станіславський, В. Руднєв, М. Мамардашвілі, Є. Мелетинський та ін.).

Наукова новизна дисертації полягає в наступному:

вперше:

- залучені музикознавчі розробки інтерпретації та артистизму до вивчення феномену театральності;

- визначений особливий тип театрального образу – «*образ-комплекс*», що відображає множинні властивості дієвих осіб в динамічному та статичному варіантах їх втілення при аналізі сценічної музики Прокоф'єва;

- виявлені риси *універсалізму* синтетичного стилю Прокоф'єва завдяки притягненню окремих положень ноетичного аналізу;

– відбиті засоби взаємодії театральних та інструментальних жанрів. Підкреслене формування нової жанрової типології в Четвертій симфонії, як результату відображення багатопланових інтеграційних процесів;

– розкрита специфіка здійснення в опері «Війна і мир» симультанного типу драматургії;

– висвітлені композиторсько-режисерські прийоми сценічного втілення спектаклю, які знайшли відображення в багаторівневій системі ремарок.

Отримали *подальший розвиток*:

– поняття В. Бобровського «композиція» та «драматургія», завдяки введенню в їх визначення філософської та системної категорії «взаємодія», що розширює їх зміст.

Теоретичне значення роботи зумовлене виявленням принципів втілення театральності в сценічних та симфонічних творах С. Прокоф'єва, серед яких виділені ті показники, які зумовлюють семантичну єдність стилю композитора. Виявлено вплив різних історичних видів та форм театального мистецтва на композиторську поетику Прокоф'єва.

Практичне значення визначається можливістю використання матеріалу дисертації в курсах: історії музики різних національних культур; аналізу музичних творів; спеціальності; в роботі оперної студії (в підготовці оперних постановок за участю акторів, диригентів, режисерів).

Апробація результатів дисертаційної роботи була проведена у вигляді наукових доповідей на 12-ти Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття: Захід – Схід» (Одеса, 2010, 2013, 2014, 2015), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2011), «Композиторська школа та світовий музичний процес» (Одеса, 2012), «Дні науки» (Одеса, 2011, 2012, 2013, 2014), «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 2015), «Особистість митця в культурі» (Херсон, 2016).

Публікації. Основний зміст дисертації відображено в п'яти публікаціях, 4 з них у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених МОН України, 1 в науковому періодичному виданні іноземної держави (Білоруська Республіка).

Структура дисертації складається зі вступу, п'яти розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту становить 159 сторінок, список використаної літератури включає 259 позицій.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У вступі обґрунтовується вибір теми та постановка проблеми дисертації, їх актуальність, визначаються об'єкт і предмет, мета, завдання, теоретичне, практичне значення та наукова новизна, методологічна основа дослідження.

РОЗДІЛ 1 – «ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТЕАТРАЛЬНОСТІ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ» складається з 6 підрозділів.

У підрозділі 1.1. «Поняття театральності в різних галузях знання» окремі сторони театральності висвітлені у роботах різного напрямку: літературознавчих (Р. Барт, М. Бахтін, О. Гальцова, О. Легг), філософсько-

культурологічних (І. Андрєєва, І. Давидова, Ю. Лотман, О. Ліхоніна, Р. Тазетдінова), соціологічних (І. Андрєєва, В. Райков), психоаналітичних (Ф. Ніцше, Б. Успенський, З. Фрейд, Й. Хейзінга, К. Юнг), лінгвістичних (З. Комарова, О. Распаєв, Р. Чвалун), мистецтвознавчих (Б. Брехт, М. Давидова, М. Євреїнов, Н. Корнєва, О. Соколова, К. Станіславський, Н. Шаїнян,) та інших. Відмічаються види театральності: політична, правова, повсякденна, театральна, художньо-текстова, театральність в живопису, архітектурі, танці, кінематографі, музиці. Окремо розглядаються поняття «театральний простір», «театральна дія», зміст яких відображає життєвий світ людини, її культурний простір та індивідуальні прояви особистості (актор, режисер, глядач і т.д.).

У підрозділі 1.2. «До проблеми створення теорії театральності музичної творчості» здійснюється певний етап теоретичного обґрунтування явища театральності в композиторській творчості. Вказується, що динамічні процеси театального мислення найбільш повно передає філософська та системна категорія «взаємодія». Дане поняття співвідноситься з асаф'євською формулою $i: m: t$, де «m» – означає рух, тобто відображує процес формування художнього змісту. В тріаді «*композитор-виконавець-слухач*» названі основні представники цього процесу.

Важливими компонентами театральності в музиці Прокоф'єва є такі риси ноетичності як *міфологічність* (М. Бердяєв, О. Рощенко, В. Руднєв), *полівалентність* (М. Бахтін, Д. Ліхачов, О. Лосєв), *діалогічність* (М. Бахтін, Г. Гегель, В. Діанова) художнього мислення, та карнавальна-сміхова культура (М. Бахтін, Д. Ліхачов, О. Соломонова). Багатопланове їх втілення в творчості Прокоф'єва дає можливість поглиблювати зміст кожного з творів, використовуючи *теорію інтерпретації* (Н. Корихалова, В. Москаленко, О. Сокол) та *артистизму* (І. Єргієв).

У підрозділі 1.3. «Феномен театральності в композиторській поетиці» театральність розглядається як живе явище, що синтезує множину складових (жанр, стиль, драматургія, простір, час, гра, артистизм, сценічність), які знаходяться в постійно змінюваних взаємодіях. Специфічне його трактування пов'язане із співвідношенням з поняттями «*феномен*» (Е. Гуссерль, М. Мамардашвілі) і «*композиторська поетика*» (Арістотель, Б. Асаф'єв, М. Бахтін, Ю. Лотман, О. Самойленко, Р. Якобсон). Отже, композиторська поетика – система художнього смислу та механізмів його втілення в музичній творчості.

Підрозділ 1.4. «Жанрово-стильові аспекти театральності» присвячений питанням проникнення характерних показників одного жанру в інший. В інструментальній музиці спостерігається посилення ролі концертного начала: артистизму, діалогічності, імпровізаційності, тембрової драматургії, індивідуалізації окремих інструментальних партій та пластів і т.д. Особливості взаємодії жанрів розглядаються на основі положень, що містяться в працях Л. Адигезалової, Н. Горюхіної, М. Друбачевської, В. Конен, Т. Куришевої, О. Соколова, А. Сохора, П. Стоянова та інших.

До найважливіших стильових компонентів відносяться:

– *музична мова* (С. Скребков, М. Арановський, С. Раппопорт, С. Шип); інтонація (М. Михайлов, В. Медушевський), лад, фактура, структура, ритм (С. Скребков, М. Михайлов);

– *жанрові сфери* (пісенність, декламаційність, моторика, хорал) (С. Скребков, В. Задерацький), просторовість, предметність, рух, темпераментність, відчуття, звучність, зримість, переживання, мислення, воля, дія, поведінка, спілкування, «міра експресивності» (О. Сокол), «ритм розгортання ладу» (М. Тараканов);

– *музичне мислення*: міфологічне, художнє, наукове, буденне (О. Сокол), принцип остинатності, змінності, централізуючої єдності (С. Скребков); світогляд художника, тематика творчості (Є. Назайкінський);

– *психологія музичної творчості* (М. Михайлов, С. Шип).

Підрозділ 1.5. «Проблема музичної драматургії у музикознавстві» включає загальну теорію драматургії в необхідних для дослідження жанрових напрямках (опера, балет). Тут представлені трактування «музичної драматургії» в працях вчених різних галузей знання (Арістотель, В. Бобровський, Б. Гецелєв, Н. Гуляницька, М. Друскін, Ю. Келдиш, Г. Фрейтаг, В. Холопова, Б. Ярустовський та ін.). Науково коректним є визначення «драматургії» та співвіднесене з ним поняття «композиції» В. Бобровським, які, на нашу думку, доцільно доповнити залученням категорії «взаємодії». *Композиція* – ритмічно і тонально-гармонійно організований процес тематичного розвитку, зіставлення та *взаємодії*. *Драматургія* – це організований на основі діалектичної тріади або іншого принципу процес зіставлення, розвитку і *взаємодії* контрастів, типів виразності та втілених у музиці психологічних станів. В. Холопова виділяє такі жанрові різновиди драматургії: контрастна, конфліктна, неконфліктна, паралельна (статична і крещендуюча) та монодраматургія (термін Бобровського). В аналізі театральності в музиці Прокоф'єва використовується теорія симультанного типу оперної драматургії (О. Нівельт). *Симультанна драматургія* (від фр. *simultane* – одночасний) – своєрідна драматургія вищого порядку, яка заснована на взаємодії декількох ліній розвитку, котрі включають багатоплановість жанрових основ, часових та просторових показників. Окремі лінії у формуванні драматургії суміщаються, переключаються та відключаються. Жанрові характеристики можуть трансформуватися: ліричне в лірико-драматичне, драматичне в трагічне тощо. Риси симультанного типу драматургії властиві майже усім сценічним творам Прокоф'єва.

У підрозділі 1.6. «Режисерсько-композиторська парадигма творчості: класифікація прийомів, просторово-часові, артистичні параметри театральності, гра, видовищність» розглядаються специфічні компоненти театральних та інструментальних жанрів, які будуть враховані в аналітичному розділі роботи при виявленні особливостей художнього рішення кожного твору Прокоф'єва. До них відносяться: режисерські, композиторсько-режисерські прийоми (Р. Берченко, В. Карп), просторово-часові (Е. Ганслік, Ю. Кагарлицький, І. Рисімбаєтова) та артистичні параметри (Г. Гессе, Ф. Дельсарт, Г. Добровольська, Т. Єфремов, О. Самойленко, С. Саврук,

Р. Газетдінова та ін.), які сприяють формуванню театральності у творчості Прокоф'єва.

Розроблені у першому розділі дослідження ці теоретичні положення, отримали практичне застосування в аналітичних результатах. Репрезентація аналізованих творів відповідає послідовності їх створення.

РОЗДІЛ 2 – «ТЕАТРАЛЬНІ РИСИ ОПЕРИ С. ПРОКОФ'ЄВА "ГРАВЕЦЬ"» – складається з 2 підрозділів.

У підрозділі 2.1. «Багатоплановість образів-комплексів в опері "Гравець" та їх театральне рішення» увага спрямована на виявлення новаторських принципів театральності. Розроблені композитором прийоми багато в чому продовжують традиції, що склалися в творчості російських авторів, особливо М. Мусоргського. Прокоф'єв з найбільшою повнотою та характерною деталізацією втілює принципи декламаційності, властиві діалогічним формам побудови театального твору. Окрім цього, в опері «Гравець» формується особливий тип динамічного розвитку драматургії («сценічна поліфонія» в сцені з гравцями), що став у подальшій творчості композитора прообразом *театального контрапункту* в ансамблевих і хорових сценах майбутніх опер («Вогняний ангел», «Війна і мир») з музичною, емоційною, сценічною та артистичною індивідуалізацією партій.

Підкреслюючи смислову об'ємність літературної творчості Достоєвського, Й. Бродський називає романи письменника притчами, в яких множинна пересічність просторово-часових потоків свідомості сприяє виникненню питань і направляє думку того, хто сприймає, на шлях їх рішень. Подібна багатоплановість першоджерела втілюється Прокоф'євим в унікальній поетиці, в якій головне місце належить театральності. Дієвим засобом втілення театральності є *образ-комплекс*, що поєднує у собі ознаки як амбівалентних, антиномічних і полівалентних рис характеру, так і жанрових напрямів лірики, драми, психологізму, сарказму в різних пропорціях та комбінаціях. У процесі аналізу опери «Гравець» було виявлено два основні типи образів-комплексів: образ-комплекс *динамічний* (що знаходиться в постійному розвитку – Олексій, Поліна); образ-комплекс *статичний* (Генерал, Маркіз, Бланш, Астлей, Бабуленька).

Театральна яскравість образів опери створюється засобами:

- *інтонаційної драматургії* (Олексій і Поліна – відображаються з великою різноманітністю, вільними перемиканнями пісенності в декламаційність; у Генерала – декламаційно-мовні звороти супроводжуються розділенням фрази на короткі висловлювання, в яких інтонаційна нестійкість є визначальною; у Бабуленьки відбувається поєднання декламаційності, пісенності з переважанням окличних зворотів);

- *тембрової драматургії* (Олексій відзначається трубою, струнними, Поліна – дерев'яно-духовими, струнними, Генерал – тубою, Маркіз – фаготом);

- *стильової пародійності* (риса стилю *bel canto* – в партії Олексія, епічності – Астлея);

- *синтезу театрів*: переживання (Олексій, Поліна), представлення (Маркіз, Бланш), комічного (Генерал), а також драматичного та оперного (у специфічному прийомі – відсутності оркестрового супроводу в кінці фраз, на які доводяться смислові акценти співрозмовника);

- *композиторсько-режисерської драматургії*: авторські ремарки, в яких відбивається процес розвитку (Олексій, Поліна), або ж навпаки – стійкість характеру образу (Генерал, Маркіз, Бланш, Бабуленька).

Індивідуальній трактовці підлягає *образ-комплекс Олексія*, оскільки у ньому відбулося амбівалентне поєднання непеєднуваного – Любові та Гри, піднесеного та гротескного у динамічному сполученні.

У підрозділі 2.2. «Класифікація ремарок як засобу театралізації музичного простору» проводиться детальний розгляд режисерських методів створення єдності музичної та сценічної дій. Класифікація ремарок проводиться за такими параметрами: *просторова* постановка акторів на сцені; *часова* постановка акторів на сцені; *жести*: загальні; жести рук; жести у певний момент звучної музики; *міміка*: очей, брів, узагальнююча міміка. Специфічну характерність мають лейт-ремарки, що посилюють цілісність образу, повторюваність станів, континуальність драматургічного розвитку (Поліна, Потапич).

Динамічному становленню оперного спектаклю сприяє також *темпо-драматургія*. У ній виділяються два провідні типи: 1) *синергетичний* – темп, який передає узагальнюючий характер усього твору або його частини; 2) *концентричний* – мобільний, модуляційний темп, відповідний до характеру та сценічної ситуації окремого героя.

РОЗДІЛ 3. «СПЕЦИФІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОСТІ В ЇХ МУЗИЧНОМУ ВТІЛЕННІ В ОПЕРІ "ВОГНЯНИЙ АНГЕЛ" ТА ТРЕТІЙ СИМФОНІЇ» включає 4 підрозділи, в яких розкриваються властивості театральності мислення Прокоф'єва, вироблені в «Гравцеві» та інших творах, у поєднанні з новими засобами виразності.

У підрозділі 3.1. «Про художній смисл опери "Вогняний ангел" та способи його музичного втілення» аналізуються найважливіші тенденції сучасної музики, що прагне до втілення космогонічних проблем. Новий погляд на оточуючий світ сприяв виникненню своєрідного типу композиторської техніки, заснованої на синтезі різних звуковисотних систем. В опері використовуються музично-виражальні прийоми від середньовіччя та барокко до сучасності. Одним із проявів багатоплановості композиторської поетики Прокоф'єва являється втілення особливостей міфологізму. Спираючись на першоджерело, автор репрезентує відповідний цьому мисленню образний план з бінарною опозицією життя-смерть. Подібна двоїстість виявляється у внутрішній поліфонічності свідомості Ренати. Вона то мучиться потойбічними силами (що відображує інтонаційне, фактурно-ритмічне остинато, переважання хроматики), то охоплена спогадами про щире любов (звучання струнних інструментів у високому регістрі на два піано, фактура, що «коливається»), діатонічна основа ладу – підкреслюють характерні властивості «Фаворського світла»). Особлива напруженість у розвитку образу

посилюється впровадженням Прокоф'євим сонатного принципу в першій дії опери (розглянутого в підрозділі 3.2.).

Взаємодія протилежностей виявляється в дуеті Ренати з Рупрехтом. Міфологічну систему явищ відбиває одночасне звучання простого і складного, короткого і тривалого, дискретного і континуального. Сучасний контекст, в який вводиться архаїка (інтонаційно обмежені поспівки в партії Ренати, середньовічна псалмодія та характерний для бароко хроматичний «жорсткий хід» в партії Рупрехта), утворюють надчасовий, вселюдський смисл двох граней світу: божественного та диявольського.

Своєрідна двоїстість, символічність і навіть карнавальність вирізняє образ Мадіеля-Генріха. Він представляє собою дві сторони світу: небесну (Ангел) і земну (Генріх), втілені відповідними засобами виразності. Фауст і Мефістофель в опері Прокоф'єва трактовані у брехтівському розумінні, наділені рисами алегоричності, узагальненості. Вони виявляються своєрідними *анти-концептами*, у характеристиці яких відтворена карнавальна «підміна» життя смертю. У музиці посилюється гротескність за рахунок метроритмічних змін, інтонаційного переосмислення, а також у своєрідному трактуванні партій (Фауст – бас, Мефістофель – тенор).

Особливо слід зазначити об'ємність смислового поля опери, яке розширюється завдяки істотному значенню ноетичних домінант: Пам'яті (в сцені спогадів Ренати), Гри (у сцені Фауста і Мефістофеля), Любові (у відображенні щирих почуттів Ренати до Вогняного Ангелу), а також виявленню динамічних компонентів національного стилю («стиль Фаворського світла», «пасіонарний стиль», «вільна розміреність», «поетизований фольклоризм», «російський поліфонічний стиль»).

У підрозділі 3.2. «Риси сонатності на прикладі становлення образу Ренати» підкреслюється розуміння сонатного принципу Ю. Тюліним, який виявив у понятті «динамічне сполучення» *взаємодію протилежностей*, що є специфічним показником театральності. Найбільш показово це виявляється в дуеті Ренати та Рупрехта у першій дії опери. Риси сонатності виявляються в наступному: в конфліктному розвитку двох образних сфер, зображених контрастними засобами виразності (експресивність, псалмодичність), у тональному співвідношенні основних тем (з використанням прокоф'євської домінанти), у динамічному розгортанні тематизму, який виконує функції розробки, у репризному проведенні початкового матеріалу зі значними змінами та образною трансформацією.

У підрозділі 3.3. «Драматургічні функції принципу остинатності» виділяються ті типи остинато, за допомогою яких досягається динамічне становлення драматургії опери «Вогняний ангел». Враховуючи положення М. Друскіна, В. Задерацького, М. Тараканова, Б. Ярустовського, в цій опері виділяються наступні варіанти остинато: строге та вільне, мікроостинато, поліостинато, моносмислове та полісміслове, вібруюче остинато.

У підрозділі 3.4. «Специфіка відображення театральності у Третій симфонії Прокоф'єва» проводиться аналіз симфонії з акцентом на театральній виразності. Серед виявлених показників театральності

відмічаються наступні: *видовищність* (досягається асоціативними зв'язками, жанровою трансформацією, поліжанровістю, зіставленням контрастного тематизму); *«мізансценічні» асоціації* театрального простору (інверсійний виклад теми «жорсткого ходу», як дзеркальне відображення того, що відбувається); *діалогічність* (зовнішній і внутрішній стильовий план), мікродіалогічність (на рівні інтонацій); *показ часового параметру* театральності (у «стискуванні»: скорочення головної партії, «уповільненні»: збільшення побічної партії, «ущільненні»: у поєднанні декількох тем); *гра* (у вигляді ладового перетворення тем, політематичності музичного матеріалу і так далі). Таким чином, аналіз симфонії підтвердив, що музика, яка початково була призначена саме для інструментального виконання і лише в майбутньому стала основою опери «Вогняний ангел», містить в собі різнопланові елементи театральності.

РОЗДІЛ 4 – «ВЗАЄМОДІЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРІВ В БАЛЕТІ "БЛУДНИЙ СИН" І ЧЕТВЕРТІЙ СИМФОНІЇ» – складається з 4 підрозділів.

У підрозділі 4.1. «Аналіз лібрето балету "Блудний син"» поглиблене розуміння художньої ідеї балету здійснюється завдяки залученню інтертекстуальних зв'язків, «розмаху культурних асоціацій» (Й. Бродський). Проводяться смислові паралелі з різними зразками літературного, художнього та кінематографічного мистецтва. До центральних відносяться проблеми: покаяння, милосердя, користолюбства, взаємовідносин між батьками та дітьми, між дружиною і чоловіком, між братами. У зв'язку з цим до кола досліджуваних творів включені: інші притчі з Біблії, твір «Слово про полк Ігоря», повість О. Тургенєва «Батьки та діти», картина Рембрандта ван Рейна «Повернення блудного сина», фільм Т. Абуладзе «Покаяння».

У підрозділі 4.2. «Драматургія балету "Блудний син"» розкривається своєрідність драматургії твору. Новаторство полягає, передусім, у втіленні в хореографічному спектаклі жанру притчі. Збереження у балеті епічного начала, як величного, могутнього, вічного, дозволило композиторові відбити ноетичну категорію Пам'яті.

У балеті відтворюється процес поступової трансформації образу Блудного сина, в якому символічно втілюється міфологічна бінарність смерть – життя, де смерть асоціюється з його моральним занепадом, а життя – з душевним воскресінням. Інтонаціями плачу пройняті найважливіші тематичні елементи у характеристиці образів: сцена прощання, каяття та радості (катарсису). Боротьба у внутрішньому світі героя посилюється його взаємодією з карнавальними образами Товаришів та Красуні, що є алегоричним відображенням потойбічних сил. Особливого значення набуває темброве забарвлення лейтмотиву Блудного сина, завдяки якому досягається емоційна багатоплановість, просторово-часова єдність цілого. Поєднання тем Блудного сина і батька в кінці балету символізує *над-ідею* всього твору – Божественного милосердя та Любові, як ноетичного універсального смислу.

Новаторські риси виявляються у поєднанні баладного типу драматургії з наскрізним (симфонічним), а також у залученні дивертисментного та

ілюстративного танців (за допомогою монтажного і наскрізного типів розвитку). Витончена оркестрова простота компенсується смисловою об'ємністю, що виразилася в інтонаційному багатстві музичної тканини балету. Поєднання псалмодичних, пісенних, декламаційних елементів відбивають часову об'ємність втілюваного задуму.

У підрозділі 4.3. «Засоби театральної виразності в балеті» відзначаються потенційні можливості хореографічного втілення музики балету. Залежно від контексту та смислового навантаження конкретних музично-виражальних засобів (мелодія, ритм, гармонія, фактура, динаміка, тембр, агогіка, артикуляція) розкриваються їх сценічні можливості. У відображенні художнього смислу твору використовуються певні жестові, просторово-часові, ігрові елементи проявлення театральних рішень в балеті.

У підрозділі 4.4. «Риси театральності у формуванні концепції Четвертої симфонії» твір аналізується у спрямованості до виявлення авторської концепції. Обираючи в якості початкового матеріалу точні та неточні цитації балету, Прокоф'єв всіляко перетворює їх з урахуванням свого розуміння театральності. В результаті увесь процес формування симфонії сприймається не як механічне компонування готового музичного матеріалу, а як створення єдиного, цілісного, «живого організму». Основна ідея балету – втілення Божественного милосердя та Любові, являється результатом тривалих внутрішніх шукань Блудного сина. У симфонії ця концепційна спрямованість зберігається, але вирішується інакше – тема Божественного милосердя як прояв «Фаворського світла» спочатку себе проголошує, а потім упродовж усього циклу стверджує.

Театральні властивості симфонії проявляються в: *просторовій широті фактурного рішення* (досягається проведенням одноголосної теми в різних голосах); *швидкості протікання часу* (уповільнення відчувається завдяки мірному повторенню акордів у струнних, прискорення – у звучанні в побічній партії відгомонів попередніх тем і в полістилістиці, що поєднує інтонації різних культурних епох); *ігровій стихії музичної композиції* (виявляється в концентричній будові розробки, зміні функцій тематизму, образній амбівалентності побічної партії на різних етапах викладу, трансформації ладу, імітаційному та інверсійному проведенні тем, діалогічному викладі коротких тематичних відрізків); *видовищності* (відтворюється засобами поліжанровості, фактурної моторики, інтонаційної варіативності, поліритмії).

РОЗДІЛ 5 – «ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ "ВІЙНА І МИР"» – включає 2 підрозділи.

У підрозділі 5.1. «Специфіка симультанної драматургії» описується послідовний процес становлення драматургії опери з опорою на сюжетні, музичні та сценічні компоненти театального цілого. У розвитку симультанної драматургії спостерігається переплетення ліній вищого порядку – миру та війни як ліній дії та протидії. Їх характерні властивості проявляються у взаємодії з індивідуальними лініями, а також з узагальнюючим образом-комплексом – хором. В лінії миру хор виконує функції, які були властиві античному театру – стає авторським закадровим коментарем (до образів

Наташі, П'єра, Андрія). В лінії війни він включається в загальний наскрізний розвиток картин, створює ефект сценічної поліфонії, театрального контрапункту, просторової широти того, що відбувається. Показовим є хор ополченців, у вокальній партії якого відзначається схожість з піснею Варлаама з опери Мусоргського «Борис Годунов», що встановлює внутрішній зв'язок у характеристиці національних образів у названих творах.

До індивідуальних образів-комплексів лінії миру відносяться образи: Наташі, Андрія, П'єра та Анатолія, серед яких є образи-рельєфи та фонові образи. Поліфонічність, амбівалентність свідомості відрізняє образи-комплекси (рельєфи) Наташі та Андрія. Лірична лінія Наташі в опері переходить у драматичну, лінія Андрія з героїчної – в трагічну. В образі-комплексі Анатолія втілюються елементи карнавальності в бахтінському розумінні, за допомогою чого любов, як піднесене почуття, «забарвлюється» саркастичними тонами, а гра виявляється життєвою позицією, через яку він здійснюється в опері. Образ-комплекс П'єра у своєму розвитку поступово переходить із фону в рельєф, набуваючи рис драматичності та трагічності.

В лінії війни (зображеній образами росіян та французів) відбувається поєднання з лінією миру (представленою образами П'єра та Андрія). Знаменним є прийом гіперболізації іронічного початку в образах французьких завойовників за допомогою стилю *bel canto*, що сприймається в трагічній ситуації як компонент сміхової культури.

У становленні симультанної драматургії виникають взаємодії різних ліній розвитку, що створюють їх поєднання, перемикання та відключення. Разом з місцевими кульмінаціями в окремих лініях, виникає загальна кульмінація усього твору в 11 картині, в якій граничної напруженості досягають і психологічна, і трагічна, і пародійна, і героїчна жанрові лінії драматургії. Особлива гострота проявляється у зіставленні сцени божевільних та французьких акторів, у протилежній реакції героїв на сцену обвалення будівлі. Таким чином, елементи симультанної драматургії, властиві попереднім операм Прокоф'єва (особливо «Вогняному ангелу»), в опері «Війна і мир» досягають найвищого рівня театрального втілення.

У підрозділі 5.2. «Композиторсько-режисерські прийоми в опері» підкреслюється значення у відображенні задуму авторських ремарок. Їх композиційне розташування в опері формує процес втілення художнього смислу, сценічної ситуації, відмічає важливі етапи становлення драматургії. Серед показових прийомів можна відмітити: варіаційну режисерську техніку, сценічний та музичний паралелізм, ефект безлюдної сцени, ілюзорний сценічний простір і час, колаж, режисерський перпендикуляр (класифікація Р. Берченко). До характерних режисерських прийомів відносяться: прийом гойдалок, гіперболи, синтаксичного паралелізму (В. Карп). Таким чином, в опері «Війна і мир» Прокоф'єв поєднує композиторські, режисерські, сценічно-установчі та артистичні прийоми втілення художнього смислу.

ВИСНОВКИ

Театральність в дослідженні розглядається як складова частина багатогранного творчого мислення Прокоф'єва. У ньому здійснюється синтез модальних, тональних і позатональних закономірностей усіх історичних епох, створюючи «поєднання непокданого» при внутрішній цілісності та художній єдності образного світу. Театральні засоби тут виявляються в стихії руху, зримо-дієвої образності, рельєфності тематизму, істотної ролі поліжанровості, у створенні висотно-звукової та ритмо-моторної основ музики, у прояві семантичних значень гри, простору, часу, у здатності перекладати пластичне зображення в музику, тобто у вмінні «чути видиме» (С. Ейзенштейн).

Пропонується наступне визначення театральності: *театральність у музиці* – процес взаємодії музично-виразних засобів, жанрово-стильових, композиційно-драматургічних та композиторсько-режисерських особливостей твору, спрямований на створення, розуміння та втілення художнього смислу творчості. Теорія театральності спирається на: ноетичний метод аналізу, що об'єднує філософсько-релігійні, природничо-наукові, психологічні концепції та смислові домінанти: Пам'ять, Гру, Любов; *цілісний* аналіз, сформульований на основі залучення філософської (теза-антитезис-синтез) та системної (ціле-елементи-зв'язок) тріад, який здійснюється за допомогою *відбору* прийомів індивідуального творчого рішення; міфологічність та неоміфологічність як спосіб залучення до нескінченності; полівалентність художнього мислення, яка об'єднує амбівалентність та антиномічність у синтезі з карнавальнo-сміховою культурою; діалогічність як взаємодію авторського задуму з навколишнім світом, режисерським і акторським рішенням; символічність як безмежність художньої ідеї.

Жанрово-стильові особливості композиторської поетики формуються в процесі еволюції творчого мислення Прокоф'єва. Трагічні фінали перших опер відбивають суперечність, двоїстість світу (людські та надлюдські сили в опері «Велетень», жіноче і чоловіче начало в опері «Маддалена», казковість та карнавальність в опері «Любов до трьох апельсинів»). Міфологічний образ світу, відображений вперше в опері «Любов до трьох апельсинів» знаходить своє продовження в опері «Вогняний ангел» та у балеті «Блудний син». У стильовій еволюції творчості Прокоф'єва симультанний тип драматургії є вершинним етапом розвитку. Втілюючи у цій області новаторські досягнення М. Мусоргського, а також результати власних експериментів, композитор в опері «Війна і мир» досягає особливої цілісності музичного (композиторського) та сценічного (композиторсько-режисерського) рядів.

До композиційно-драматургічних інновацій Прокоф'єва відносяться поєднання, зіставлення та взаємодія таких різновидів театру як: *античного театру* (де хор є і основним учасником дії і коментатором); *театру епохи Відродження* (з контрастами трагічних та буффонних моментів); театральності *класичних опер* (з характерним героїчним самопожертвуванням усупереч власним переконанням та почуттям); *театру переживання* (з чуттєвою відкритістю, властивою театру Станіславського); *театру*

представлення (з брехтівським принципом відчуження, що є прийомом досягнення авторського задуму).

Відтворені в опері «Гравець» *образи-комплекси* стають найважливішим проявом театральності у драматургії подальших опер, в образах яких відбувається «поєднання непоєднуваного», суміщення багатопланових компонентів (амбівалентності, антиномічності, полівалентності). Показовою є поліфонічність свідомості героїв з характерним принципом діалогічного мислення (внутрішній, зовнішній діалог по Бахтіну), що властивий центральним образам опер «Вогняний ангел» (Рената) та «Війна і мир» (Наташа, Андрій). Ігрова іронія, карнавальність, удаваність, сарказм, алегоричність відрізняють образи Маркіза, Бланш, Товаришів, Красуні, Фауста, Мефістофеля, Анатолія.

Окремою сферою театралізації сценічних творів виявляються композиторсько-режисерські методи динамізації драматургічного процесу. Ще з ранніх творів (особливо з балету «Блазень») *діалог композитора-режисера-актора* вирішується Прокоф'євим за допомогою багаторівневого коментування того, що відбувається на сцені, завдяки введенню ремарок. Їх виникнення, розташування та послідовність відповідає логіці драматургічного, музичного та сценічного розвитку. Така взаємодія усіх компонентів єдиної театральної дії відповідає спрямованості твору на сприйняття глядачем-слухачем, відображаючи асаф'євську формулу *композитор-виконавець-слухач*. Театральні твори Прокоф'єва виявляються своєрідним «відкритим текстом» (за У. Еко), в якому кожного разу виявляється все більша смислова глибина та об'ємність. Просторово-часова широта композиторської поезики проявляється у втіленні динамічних компонентів стилю. Це відобразилося, передусім, в опері «Вогняний ангел» та Третій симфонії, балеті «Блудний син» і Четвертій симфонії, в яких з особливою драматургічною доцільністю знайшли відображення такі властивості як: «стиль Фаворського світла», «пасіонарний стиль», «вільна розміреність», «стиль поетизованого фольклоризму» «російський поліфонічний стиль» (С. Тишко).

Знаменно, що багато нетеатральних творів Прокоф'єва отримали згодом сценічне втілення у вигляді балетів. Тенденція до синтетичності театрального начала проявляється у творчості Г. Канчелі (опера-притча «Музика для живих»), Д. Мійо (опера-ораторія «Святий Людовик»), Е. Тамберга («Балет-симфонія»), Є. Станковича (балет-легенда «Ольга»), В. Губаренка (опера-балет «Вій»), С. Слонімського (опера-балада «Марія Стюарт») тощо. Таким чином, синтезувавши у своїй творчості художні принципи втілення театральності в мистецтві колишніх епох, Прокоф'єв зумовив шляхи подальшої еволюції музичного мислення. М. Тараканов, характеризуючи творчість Прокоф'єва в цілому, віднайшов у ньому властивості полістилістики та відмітив, що полістилістична природа його музики – предтеча поставангардних шукань наприкінці ХХ століття.

Основні положення дисертації викладені в **публікаціях**:

1. Бытко О. Театральные аспекты инструментальной музыки. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної*

академії ім. А. В. Нежданової. [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15 С. 265–274.

2. Бытко О. К вопросу о сценичности оперы С. Прокофьева «Игрок». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 13. С. 307–317.

3. Бытко О. Специфика драматургии оперы С. Прокофьева «Огненный ангел». *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал* [гол. ред. А. Г. Баканурський]. Херсон: Грінь Д.С., 2016. № 1 (46). С. 23–27.

4. Бытко О. Композиторська режисура в опері С. Прокоф'єва «Війна і мир». *Українська музика: науковий часопис*. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. число 1 (23). С. 88–95.

5. Бытко О. Опера С. Прокофьева «Война и мир» как индивидуальное претворение симультанного типа драматургии. *Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: научный сборник Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклора імя Кандрата Крапівы*. [наук. рэд. А.І. Лакотка]. Мінск: Права і эканоміка, 2016. Вып. 20. С. 141–148.

АНОТАЦІЯ

Бытко О. Феномен театральності в композиторській поезії С. Прокоф'єва. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2018.

У роботі виявлена специфіка феномену театральності в композиторській поезії С. Прокоф'єва, структурну основу якої складають жанрово-стильові, композиційно-драматургічні, композиторсько-режисерські прийоми. Використовуючи розроблену теорію ноетичного аналізу, теорію динамічних компонентів національного стилю, механізму дійсно цілісного аналізу і положення про теорію інтерпретації, нами визначаються театральні риси не лише в оперних жанрах, але і симфонічних.

Матеріал дослідження склали ті твори композитора, в яких театральні властивості музики були втілені з найбільшою повнотою та різноманіттям: динамічно напружена опера «Гравець», містична трагедія «Вогняний ангел» та Третя симфонія, духовно-піднесений балет "Блудний син" та Четверта симфонія, драматична епопея «Війна і мир». Суперечність внутрішнього світу образів, що "поєднують непоєднуване", сприяла введенню поняття *образів-комплексів* динамічних і статичних. У їх відображенні виявляється ряд особливостей простору і часу, гри, артистизму, багатопланові композиторсько-режисерські прийоми (варіаційна режисерська техніка, сценічний та музичний паралелізм, ефект безлюдної сцени, ілюзорний сценічний простір і час, колаж, режисерський перпендикуляр, прийом гойдалок, гіперболи, синтаксичний паралелізм), що визначили театральні риси стилю Прокоф'єва.

Розкриті в дисертації новаторські прийоми у втіленні властивостей театральності в композиторській поезії Прокоф'єва ілюструють об'ємність

його художнього світу, що охоплює досягнення представників попередніх епох і передбачає майбутні звершення у світовій культурі.

Ключові слова: композиторська поетика С. Прокоф'єва, театральність, синтез, взаємодія, полівалентність, міфологічність, діалогічність, жанрово-стильові, композиційно-драматургічні, композиторсько-режисерські засоби, феномен.

АННОТАЦІЯ

Бытко О. Феномен театральности в композиторской поэтике С. Прокофьева. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, 2018.

В работе выявлена специфика феномена театральности в композиторской поэтике С. Прокофьева, структурную основу которой составляют жанрово-стилевые, композиционно-драматургические, композиторско-режиссерские приемы. Используя разработанную теорию ноэтического анализа, теорию динамических компонентов национального стиля, механизма подлинно целостного анализа и положения о теории интерпретации, нами определяются театральные черты не только в оперных жанрах, но и симфонических.

Материал исследования составили те произведения композитора, в которых театральные свойства музыки были претворены с наибольшей полнотой и многообразием: динамически напряженная опера «Игрок», мистическая трагедия «Огненный ангел» и Третья симфония, духовно-возвышенный балет «Блудный сын» и Четвертая симфония, драматическая эпопея «Война и мир». Характерным свойством сценических произведений Прокофьева оказывается синтетичность, основанная на совмещении достижений предыдущих эпох (античного театра, театра Возрождения, классического, театра переживания (К. Станиславский) и театра представления (Б. Брехт). Знаменательным является претворение симультанной драматургии в опере «Война и мир», черты которой постепенно формировались в предшествующих произведениях. В основу названных сочинений положены сложные многоплановые литературные произведения. Противоречивость внутреннего мира образов, «сочетающих несочетаемое», содействовала введению понятия – *образов-комплексов динамических и статических*. В их претворении обнаруживается ряд особенностей пространства и времени, игры, артистизма, многоплановые композиторско-режиссерские приемы (вариационная режиссерская техника, сценический и музыкальный параллелизм, эффект безлюдной сцены, иллюзорное сценическое пространство и время, коллаж, режиссерский перпендикуляр, прием качелей, гиперболы, синтаксический параллелизм), определившие театральные черты стиля Прокофьева.

Раскрытые в диссертации новаторские приемы в воплощении свойств театральности в композиторской поэтике Прокофьева иллюстрируют объемность его художественного мира, охватывающего достижения

представителей предыдущих эпох и предвосхищающего будущие свершения в мировой культуре.

Ключевые слова: композиторская поэтика С. Прокофьева, театральность, синтез, взаимодействие, поливалентность, мифологичность, диалогичность, жанрово-стилевые, композиционно-драматургические, композиторско-режиссерские способы, феномен.

ANNOTATION

Bytko O. The phenomenon of theatricality in S. Prokofiev's poetics of composing. – Manuscript.

The thesis for the Candidate of Arts Degree according to specialty 17.00.03 – «Musical art». The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa, 2018.

The work reveals the specificity of the phenomenon of theatricality in the composer poetics of S. Prokofiev, the structural basis of which is genre-style, composition-dramaturgic, composer-director techniques. Using the developed theory of noetic analysis, the theory of dynamic components of the national style, the mechanism of truly integral analysis and the theory of interpretation, we define theatrical features not only in opera genres, but also symphonic. The material of the research was those works of the composer in which the theatrical properties of music were translated with the greatest completeness and variety: the dynamically intense opera «The Gambler», the mysterious tragedy «Fiery Angel» and the Third Symphony, the spiritually exalted ballet "Prodigal Son" and the Fourth Symphony, the dramatic epic «War and Peace». The contradiction of the inner world of images, «combining the incongruous», contributed to the introduction of the concept images - complexes of dynamic and static. Discovered in the thesis innovative techniques in translating the theatrical properties in the composer poetics of Prokofiev illustrate the voluminousness of the artistic world embracing the achievements of representatives of previous eras and anticipating future accomplishments in world culture.

Keywords: Prokofiev's poetics of composing, theatricality, synthesis, interaction, polyvalence, mythology, dialogue, genre-style, compositional-dramatic, composer's and director's tools, phenomenon.