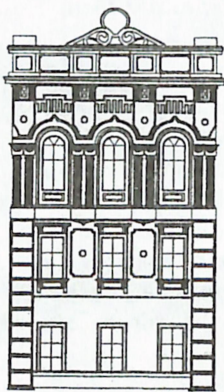


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура України

Випуск 6
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

Харків
2000

Бібліотека ХДАК
інв. № 437757

ОПРЯЖЕННЯ
КЖЕМГЛЯР

ОБРАЗ АВТОРА ЯК ТИП РЕФЛЕКСІЇ

Розкривається одна з проблем психології творчості - авторського «Я» в музичному мистецтві

Проблема Автора для музикознавства не є запозиченою із суміжних наук, хоча на її становлення, безумовно, впливали концепції видатних дослідників літератури: М.Бахтіна, В.Виноградова, І.Ільїна, Д.Лихачова. Про це свідчать висловлювання провідних музикознавців. Так, В.Бобровський пише: «Пізнання художнього (музичного) твору і є діалогом між твором та особистістю, яка пізнає (так само як і свідомість художнього твору - результат діалогу його автора з реаліями дійсності)» [1, 1]. «Оскільки художній твір... завжди несе на собі відбиток особистості, її «діалогу» з реаліями дійсності, то його не можна сприймати як замкнений у собі континуум, лише як об'єкт. Музичний твір з особливою ясністю виявляє себе і як суб'єкт, пізнання якого не монологічне, а діалогічне» [Так само]. Мистецтво «в наш час свідоміше ніж будь-коли шукає сконцентрованої виражальності; хоче через деталі сказати про головне, економно і гостро, звертаючись до проникливого почуття сучасної людини, довіряючи її здатності до асоціацій і цим впливаючи на її інтелект» [2, 211].

За таких умов свідомості, що сприймає, необхідна допомога Автора. Існують два шляхи пізнання змісту художнього світу музики. Перший пов'язаний з біографічними мотивами творчості композитора. Автор залишає письмові або усні пояснення, коментарі до свого твору. Програмні підзаголовки також спрямовують свідомість реципієнта в бажане для Автора русло. Проте такий шлях не є досконалим, бо «художник часто знає про свій твір менше, ніж його твір висловлює сам про себе» [3, 11].

У музичній практиці існує немало прикладів, коли композитор відмовлявся від програмних підзаголовків, оскільки останні не розкривали авторську ідею. Інші автори зовсім уникають висловлювань стосовно своїх творів. Так, Д.Шостакович не любив розмов про свою музику, вважаючи, «що вже все сказав про неї, все, що хотів сказати» [4, 163]. Ця думка М.Сабініної вказує на інший шлях пізнання особистості Автора, з огляду на твір і запрограмовані в ньому змістовності. Цей шлях можна назвати діалогом двох свідомостей (М.Бахтін і В.Бобровський). Провідна роль в діалозі належить авторові. Твір мистецтва не інертно споглядається або прослуховується - він активно «відвойовується» глядачем, слухачем,

читачем. Це «відвойовування» полегшує Автор (але не цілковито), створюючи своєрідний стилістичний код для «прочитання» свого твору, його естетичного сприйняття.

Проблема Автора в запропонованій роботі розглядається в дискурсі рефлексійного підходу до творчості, тобто спочатку відносин Автора зі своїм твором, а потім зустріч свідомості слухача з твором як відображенням авторської свідомості. Настанова на діалог свідомостей визначає проблему Автора як типово когнитивну, оскільки музика - сфера пізнання суб'єктно-об'єктних відносин людини зі світом.

Зазначимо, що в музичній енциклопедії поняття «образ автора» відсутнє, тоді як літературний енциклопедичний словник наводить свою дефініцію. Його численні термінологічні синоніми в працях Є.Назайкінського, М.Сабініної, І.Барсової надають метафоричності терміну. Об'єднаємо їх у групи за змістом: голос Автора, слово Автора, авторський монолог; авторський коментар, авторське ставлення, авторська позиція; авторська емоція, авторська оцінка.

Говорячи про персонажів художнього світу музики, Є.Назайкінський зазначає присутність Автора у «своїх монограмах, мотто, ліричних відступах, під тією чи іншою маскою... він постійно трансформує сюжет і висвітлює його то драматичними, то ліричними, то епічними точками...» [5, 69].

Дослідник Л.Крилова вказує на різноманітні прийоми та способи авторського ставлення до музики [6]. Серед них такі функції, як прихований режисер, активно діючий персонаж, оповідач. До особливих способів авторської присутності в художній структурі твору відносяться цитування, епіграфи, післямови, ліричні відступи тощо. Проблема Автора стосовно категорії художньої свідомості ще не розглядалася. Тому слід диференціювати наведені вирази.

Ключовим є термін «авторська свідомість» (тоді як «образ автора» - його літературознавчий синонім). Авторське ставлення та авторська оцінка - головні ознаки рефлексійного образу, в якому світ організовано за принципом подвоєння або двосвіття. І це подвоєння дозволяє розрізнити план дії та план реакції на неї. Спробуємо виявити форми авторського «я» у симфонічній спадщині Д.Шостаковича щодо відображення художньої свідомості Автора в музичному творі.

Етапи еволюції музичного мислення композитора суттєво відрізняються типом спілкування Автора з «героями» творів (носіями художньої свідомості музики), які створені авторським «я», а вже потім живуть у культурологічному просторі самостійно, не-

залежно від його волі. Дискретне включення образу Автора спостерігається у творах програмного характеру з чітко вираженою сюжетною логікою, де на перший план виносяться дія. Авторське «я» не персоніфіковане в одній темі і присутнє фрагментарно через коментарі, ліричні відступи, репліки в моменти зупинки дії. На першому плані - сюжет, Автор «прихований», не втручається в розвиток художніх подій.

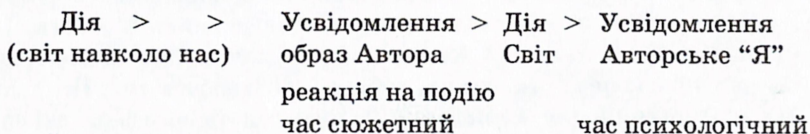
На цьому етапі творчої еволюції Д.Шостаковича образ автора - це художній прийом для втілення концепції Життя як драми («СВІТ») крізь призму авторської свідомості («Я-образ»). Для більшої життєподібності композитором створюється ілюзія подій, що розгортаються «на очах», з метою заглиблення в життя. Це проявляється в тому, що Автор немовби спостерігає за подіями. Сюжетний час не дає можливості виявити авторське «я». Потрібна часова дистанція для осмислення. Тому особистісно забарвлені епізоди усвідомлюються по закінченні сюжетного часу: або після генеральної кульмінації (речитативи в перших частинах Сьомої та Восьмої симфоній), або в наступних частинах симфонічного циклу (III частина Першої симфонії, II частина Сьомої симфонії, IV частина Дев'ятої симфонії).

Іншими словами, спочатку відбувається драматургічна подія (приміром, розробка I частини Сьомої симфонії), а потім особистісна реакція на неї (речитатив фагота в репризі I частини). Це можна спостерігати на рівні драматургії циклу: так, II частина симфонії - це осмислення того, що відбулося в I частині (власне авторська рефлексія). Моменти включення авторського слова зумовили зміну сутності й характеру музичного часу. У зв'язку з цим відзначимо два найважливіших драматургічних прийоми: часова зупинка, вилучення часу; часове переключання або короткочасне зрушення.

«Де нема подій, нема і часу» (Д.Лихачов). Подібне відбувається і з музичним простором. Оскільки сам Автор не є учасником подій, то для його появи в музичній драматургії твору та усвідомлення слухачем необхідне просторове переключання. Наприклад, у репризі I частини Сьомої симфонії після панорамного показу подій (розробка і головна партія в репризі) виникає «авторський» план - речитатив (соло фагота). Ця тема й є репрезентацією образу Автора. Однак це не означає, що донині Автор перебував у іншому просторі і в іншому часі. Оскільки його свідомість породжує всю систему художніх образів, образ Автора може з'явитися будь-де, в будь-який момент часового простору музичного твору. У такому разі образ Автора є лише художнім прийомом, який використовує Ав-

тор для втілення ідеї визначення авторського ставлення до життя, авторської оцінки тощо.

В умовах сюжетного часу (показ подій у їх розвитку) образ Автора ототожнюється зі свідомістю реципієнта. Діалог «Автор - слухач» не виникає. Крім того, вони обидва ніби вилучені з дії до особливого моменту в розвитку драматургії. Прикладом дискретної моделі образу Автора можуть бути швидкі активні головні частини симфоній. Показ зовнішнього світу в перших частинах твору стосовно художнього сприйняття є домінантою всього твору, після чого настає час рефлексії, тобто роздумів Автора. Дискретну модель можна зобразити на схемі:



Зупинимося на внутрішньому механізмі функціонування дискретної моделі образу Автора. Цікавою є III частина Першої симфонії, яка розпочинає низку ліричних монологів Автора, притаманних його симфонічним та камерним творам. У цій частині автор прагнув (можливо, вперше в практиці вітчизняного симфонізму) відтворити процес авторських роздумів, реакцій на події, що відбулися в перших частинах твору. Зовнішній світ постає перед слухачем уже не як дія, а як її осмислення, тобто крізь призму авторської свідомості.

Схема III частини Першої симфонії Д.Шостаковича

Сонатна форма	Експозиція	Реприза	Кода
без розробки	ГП	ПП	
Знак-символ	«Я - образ»	«СВІТ» «Я»	«Я - образ» «СВІТ»
Цифри	0 - 5	6 - 15	16 - 18 19 - 22

Незважаючи на умовність, схема наочно демонструє, що визначальним моментом є авторське «я». Темброва єдність і тематична значимість головної партії персоніфікують образ Автора. Події у побічній партії не показано розгорнуто, а зведено до знаку-символу (жанрові ознаки траурного маршу). Іншими словами, «світ» постає перед нами «віддзеркаленим» у авторській свідомості. Кода повторює ситуацію побічної партії, але на якісно новому рівні. Відбувається сполучення двох сфер - «Я» і «Світ» (теми головної та побічної партій проходять у контрапункті), де «Я» (головна партія) не переборює трагізму світу (побічна партія). Слід відзначити, що

порушення сонатної логіки в даній частині циклу є результатом авторської активності. Тому головна та побічна партії розростаються до розмірів окремих композиційних розділів. Цим зумовлена й відсутність розробки, за якою традиційно закріпилося семантичне амплуа дії.

Драматургія III частини Першої симфонії стане прообразом головних частин Шостої та Восьмої симфоній Д.Шостаковича, де авторське «Я» виноситься на перший план. Повернення до дійсності (IV ч.) постає крізь призму авторської свідомості, активність якої проявляється: у вступі, де звучать інтонації головної партії III частини як своєрідне продовження впливу авторського «я» на показ подій; у головній партії фіналу, яка є інверсією головної партії першої частини; у побічній партії фіналу - інверсії побічної партії III частини.

Образи дійсності з перших тактів твору сприймаються слухачем відчуженими від особистості авторського «я» (як у головних частинах розглянутих нами творів). Лише процес сприйняття набуває особистісно забарвленого моменту (авторський коментар, ліричний відступ тощо), відразу свідомість реципієнта немов «розцеплюється», вступаючи в діалог із Автором, і здатна сприймати твір у двох площинах: спостерігати за подіями й паралельно «чути» авторський голос, авторське ставлення до подій.

Прикладом виявлення образу Автора є Дев'ята симфонія, де речитатив розростається до обсягу цілої частини (IV). Але цьому не передує кульмінація, як було в Сьомій симфонії перед речитативом I частини. Крім того, Шостакович використовує жанрові ознаки пасакалії (унісонні фрази тромбонів і туби), що свідчить про етико-філософське навантаження частини. Появі пасакалії та речитативу в творах композитора завжди передують дійові частини конфліктного характеру. Таким чином, дискретний етап втілення образу Автора у художньому світі симфоній Д.Шостаковича характеризується опорою на діалогічну модель спілкування із зовнішнім світом: «Я бачу світ», «Я відтворюю світ».

Другий етап втілення образу Автора в музиці Д.Шостаковича можна визначити як наскрізну модель. У цей період творчості Д.Шостакович почав широко використовувати цитати із власних творів, тему-монограму DSCH, підкреслюючи тим самим значущість авторської присутності в творі. В цьому аспекті домінування образу роздумів Автора стає знаком рефлексії. Можна вирізнити три формули спілкування «Я-Автора» з іншими свідомостями в художньому світі твору: діалог («Я-СВІТ» (свідомість, яка відображає світ);

монолог («Я-Я» (усвідомлення самого себе); полілог («Я»-«не-Я»: я+я+я...(зустріч з іншими свідомостями).

Художній світ у музичному творі є «дійсністю другого порядку». Якщо в дискретній моделі спілкування Автора зі світом є «пунктирною» лінією (другий план драматургії), то нині вона стає центральною лінією твору. Починаючи з П'ятої симфонії слухач сприймає художні реалії твору як «дійсність другого порядку», психологічний світ рефлексії. При цьому арсенал виражальних засобів, напрацьований композитором для відображення «Я-образу», переміщується з повільних частин циклу в головні дійові: перша частина П'ятої симфонії - *Moderato*, Шостої - *Largo*, Восьмої - *Adagio*, Десятої - *Moderato*, Першого Скрипкового концерту - *Moderato*, Восьмого квартету - *Largo*. Дія сповільнюється, оскільки в музиці впроваджуються нові закони часу, по суті новий хронотоп - рефлексійне мислення, зумовлене, на наш погляд, двома факторами: оповідь ведеться від першої особи («Я» - «Світ»); сама подія вже відбулася, і твір починається з осмислення подій.

Розглянемо різні форми функціонування наскрізної моделі образу Автора. Вперше процес дифузії власне дії і авторського роздуму відзначила М.Сабініна в П'ятій симфонії Д.Шостаковича. Вона пояснює його природу, порівнюючи симфонію з великим романом ХХ ст., де «публіцистика та філософський авторський коментар значно активніше, ніж раніше... втручаються в хід лірико-драматичної оповіді» [4, 119].

У П'ятій симфонії уперше авторська свідомість наявна всюди, не «за кулісами». Звідси: увага композитора до монотематизму як прояву монологічності авторського висловлювання; поява рефлексійних образів («гамлетівська» тема І частини, флейтова тема *Largo*), які характеризують інший тип спілкування: «Я»? «Я».

Цікава модель дифузії дії та осмислення наявна в Десятій симфонії, де знаком-символом авторської свідомості виступає монограма DSCN у різних варіантах. Теми, пов'язані з її інтонаційним складом, є в усіх частинах симфонії, утворюючи суцільну лінію розвитку образу Автора. При цьому мотив DSCN може наповнюватися різними значеннями.

У зрілому періоді в творах композитора образ Автора сягає рівня знаку-символу, який трактують у двох значеннях: як інтонаційний знак-символ, тема DSCN та інші автоцитати, і на рівні музичної драматургії, коли тема DSCN виконує функцію макротемати. І, нарешті, в останній період творчості авторське «Я» виступає як збірний образ духовної сутності всього художнього світу. В пізніх

творах Д.Шостаковича образ Автора спілкується з іншими свідомостями (я+я+я...). Монологічність авторської рефлексії, помножена на «інші» свідомості, створює простір полілогу (де живе і слухачька свідомість), в якому слухач має не просто підкорятись авторській волі, а сам брати активну участь в осмисленні образу Автора, влитися в єдиний процес співтворчості з іншими свідомостями.

В останній період творчості композитор відмовляється від використання своєї монограми як символу авторського «я». Іноді він вводить монограму в інтонаційний склад тем, але не використовує її в «чистому» вигляді. Крім того, він «залучає» прийом цитування тем інших композиторів (рефлексії на творчість великих попередників). Відмова від особистісної рефлексії пояснює потребу митця в проблематиці духовного рівня: Життя і Смерть, Творчість і Безсмертя. Останню модель функціонування образу Автора в структурі музичного твору визначимо як режисерську. Але це лише метафора. Свідомість Автора як домінанта концепції пізніх творів стає головним «героєм». Його спілкування зі світом відбувається за законами внутрішньої мови: «Я» - «Я». При цьому свідомість слухача віддзеркалює Автора, сама робить висновки, повторюючи авторський процес «проживання». Тому цей принцип спілкування можна назвати власне рефлексійним.

Образ Автора в творах останнього періоду «переростає» межі дискретної та наскрізної моделей. Змінюється тип авторського ставлення до зовнішнього світу. Змінюються і творчі орієнтири: нагальним стає завдання передачі свого духовного досвіду, що потребує саме рефлексії. Самосвідомість Автора зумовлює концепцію твору, є його духовною сутністю. Д.Шостакович подолав романтичну концепцію Особистості як вінця Всесвіту і порушив глибинні етичні проблеми. Рефлексія як тип образного мислення, її сублимація в конкретних знаках і символах у пізніх творах підіймає образ Автора до вищого - стильового рівня узагальнення. Саме стиль узагальнює образ Автора як тип рефлексії.

Список літератури

1. *Бобровський В.* Тематизм как фактор музыкального мышления. - М.: Музыка, 1989. - 266 с.
2. *Дмитриева Н.* Опыт и самопознание // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. - М., 1984. - С.210-219.
3. *Ильин И.* О тьме и просветлении. - М.: Скиф, 1991. - 208 с.
4. *Сабина М.* Шостакович - симфонист. - М.: Музыка, 1976. - 477 с.
5. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1985. - 319 с.
6. *Крылова Л.* Некоторые приемы выражения авторского отношения к музыке // Музыкальное искусство и наука. - Вып.3. - М.: Музыка, 1978. - С.59-77.