

## «КОНФЛІКТНА СИТУАЦІЯ» ЯК МОДЕЛЬ СИМФОНІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

*Розглядається поняття «конфліктна ситуація» як фрагмент конфлікту, здатний характеризувати цілісність цього феномену.*

**Ключові слова:** *конфліктна ситуація, конфлікт, симфонізм, модель, метод, концепція, музична конфліктологія.*

*Рассматривается понятие «конфликтная ситуация» как фрагмент конфликта, способный характеризовать целостность этого феномена.*

**Ключевые слова:** *конфликтная ситуация, конфликт, симфонизм, модель, метод, концепция, музыкальная конфликтология.*

*The termin «conflict situation» make use together of termin «conflict» in conflictology and musicology as sinonims for designation a fragment of the conflict, wich is symbol this phenomen.*

**Key words:** *conflict situation, conflict, symphonism, model, method, conception, musical conflictology.*

Сучасне мистецтвознавство потребує взаємодії спеціальних та загальнонаукових методів дослідження складних явищ мистецтва та культури. У процесі вивчення конфлікту у сфері музичного мистецтва актуальним є використання міждисциплінарного підходу, що дозволяє поєднати методологічні принципи конфліктології та мистецтвознавства під час розгляду структурних особливостей цього феномену в симфонічній драматургії. Для розробки моделей конфлікту як структури із сукупністю стійких зв'язків у сфері симфонізму продуктивною є реалізація системно-інформаційного та системно-ситуаційного підходів, а також методу інтелектуальної деконструкції.

**Метою** статті є визначення «конфліктної ситуації» як одиниці аналізу конфлікту в симфонічній драматургії.

У спеціальній конфліктологічній літературі [1, 4, 8] пропонується розгляд моделі конфлікту як структури із сукупністю стійких зв'язків, що забезпечують її цілісність, тотожність явищу, відмінність від інших явищ соціального життя, без яких конфлікт не може існувати як динамічно взаємозалежна цілісна система і процес. Тому особливості структури конфлікту (його тип, вид), соціальні причини виникнення можна аналізувати на основі його моделі, якою є структура «конфліктної ситуації» [1, с. 46].

Для розробки моделей конфліктної ситуації в симфонічній драматургії необхідно зважати на три головні підходи, котрі використовуює сучасна конфліктологія:

1) конфліктна ситуація є частиною об'єктивного світу, об'єктивних обставин і умов діяльності людини;

2) конфліктна ситуація — один з основних елементів структури суб'єктивного образу, що виникає у свідомості людини;

3) конфліктну ситуацію розуміють як єдність об'єктивного та суб'єктивного факторів.

Сприймаючи як аксіоматичну тезу: соціокультурна модель конфлікту — це конфліктна ситуація як одиниця аналізу, що містить його характеристики в схематичному вигляді, використовуємо метод інтелектуальної деконструкції, тобто умовний «поділ» тексту на складові елементи, щоб зрозуміти, яким чином він сконструйований [7, с. 239].

«Конфліктну ситуацію» в симфонічній драматургії створює сукупність знаків, які здатні породжувати безліч інтерпретацій, використовуватися в нових контекстах. Пріоритетними для аналізу структури симфонічного конфлікту є такі ознаки, що збігаються з гранями аналогічної конфліктологічної моделі. Вважається аксіомою теза: конфліктна ситуація — це найменша цілісна неподільна частина конфлікту, що має всі базові його ознаки: вона є одиницею аналізу, мінімальним утворенням, яке визначає властивості втіленого конфлікту.

Ідентифікацією такої одиниці аналізу конфлікту в симфонії є її перша частина, а точніше, перший розділ сонатної форми — експозиція, що демонструє протистояння сил конфлікту. Структура саме цієї експозиції — розділу сонатної форми — історично склалася для втілення протиріч реальності як музична модель, що демонструє протистояння опозиційних сил конфлікту.

Під час розгляду концепції симфонічного конфлікту відбувається поглиблений аналіз структури експозиції, яка дозволяє визначити сутність сторін опозиції, характер відносин між ними, тобто ту інформацію, що детермінує методи дослідження процесу розгортання та вирішення конфлікту.

Діалектика співвідношення об'єктивного й суб'єктивного є універсальною для аналізу «конфліктної ситуації» у сфері музики, оскільки адекватно відображає характер зв'язку «конфлікту» з іншими елементами розгалуженіших соціокультурних систем [5, с. 164–165]. Саме такі підходи до аналізу структури конфлікту, винайдені в конфліктології, є принципово важливими для сфери мистецтвознавства, оскільки допомагають формулюванню певних понять, зокрема таких, як «предмет»,

«об'єкт» конфлікту, «боротьба тем» у структурі сонатної форми, «вирішення протиріччя» — вирішення конфлікту конкретного музичного твору.

У конфліктології предмет конфлікту — це реально існуюча чи уявна проблема, що є основою конфлікту, те протиріччя, через яке й заради вирішення якого сторони вступають у протиставлення.

Об'єкт конфлікту визначається як причина, привід до конфлікту: ним може бути матеріальна (ресурс), соціальна (влада) чи духовна (ідея, норма, принцип) цінність, користуватися якою прагнуть опоненти.

Конфлікт-боротьба відтворює прагнення сторін вирішити це протиріччя: під час конфлікту вона може загасати чи загострюватися, як і саме протиріччя. Однак суттєва проблема конфлікту залишається незмінною, поки протиріччя не буде вирішено.

Така інтерпретація щодо спектра життєвих явищ конче необхідна при використанні позамузичного значення конфлікту: характеристик прототипів героїв, конфронтації філософських ідей та устремлень, соціальних потрясінь, процесів інтелектуальної і психічної діяльності, інакше кажучи, предметів соціокультурного конфлікту.

Предмет музичного конфлікту як художній інваріант реального протиріччя, існує у великій кількості смислів і не створює єдиного денотата, тому що одні версії його розшифровки стосуються індивідуума, а інші — соціуму, є як конкретними, так і майже віртуальними причинами його виникнення, деякі зводяться до етичних антиномій: добро — зло, гуманізм — варварство, творення — руйнування та ін. Причиною музичного конфлікту може бути морально-психологічна проблема, наприклад, обов'язок — пристрасть, типова для мистецтва епохи класицизму, суспільні уявлення стародавніх греків про рок (долю), романтиків — про антропоморфізм зла, багатоваріантне трактування природи та життєвих колізій особистості у творчості композиторів ХХ ст. Крім того, в музичному творі можуть відбиватися не один конфлікт і, відповідно, не один його предмет, а дещо більше: показовою в цьому сенсі є взаємодія індивідуальних і соціальних конфліктів у творчості Г. Малера, Д. Шостаковича та ін. симфоністів.

У семантичній структурі музичного твору предмет конфлікту може відбиватися настільки яскраво, що при його формулюванні не виникає двох думок і, навпаки, завуальовано, вербалізація котрого потребує логічних доказів. Визначеність предмета

конфлікту у творі залежить від того, яке місце йому належить у структурі конфліктної ситуації, а також від засобів його втілення в експозиції сонатної форми. Отже, предмет музичного конфлікту може бути чітко виражений або «прихований» у двох випадках:

1) «конфліктна ситуація» відтворюється в структурі експозиції сонатної форми;

2) експозиція сонатної форми не відтворює «конфліктної ситуації», «дозволяє» їй сформуватися «поза кадром» і виявляється на стикові розділів форми, зазвичай, експозиції та розробки.

Однак в останньому разі все ж виявляється важлива художня деталь — ставлення суб'єкта до конфлікту. Структура конфліктної ситуації, таким чином, утілюється через механізм її «згортання» в інтонаціях внутрішньо складного образу. Зважаючи на це, формулюємо такий висновок: у першому випадку предмет конфлікту відбивається за допомогою драматичної чи епічної поетики, у другому — ліричної.

У такому масштабному жанрі, як симфонія, існує можливість взаємодії способів експонування «конфліктної ситуації», тому автор вважає за доцільне визначення одного способу домінування над іншими, аніж диференціювання між ними. Таке домінування приводить до іншої диференціації, пов'язаної з типами драматизму, типами конфлікту.

Диференціацію типів драматизму здійснив у вітчизняному музикознавстві радянського періоду М. Тараканов [10, с. 212–216], і вона актуальна понині, проте в результаті адекватної реконструкції трансформується в зіставлення двох основних типів конфлікту — зовнішньо-відкритого та внутрішньо-латентного.

Денотатом конфліктної ситуації в інструментальній музиці є вираження ставлення людини до неї, а також утілення психологічної реакції на її виникнення. Якщо структура такої «конфліктної ситуації» (перший розділ сонатної форми) зумовлюється експонуванням зіткнення протилежних сил, то виникає відкритий, зовнішній тип конфлікту, але коли «конфліктна ситуація» експонує лише внутрішню суперечливість музичного образу, вона детермінує внутрішній, латентний тип конфлікту.

Утілення «об'єктивних» обставин, за умов яких розгортається колізія, тобто об'єкт конфлікту, в музиці пов'язане зі сферою зображальності, однак необхідно зазначити, що наявність об'єктивного начала в музичній образності може відчуватися також у процесі сприйняття твору. Об'єктивне начало в музичному конфлікті рельєфно втілюється в симфоніях епічного

плану, його відчутність (прихованість) притаманна внутрішньо-драматичній або ліричній модифікаціям.

Епос як вид поетичного мовлення ґрунтується на імітації події або на чинникові події, але, на відміну від драми, ці події не саморозгортаються, а переказуються їхнім інтерпретатором. Як відзначив Г. Л. Поспелов (цитуємо за О. Фарбштейном), підґрунтя епосу та драми складає фактографія дійсності, відтворення життєвого предметного ряду [11, с. 131], що зовсім не властиве ліриці в чистому вигляді. Водночас музичний епос має свою специфіку: він у будь-яких випадках зберігає «ліричну спрямованість». Так, в інтонаціях балади, рапсодії, новели відбиваються переважно тон оповідання, характер оповідача, про зміну ракурсів події свідчить мінливість цього тону.

У симфонічній музиці ХІХ ст. (переважно російській) сформувалися епічні структури, що асоціюються з масштабними літературними композиціями і мають формальні родові ознаки: архітектонічний тип викладення матеріалу, принцип образних співвідношень, спосіб їхньої взаємодії та розвитку, що генетично пов'язані з музично-стильовим мисленням М. Глинки, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна. Вони набули змістовного конфліктного наповнення в симфонізмі ХХ ст., зокрема в діяльності М. М'яковського, О. Глазунова, С. Танєєва, С. Прокоф'єва та ін. Порівняльний аналіз структур сонатної форми в епічному та драматичному симфонізмі міститься в праці О. Ручьєвської [9, с. 246–247], де порівнюються їхні конструктивні відмінності, принципи розвитку, функції розділів форми, що надало змогу дослідниці визначити різні «профілі» європейського симфонізму.

Хоча в структурах — моделях епічного типу — розгорнуте втілення предметного ряду не вважається за необхідне, вони не «цураються» зображальних моментів, які здатні фіксувати історичні деталі подій та їхнього контексту. Можна говорити про наявність, більше того, домінування в таких структурах елементів епосу як певної естетичної системи. У сучасній симфонічній творчості саме на епічних елементах робиться наголос, будь-які інтерпретації з утриманням психологічної дистанції набули актуалізації та надихають композиторів на пошуки нових структур із залученням або пануванням епосу в структурі твору.

Тенденція до «відродження наративу» якраз і може стати засобом підвищення привабливості епічного способу відбиття соціальних та психологічних явищ — у їхньому музичному комбінуванні з драматичним і ліричним. Ідеться також про наявність своєрідного емоційного «інтервалу» між авторським «я» та «по-

дією», а також про створення різними способами особливої ситуації невтручання, тобто психологічної дистанції при втіленні «конфліктної ситуації» в певних симфонічних творах. Для оперування такою характеристикою конфліктної ситуації позначимо її як «конфлікт–подія».

Найрельєфнішого тлумачення «конфліктної ситуації» в експозиції сонатної форми набуває колізія між людською особистістю, що діє, та ворожим або інертним середовищем, інакше кажучи, власним «Я» та відчуженим «воно, вони». Таку смислову схему опозиції можна позначити різними складовими, однак, важлива наявність у її образності елементів ворожості, що зумовлює логіку драматичного процесу дії–боротьби. Доцільними в цьому сенсі можна вважати описи такої структури, як сюжетної, з функціями причинних, зворотних і наслідувальних зв'язків щодо змістової та технологічної інтерпретації її складових. Використання зображальних моментів є типовим у таких структурах, оскільки воно перетворюється на засіб соціальної характеристики діючих сил. Подібне співвідношення об'єктивного й суб'єктивного начал, їхню єдність і боротьбу слід визначити як «конфлікт–дію».

Уявлення про суб'єктивне начало як про базовий елемент у структурі «конфліктної ситуації» є досить типовим для музикознавства, оскільки в природі музичного образу апріорно виразність превалює над зображальністю. Вважаючи за необхідне підкреслити виражальні можливості музичної мови дослідники, зазвичай, акцентують логіку втілення суб'єктивних емоцій, що виникають із приводу виникнення об'єктивної колізії.

У конфліктній ситуації як одиниці аналізу сонатної форми типовою є наявна двоїстість образів, подвійність, яку можна визначити як колізію всередині індивіда, як внутрішній розлад, що стимулює суб'єктивне переживання. Зовнішні зображальні моменти не розглядаються як обов'язкові для становлення конфлікту в цій сфері: медитація і переживання потенційно мають можливості для його ліричного узагальнення, що припускає типізацію структури емоцій та свідомості «героя» твору. Позначимо таку характеристику конфліктної ситуації, як «конфлікт–переживання» [6, с. 59-260].

Отже, в європейському симфонізмі існують три головні моделі «конфліктної ситуації», що сформувалися в кореляції з традиціями родової диференціації мистецтва — епічна, драматична та лірична. Відмінності їх змістовно-значеннєвих характеристик детерміновані психологічними моделями особистісного сприйняття, втілюються за допомогою різних комбінацій елементів

сонатної форми. Ідеться про комбінаторику музичних засобів з превалюванням епічної, драматичної та ліричної поетичних сфер у формуванні моделей «конфліктної ситуації», підвалини гомоморфізму котрих зумовлює спосіб психічного сприйняття колізій реальності: конфлікт сприймається й утілюється відповідно як подія, дія чи переживання.

В інструментальній музиці є спеціальний екстраординарний прийом, який використовується як однозначна вказівка слухачеві на наявність конфлікту в симфонічній драматургії, а дослідникові — про ускладнення структурних моделей «конфліктної ситуації» в будь-якій концепції. Таким прийомом позиційного зображення сторін опозиції музичного конфлікту та його розвитку є концептуально значуще введення негативного образу: в експозиції першої частини сонатної форми, розробці або в подальших повільних частинах сонатно-симфонічного циклу. Необхідно відзначити, що принцип контрасту виконує наразі особливу роль: чим ліричнішою є експозиція, глибшим розкриття позитивного образу суб'єкта, тим гостріше сприймається образ зла в реалізації тієї чи іншої моделі «конфліктної ситуації». Імовірно, масштабів однієї теми недостатньо для втілення цілого світу героя, щоб його позитивність могла сприйматися як духовно стійка та самодостатня цінність. Необхідно прожити з героєм певну частину його внутрішнього життя, пережити його духовністю, «заразитися його симпатією», щоб прояви зла сприймалися особисто загострено. Як у житті, так і в музиці, це потребує часу, емоційного обґрунтування і не може виражатися в масштабах, менших, аніж експозиція, а краще — поза нею, наприклад, у процесі розробки чи в подальших фазах розвитку конфлікту.

Зосередимося наразі на історичних трансформаціях негативних образів для втілення «конфліктної ситуації» у сфері інструментальної музики.

Проникнення негативних образів до виражальної сфери «чистої» непрограмної музики відбувалося поступово, у зв'язку зі змінами — від епохи до епохи — у структурі художнього світу жанру симфонії відповідно до еволюції симфонічного мислення [6, с. 64-66].

У віденському класицизмі власне негативних образів ще не було: перша спроба втілення конфронтуючих начал відбулася в П'ятій симфонії Л. Бетховена (перший «заклик» теми та відповідний вислів — «так доля стукає у двері»). Але це був тільки знак-символ, що не мав властивостей негативного образу, оскільки в ньому була відсутня типізація негативної людини

чи інших руйнівних сил. Л. Бетховен трактував зло в характері античних уявлень: відповідно до цієї традиції негативне міститься не в людині, а поза нею. «Рок» існував не в людині, не в соціумі, а як деяка субстанція — понад ними, як об'єктивна, грізна та караюча воля. Водночас бетховенське трактування цієї сили має ще більшу значущість: це не пасивне сприйняття, а кинутий їй виклик — ось, мабуть, відмінність, що виводить таке трактування «року» — з асоціального до соціального. У цілому ж естетика класицизму не створювала можливостей для самостійної конкретизації негативної образності в симфонічній драматургії.

Найважливіші історичні завоювання в цьому напрямі відбулися в епоху романтизму: в композиторів-романтиків зло переводиться з рівня абстрактного розгляду до особистісного плану: воно тепер пов'язується не з об'єктивною силою ззовні, а безпосередньо з людиною, тіньовою стороною її внутрішнього світу. У музичній творчості XIX ст. починається процес типізації негативних ознак людської особистості, що стають антропоморфними.

Індивідуалістичне трактування категорії «зла» у творчості романтиків істотно еволюціонувало: такі образи проходять у своєму розвитку шлях від індивідуалістичного антропоморфізму (Г. Берліоз, Ф. Ліст) до своєрідно соціалізованої форми втілення. Якщо для Г. Берліоза та Ф. Ліста предметом пародіювання була людина, то для Г. Малера — це середовище, соціальна група, міщанство зі своєрідним викривально-соціальним «знаком» його моральної оцінки. Запровадивши негативну музичну образність в соціальний контекст, Г. Малер активно використовував зображальні засоби, нібито перекидаючи місток до культури XX ст. Призначення особливостей його інтерпретації зла — це сполучна ланка між двома концепціями, двома культурами. Тогочасне зло остаточно переводиться композитором-симфоністом з рівня особистісного сприйняття до розгляду його як соціальної сутності: зло екстеріоризується не в абстрактній силі іззовні, не в окремо взятій людині, а в соціумі.

Інформаційний вибух мислення в масштабах планети XX ст., колосальні соціальні потрясіння, що підкреслюють індивідуально-людську безпорадність за таких умов, детермінували сприйняття конфліктів як глобалізацію катаклізмів у всесвітньому масштабі. Така ситуація не оминула й музичне мистецтво: у симфонічній музиці почали виникати образи колосальних руйнівних сил, нові жанрові визначення — «лиховісні», «механізовані», «машинізовані», «урбанізовані», котрі



поступово повністю підкорили деякі жанри: марш, скерцо, токати та ін. Отже, музична негативна сфера історично трансформувалася в послідовності змістовно-семантичних ланцюжків: від «зла понад людиною» через «зло в самій людині» до конкретизації конфронтуючих образів — «зла в соціумі».

Соціокультурна динаміка таких образів у музиці спонукає до роздумів щодо змістовно-технологічних засобів утілення негативного змісту. Однак єдиного рецепту введення негативних образів до симфонічних концепцій не існує, оскільки деконструкція драматичних образів, котрі містять компонент зла, припускає одночасне його розуміння як зовнішньої для особистості сутності, так і внутрішньої. Щодо драматургічного трактування сил зла, то воно має структурно-змістові відмінності в симфонізмі П. Чайковського та Г. Малера, А. Онеггера та Д. Шостаковича, К. Пендерецького, Б. Лятошинського, Є. Станковича та ін.

Підсумовуючи, визначимо характерні ознаки конфліктної ситуації в симфонічній драматургії:

- конфліктна ситуація як соціокультурна модель симфонічної драматургії є відкритою структурою, котра вбирає в себе конкретику авторського розуміння «поліфонічних голосів» контексту;
- смислова розшифровка опозиції в соціокультурному вимірі конфліктної ситуації (сонатної форми першої частини симфонічного циклу) релятивна за своїм двоїтим смислом;
- розгляд «конфліктної ситуації» як моделі — одиниці музичного твору — сприяє виявленню різних засобів утілення конфлікту в симфонічній драматургії;
- експлікація такої моделі зі сфери конфліктології до мистецтвознавства детермінує осмислення як інтертекстуальних ознак конфліктної ситуації, так і багатозначності її концептуальних інтерпретацій.

Перспективним є розгляд співвідношення «конфліктної ситуації» та «конфлікту» в інструментальній музиці, що розуміється не тільки як структура, а також як процес, котрий має декілька фаз розгортання і потребує адекватного втілення в драматургії твору.

### **Список літератури**

1. Анцупов А. Я. Конфликтология в схемах и комментариях : учеб. пособ. для студ. вузов, обучающихся по направлению и специальностям психологии / А. Я. Анцупов, С. В. Баклановский. — М. ; СПб. : Питер, 2005. — 288 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. — М., 1998. — 344 с.

3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 576 с.
4. Богданов Е. Психология личности в конфликте : учеб. пособ. / Е. Богданов, В. Зарыкин ; [Калуж. гос. пед. ун-т им. К.Э. Циолковского]. — 2-е изд. — СПб. : Питер, 2004. — 221 с.
5. Гришина Н. В. Психология конфликта / Н. В. Гришина. — СПб. : Питер, 2003. — 464 с.
6. Козак О. І. Конфлікт у музиці: симфонічні інверсії в соціокультурному просторі : монографія / О. І. Козак. — Х. : ХДАК, 2009. — 282 с.
7. Левикова С. Молодежная субкультура : учеб. пособ. / С. И. Левикова. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 608 с.
8. Орлова Э. А. Взаимодействие в конфликтной ситуации. Некоторые факторы, определяющие ход взаимодействия / Э. А. Орлова, Л. Б. Филонов // Психологические проблемы социальной регуляции поведения. — М., 1976. — С. 319–342.
9. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма : учеб. по анализу / Е. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 1998. — 268 с.
10. Тараканов М. Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке / М. Е. Тараканов // Вопр. музыкознания. — М., 1956. — С. 207–228.
11. Фарбштейн А. А. Музыка и эстетика : Философские очерки о современных дискуссиях в марксистском музыкознании / А. А. Фарбштейн. — Л. : Музыка, 1976. — 208 с.

*Надійшла до редколегії 16.03.2010 р.*