

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

О. П. БАБИЙ

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

КОММУНИКАТИВНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРИИ СОЦИАЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ МАКСА ВЕБЕРА

Создавая оперное произведение, либреттист и композитор (речь идёт о творческом содружестве либо «двуединстве» указанных ипостасей в творчестве конкретного автора) так или иначе отражают историческую обстановку, определённые социальные реалии. Тем самым обуславливаются взаимоотношения персонажей, своеобразно преломляющие ситуацию реальной действительности. В художественном произведении подобные взаимоотношения зачастую образуют верхний слой, за которым скрываются общечеловеческое содержание (нравственные нормы, сохраняющие свою значимость в различные времена) и архетипический смысл, восходящий к коллективному бессознательному.

Цель настоящего исследования – осмыслить мотивацию поведения литературных и музыкально-сценических персонажей в фокусе теории социальных действий, разработанной немецким учёным Максом Вебером.

Макс Вебер явился основоположником «понимающей социологии», призванной оценивать социальные действия исходя из объяснения соответствующих причин: «В поведении (Verhalten) людей (“внешнем” и “внутреннем”) обнаруживаются, как и в любом процессе, связи и регулярность. Только человеческому поведению присущи, во всяком случае полностью, такие связи и регулярность, которые могут быть *понятно* истолкованы. Полученное посредством истолкования “понимание” поведения людей содержит специфическую, весьма различную по своей степени качественную “очевидность”» [1, с. 495]. Изыскания М. Вебера были обусловлены проблемами анализа социальных явлений, однако достигнутые результаты могут экстраполироваться в другие научные области, включая

искусствоведение. Коммуникативные взаимодействия литературных и музыкально-сценических персонажей осмысляются с различных точек зрения, в зависимости от установки исследователя: социальных, психологических мотивов, направляющих поведение героев, а также глубинного подтекста, который угадывается «за покровом» развёртывающейся фабулы художественного произведения.

М. Вебер дифференцирует мотивы социального действия, относя таковые к «<...> 1) *целерациональным*, если в основе его лежит ожидание определённого поведения предметов внешнего мира и других людей и использование этого ожидания в качестве “условий” или “средств” для достижения своей рационально поставленной и продуманной цели; 2) *ценностно-рациональным*, основанным на вере в безусловную – эстетическую, религиозную или любую другую – *самодовлеющую* ценность определённого поведения как такового, независимо от того, к чему оно приведёт; 3) *аффективным*, прежде всего *эмоциональным*, т. е. обусловленным аффектами или эмоциональным состоянием индивида; 4) *традиционным*, т. е. основанным на длительной привычке» [1, с. 628].

Из приводимой классификации М. Вебера становится ясным, что целерациональное действие в полной мере осознаётся индивидом, последствия – предвидятся и оцениваются, а средства сообразуются с целью. Это действие всецело рациональное, оно предполагает запрограммированный расчёт на достижение конкретного результата и определённую реакцию социума.

Продолжив цитируемые рассуждения немецкого социолога, можно прийти к заключению, что целерациональные действия в целом

родственны научному мышлению, которое опирается на установленный алгоритм и поиск новых неординарных решений посредством логических операций. Исходя из этого, оперными героями, поступки которых можно определить – согласно их мотивации – как целерациональные действия, являются персонажи-интриганы. Обладая дьявольским интеллектом, указанные персонажи ведут расчётливую жестокую игру против избранных жертв, шаг за шагом направляемых к гибели. Подобные герои оказываются прекрасными психологами, способными определить «ахиллесову пяту» будущей жертвы и наметить адекватный план её уничтожения.

Блестящее владение искусством интриги и определённый социальный статус – признаки, которые позволяют выявить внутреннее родство персонажей, фигурирующих в оперном театре различных национальных традиций. Ортруда из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера использует свою проницательность и дьявольскую интуицию, дабы психологически воздействовать на Эльзу ради достижения определённой цели. Лукавый бог огня Логе в тетралогии Р. Вагнера ведёт хитроумную коварную игру против богов, которым он «верно» служит. Царедворец Шуйский и иезуит Рангони в опере «Борис Годунов» М. Мусоргского принадлежат к разным национально-политическим лагерям, однако упомянутых персонажей объединяет умение интриговать, влияя на сознание и подсознание жертвы, – умение, которое оказывается сродни искусству. Шуйский играет на муках совести преступного самодержца, планомерно разрушая его психику и доводя Бориса до острой формы сумасшествия. Рангони повергает Марину Мнишек в поистине «первобытный» ужас, рисуя перед её внутренним взором таинственную картину, перекликающуюся со сценами Страшного суда. Иезуит стремится воздействовать на подсознание жертвы, помня, что человек всегда испытывает трепет перед непознаваемым и необъяснимым. Одновременно Рангони умело использует страх Марины перед быстротекущим временем: гордая красавица боится утратить женские чары, когда померкнет её молодость.

В комедии *dell' arte* и комедии положений, опере *buffa* ловкость, демонстрируемая при осуществлении задуманной интриги, является прерогативой простолюдинов, которые показаны авторами как социотипы, герои-маски. Их действия вызывают у зрителей сочувствие и положительную реакцию, коль скоро эти персонажи отстаивают свои жизненные интересы, близкие и понятные аудитории. Стремления названных героев в целом отвечают общечеловеческим нравственным нормам. В данном случае цель

действительно оправдывает средства. Можно вспомнить образы Фигаро и Сюзанны («Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта), Труффальдино из Бергамо и Смеральдины («Слуга двух господ» К. Гольдони). Заметим, что на протяжении пьесы К. Гольдони и оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини живая традиция комедии масок ощущается в большей мере, чем это характерно для «Свадьбы Фигаро» В. А. Моцарта.

Фигаро, борющийся за своё счастье и не склонный мириться с притеснениями господина, поступаясь чувством собственного достоинства, – таким герой предстаёт во второй части трилогии П. О. Бомарше. Благодаря гениальности композитора-драматурга данная тенденция в развитии образа подчеркнута музыкально-сценическими средствами. Приведём выдержку из очерка Б. Штейнпресса, цитирующего исследование И. Иванова «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века» (1895). Размышляя о «весёлой философии» Фигаро в комедии П. О. Бомарше, упомянутый исследователь пишет: «Весёлость Фигаро – “весёлая философия”, созданная у него “привычкой к горю”. Фигаро подчас спешит смеяться, чтобы не заплакать. Слезы ему свойственны не меньше, чем смех, но Фигаро подавляет их, как нечто совершенно неуместное в той среде, где ему приходится вести борьбу за свою жизнь. Он понимает, что показать своё горе, свои душевные чувства – в роли лакея, и притом такому господину, как граф Альмавива, – значит унижать своё горе, позорить свои чувства и свою личность ставить в ещё более жалкое положение, чем она поставлена общественными отношениями» (цит. по: [5, с. 35]). Согласно же авторскому предисловию к комедии, Фигаро «...смеётся над планами своего господина и забавно возмущается, что последний смеет состязаться в хитрости с ним, изощрённым мастером в подобного рода фехтовании» (цит. по: [5, с. 29]). Этот подтекст, по мнению Б. Штейнпресса, явственно прослеживается в каватине «Если захочет барин попрыгать». Соответствующую грань характера моцартовского Фигаро должны учитывать вокалисты, дабы не исказить авторский замысел и убедительно раскрыть в каватине внутреннее состояние персонажа: «Дать почувствовать насмешку и одновременно сосредоточенность мысли – такова задача исполнителя» [5, с. 29].

В музыкальной литературе встречаются также манипуляторы, несколько отличающиеся от плутов, интриганов и царедворцев. Речь идёт о женщинах-соблазнительницах, образы которых получили в мировом оперном театре гениальное воплощение: Кармен, Далила, Марина

Мнишек, Венера, Кундри, Саломея... Добиваясь своей цели, соблазнительницы (не обладающие дьявольским интеллектом леди Макбет или Ортруды) прибегают к весьма специфическим средствам.

Так, Саломея из оперы Р. Штрауса – манипулятор, знающая силу своих обольстительных чар. Не углубляясь в сложные перипетии сюжета, заметим, что драма О. Уайльда раскрывает образ библейской героини в эстетическом ракурсе благодаря красоте звучащего слова, его образному богатству, утончённой игре смыслов; текст английского драматурга – бесконечное любование, которому предаётся автор, а вслед за ним и читатель. Сходное впечатление возникает в процессе знакомства с философским трактатом «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше. Идеи, изложенные в этой книге, могут насторожить читателя своей неоднозначностью. К примеру, отрицая христианские нормы, Заратустра в своих проповедях воспевае грядущего сверхчеловека, отбросившего моральные ограничения. Однако красота поэтического изложения мысли, отличающегося редкостной музыкальностью, заставляет читателя погрузиться в изучение трактата, забыв на время о пугающем его содержании. Саломея в опере Р. Штрауса (сближающейся с эстетикой экспрессионизма) характеризуется как весьма неоднозначный персонаж. Можно утверждать, что в этой музыке раскрывается идея «страшной красоты», о которой пишет С. Лащенко применительно к образам Сотниковны из оперы-балета В. Губаренко и Шемаханской царицы из оперы Н. Римского-Корсакова (см.: [3]). Характеристика героини, предлагаемая Р. Штраусом, обнаруживает и явственную близость образу панночки из «Вия» Н. В. Гоголя. Подобно другим манипуляторам, панночка стремится воздействовать на психику окружающих, подчиняя их своей воле. Целью гоголевской героини, как и Саломеи, является смерть того, кто ей не покорился.

Целерациональным (логически обусловленным) действиям подчиняет свою жизнь и судьбу Вотан – поистине трагический герой тетралогии «Кольцо нибелунгов» Р. Вагнера. Логика и непосредственность чувств выступают в тетралогии полярными установками, определяя наличие двух разнонаправленных мировоззренческих векторов. Один из них репрезентирует Вотан, другой – прародительница Эрда и мифологические герои (Зигмунд и Зиглинда, Брунгильда и Зигфрид), избравшие в качестве мотивации своих действий Любовь. При этом Любовь осмысливается автором как этическая категория и, одновременно, космогоническая сила, управляющая миром. В тетралогии взаимодействуют

мистерия, миф и утопия; вместе с тем, здесь освещаются вопросы, наделённые социально-этическим смыслом. Подобная концепционная установка обнаруживается и в опере «Лоэнгрин», где противостояние добра и зла рассматривается Р. Вагнером двояко – с точки зрения социально-этических норм и как проекция мифологической «картины мира». В данном случае рациональная логика также противопоставлена непосредственности чувств, интуитивному доверию.

Г. Гачев обнаруживает подобную противоположность двух типов мировосприятия в трагедии «Отелло» У. Шекспира: «Весь сюжет “Отелло” – это “грехопадение” рассудка: наказание человеку за то, что он в своей жизни верился целиком, как одной и всепоглощающей “системе отсчета”, – доказательствам рассудка (органом и служителем которого выступает умный софист Яго) и забыл о другой “системе отсчета” – простом свидетельстве сердца, доверии и любви» [2, с. 115]. «Грехопадение» рассудка многогранно и многоаспектно показано в творчестве Вагнера. Именно рассудочные клише становятся причиной трагической развязки в опере «Лоэнгрин»; доводами здравого смысла предопределяется роковое заблуждение Тристана (духовная ограниченность последнего обусловлена тем, что он не мыслит себя избранником Изольды, полагая: его возлюбленная достойна более высокой участи). Подвластность логике как некая духовная болезнь фактически становится сквозным «мотивом» в творчестве композитора, обретая кульминационное выражение в фигуре рефлектирующего Вотана.

Второй тип социальных действий, который обозначен в теории М. Вебера, – это ценностно-рациональное действие. Оно отличается от целерационального тем, что действие как таковое наделено самостоятельной ценностью. Рациональность последнего может оказаться ограниченной, поскольку поступки, продиктованные ценностно-рациональными мотивами, возвышенны и бескорыстны. Ценностно-рациональное действие подчинено определённым требованиям, следование которым индивид полагает своим нравственным долгом.

Ценностно-рациональные действия характеризуют, к примеру, подвижников, готовых принести свою жизнь в жертву ради воплощения великих идеалов; такими действиями становятся поступки, обусловленные высокими этическими нормами и нередко противоречащие жизненным интересам человека (вплоть до летального исхода в случае указанного самопожертвования). Например, подобные герои во время драматических испытаний отдают жизнь ради будущего процветания своих детей, народа,

человечества. Именно таковы героические подвиги оперного и литературного персонажей, борцов за социальную справедливость – Флорестана (в опере «Фиделио» Л. Бетховена) и Эгмонта (в трагедии И. В. Гёте, музыку к которой создал венский классик). Ради общественного блага эти персонажи готовы идти на смерть. Ценностно-рациональная направленность действий характеризует также условного героя бетховенских инструментальных музыкальных драм в жанрах симфонии, увертюры, фортепианной сонаты героико-драматической направленности. Ценностно-рациональным вектором определены действия оперных героинь – сильных духом женщин: бетховенской Леоноры, вагнеровских Сенты, Елизаветы, Изольды, Брунгильды, избравших Любовь в качестве главного критерия истины.

Ценностные представления инспирируют: 1) самоотречение во имя *общественного блага* – таковы Двенадцатая фортепианная соната и Третья симфония Л. Бетховена, где смысловым центром является траурный марш на смерть героя в соответствии с традициями эпохи Французской революции; образ борца осмыслен на сюжетно-персонажном уровне в бетховенской опере «Фиделио»; увертюры «Эгмонт» и «Кориолан», предваряющие сценическую постановку трагедий И. В. Гёте и Г. Коллина, выдержаны в героико-драматическом плане, являясь симфоническим обобщением коллизий литературных произведений и характеров действующих лиц; 2) героические действия, направленные на *спасение ближнего*, – влияние этических норм христианства обнаруживается в операх Л. Бетховена, Ш. Гуно и Р. Вагнера; произведения этой группы объединяет и сюжетный мотив *спасения мужа (возлюбленного)*, репрезентируемый в «Фиделио» Л. ван Бетховена и операх Р. Вагнера 1840-х годов.

В опере «Жизнь за царя» М. Глинки ярко представлен ценностно-рациональный мотив социальных действий главного героя, жертвующего своей жизнью ради освобождения родной земли. Иван Сусанин – персонаж, родственник бетховенскому Флорестану. Заметим, что М. Глинка прекрасно знал оперу «Фиделио» и очень высоко оценивал её художественные достоинства. Так, в воспоминаниях А. Серова отмечено: «Когда разговор касался Моцарта, Глинка всегда прибавлял: “Хорош, только куда же ему до Бетховена!” В недоумении, я спросил один раз: “И в опере?” – Да, – отвечал Глинка, – и в опере. “Фиделио” я не променяю на все оперы Моцарта вместе» [4, с. 18].

Третий вид социальных действий – традиционное – характеризует минимальное целепола-

гание; средства, к которым прибегает индивид – привычные. Заметим, что традиция – важнейший социальный механизм, который, безусловно, имеет регулирующее значение, созидательный эффект. Согласно М. Веберу, традиционное действие – это действие, которое совершается в повторяющихся условиях по твёрдо установленной модели, являясь привычным для индивида.

В трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира и одноименной опере Ш. Гуно важное место занимают традиционные действия, обуславливая мотивацию поведения представителей двух враждующих семей. Абсурдность действий определяется непониманием их смысла, слепым следованием учреждённым издавна порядкам. Ярким поборником установленного поколениями социального поведения является Тибальд. В мюзикле «Ромео и Джульетта» Ж. Престурвика мотив вражды родов дополнен ещё одним – Тибальд влюблён в свою кузину Джульетту, и это обстоятельство становится определяющим в поведении персонажа, что ведёт к смысловой переакцентуации сюжета знаменитой трагедии У. Шекспира.

В трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира и опере Ш. Гуно выявлена полярность жизненных установок героев. Для Тибальда абсолютной ценностью является родовая честь, для Ромео – любовь, мыслимая как жизнь сердца, воссоединение с Джульеттой. Отсюда – противоположность индивидуальных устремлений этих персонажей. Тибальд в трагедии У. Шекспира и опере Ш. Гуно руководствуется в своих действиях традиционной мотивацией, которая является для него истиной, принимаемой безоговорочно и без размышлений. Для Ромео абсолютной ценностью становится любовь, мотивация его действий – ценностно-рациональная, поскольку для лирического героя жизнь без любимой лишена смысла.

В «Ромео и Джульетте» привычные действия нецелесообразны, что акцентируется драматургом, а затем и композитором. Конфликт Ромео и Тибальда воспринимается как трагически нелепый и абсурдный. Преемственность поколений рушится вследствие различия нравственных координат, определяющих поведение отцов и детей, юных супругов и их родителей.

В опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (напомним, что в этом сочинении своеобразно преломляются некоторые особенности жанра лирической оперы, чьим родоначальником явился Ш. Гуно) традиционные устои показаны через воззрения старшего поколения – матери Ольги и Татьяны Лариных, а также их няни. Умудрённые опытом женщины постулируют

семейный кодекс: «Привычка свыше нам дана» (дуэт согласия, изложенный в виде двухголосного канона). Этот постулат находит подтверждение и развитие в судьбе мечтательной Татьяны. Она, подобно её матери в юные годы, отдаёт предпочтение не чувству первой девической любви, а патриархальным нравственным законам, утверждающим главенство супружеской привычки-привязанности, привычки-уважения, незыблемого долга перед семьёй как проявлений истинной любви.

К традиционным действиям относится и дуэльный кодекс; исходя из этого, поведение Зарецкого в опере «Евгений Онегин» идеально соответствует важнейшим характеристикам традиционного социального действия. Зарецкий – поборник дуэльных правил, стремящийся во что бы то ни стало соблюдать надлежащие условности, препятствуя, таким образом, эмоциональному контакту бывших друзей, преграждая им путь к примирению.

И, наконец, аффективное действие: цель не осознаётся, средства – подручные; для него характерно стремление к немедленному снятию нервно-эмоционального напряжения. Аффективное действие не предполагает рассуждений о целях, средствах и последствиях. Если же оно включает такие рассуждения и запрограммировано на конкретный результат, то не является аффективным, а под него маскируется. Аффективное действие – противоположность целерациональному, так как в одном случае господствует неконтролируемая эмоция, в другом – расчёт.

Поведение Ромео, который не намерен был вступать в поединок с Тибальдом, но, испытав шок от смерти Меркуцио, затем схлестнулся с представителем враждующего рода, – пример аффективного действия. Ромео, по-видимому, изначально понимал, что столкновение с представителями семьи Капулетти сопряжено с негативными последствиями для него и Джульетты, осознавал необходимость держать себя в руках, не поддаваться на провокации; кроме того, герой не таил злых чувств к родственникам жены. Однако Ромео оказался не в силах противиться охватившим его эмоциям.

Оскорблённый человек может ударить или даже убить обидчика – и только после этого понять весь ужас происшедшего. В опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского поведение Ленского, требующего «сатисфакции» и лишь позднее осознающего нелепость собственного поступка (во врага неожиданно превратился близкий

друг), заставляет предположить аффективную природу указанного действия, коль скоро виновные эмоции овладели миролюбивым и вполне уравновешенным человеком, не позволяя взвешенно оценить ситуацию, разобраться в ней, рационально подойти к её решению.

М. Вебер отмечает, что обозначенные им социальные действия представляют собой «понятийно чистые» типы: «Действие, особенно социальное, очень редко ориентировано только на тот или иной тип рациональности, и сама эта классификация, конечно, не исчерпывает типы ориентаций действия; они являют собой созданные для социологического исследования понятийно чистые типы, к которым в большей или меньшей степени приближается реальное поведение или – что встречается значительно чаще – из которых оно состоит. Для нас доказательством их целесообразности может служить только результат исследования» [1, с. 630]. Немецкий учёный призывает не сводить сложную социальную действительность к схеме, однако рассматриваемые им понятийно чистые типы социальных действий помогают более глубоко постичь мотивации поведения субъектов реальной общественной жизни и вымышленных героев произведений, где действительность переосмыслена в рамках художественного обобщения. Заметим, что в рассмотренных литературных и музыкальных опусах социальные мотивы взаимодействуют, обуславливая формирование сложной картины бытия мира в жизненном, а подчас и в мистериальном ракурсе.

Итак, теория «социальных действий» М. Вебера может найти применение в аналитических разработках, касающихся литературных и музыкально-сценических произведений различных жанров. Научная модель немецкого учёного, экстраполируемая в музыковедение, будет способствовать выявлению мотиваций поведения персонажей, их внешних и внутренних действий. Наконец, её непосредственное применение может быть связано с рассмотрением сюжетов, где события разворачиваются на житейской поверхности: к примеру, в мифотворчестве Р. Вагнера социальные мотивы фигурируют в контексте многогранной картины мироздания, воссоздаваемой на оперной сцене. В процессе анализа подобных концептуальных построений методы «понимающей социологии» призваны служить точкой опоры, содействующей распознаванию глубинного подтекста, который скрывается за событийным рядом произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. 808 с.
2. Гачев Г. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. 302 с.
3. Лащенко С. Идея «страшной красоты»: диалог поколений и национальных традиций (опера-балет В. Губаренко «Вий» и опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок») // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы: сб. ст. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 162–174.
4. Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л.: Музыка, 1984. 56 с.
5. Штейнпресс Б. Фигаро, каким его создал Моцарт // Штейнпресс Б. Очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1980. С. 16–40.

REFERENCES

1. Veber M. Izbrannyye proizvedeniya [Selected Works]. Moscow: Progress Press, 1990. 808 p.
2. Gachev G. Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form (Epos. Lirik. Teatr). [Pithiness of Art Forms (Epos. Lyricism. Theatre)]. Moscow: Prosvetshchenie Press, 1968. 302 p.
3. Laschenko S. Ideya «strashnoy krasoty»: dialog pokoleniy i natsional'nykh traditsiy (opera-balet V. Gubarenko «Viy» i opera N. Pimskogo-Korsakova «Zolotoy petushok») [An Idea of «Terrible Beauty»: the Dialog of Generations and National Traditions (Opera-ballet «Viy» by V. Gubarenko and Opera «The Gold Cockerel» by N. Rimsky-Korsakov)]. Muzykal'nyj teatr XX veka: Sobytiya, problemy, itogi, perspektivy [Musical Theatre of the XXth Century: Events, Problems, Results, Prospects]: collected articles. Moscow: Editorial URSS Press, 2004. P. 162–174.
4. Serov A. Vospominaniya o Mikhaile Ivanoviche Glinke [Memoirs about Mikhail Glinka]. Leningrad: Muzyka Press, 1984. 56 p.
5. Shteinpress B. Figaro, kakim ego zadumal Mozart [Figaro, What Mozart Bethought to Him]. Shteinpress B. Ocherki i etyudy [Essays and Etudes]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. P. 16–40.

КОММУНИКАТИВНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРИИ СОЦИАЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ МАКСА ВЕБЕРА

Мотивация взаимодействий ряда литературных и музыкально-сценических персонажей осмысливается автором настоящей статьи на основе категории социального действия – одной из ключевых в социологии М. Вебера. Немецкий учёный выделяет «понятийно чистые» типы социальных действий: целерациональный, ценностно-рациональный, традиционный и аффективный. Автор статьи указывает, что методы «понимающей социологии» могут быть экстраполированы в музыковедение и применены в аналитических изысканиях, посвящённых произведениям различных стилей и жанров. Тем самым подтверждается универсальность избранной научной модели. Целерациональные действия определяют мотивацию поведения интриганов, изображаемых на оперных подмостках в искусстве различных национальных традиций. Ценностно-рациональные действия обусловлены высокими нравственно-этическими нормами, которым подчиняет свою жизнь индивид.

Ценностные представления инспирируют самоотречение во имя общественного блага, ради Любви в христианском и индивидуально-личностном понимании. Традиционные действия обусловлены общественными устоями, будучи одновременно сродни привычкам. В оперном жанре традиционные действия не всегда могут быть оценены однозначно, поскольку они не всегда выглядят целесообразными, подчас не соответствуя конкретной, сложившейся в данный момент ситуации. Аффективные действия обусловлены эмоциональным порывом, непосредственной реакцией на оскорбление, вопиющую несправедливость. Указанные типы действий соотносятся с персонажами опер В. А. Моцарта и Л. Бетховена, Дж. Россини и Р. Вагнера, Ш. Гуно и Р. Штрауса, М. Глинки и М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского.

Ключевые слова: М. Вебер, «понимающая социология», категория социального действия, «понятийно чистые» типы социальных действий.

COMMUNICATIVE INTERACTIONS
OF LITERARY AND MUSICAL-STAGE CHARACTERS THROUGH
THE PRISM OF THE SOCIAL ACTIONS THEORY BY MAX WEBER

The motivation of interactions conformably to some literary and musical-stage characters is interpreted by the author of the named article on the basis of the category of social action, one of the key categories in Max Weber's sociology. The German researcher chooses «conceptually pure» types of social actions: purpose-rational, value-rational, traditional and affective. The author of the article marks that methods of «the understanding sociology» can be extrapolated in music and employed in the analytical investigations which are dedicated to works of various styles and genres. Thereby universality of the selected research model is corroborated. Purpose-rational actions determine the behavior motivation of intriguers who are depicted at the opera stage in the art of the different national traditions. Value-rational actions are determined by the high moral and ethic standards, which an individual subordinate his life to. Value ideas in-

spire self-denial in the name of the common weal and for the sake of love in Christian and individual personal understanding. Traditional actions are conditioned by the social bases, while being at the same time akin to the habits. These actions in opera genre are not always possible to be estimated definitely, because they are not always perceived as expedient, and sometimes do not correspond with a specific arising situation at the moment. Affective actions are caused by emotional impulse, an immediate reaction to the insult, gross injustice. The mentioned types of actions are correlated with opera characters by W. A. Mozart and L. Beethoven, G. Rossini and R. Wagner, Ch. Gounod and R. Strauss, M. Glinka and M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov and P. Tchaikovsky.

Key words: Max Weber, «understanding sociology», the category of social action, «conceptually pure» types of social actions.

Бабий Оксана Петровна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: oxbab@mail.ru

Babiy Oksana P.

PhD in Art Studies, Senior lecturer of the Department
of Interpretology and analysis of music
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: oxbab@mail.ru

