

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

НА ЧЕСТЬ ТАРАСА КРАВЦОВА

(до 90-ліття)

Збірник наукових статей

Випуск 39

Харків
2014

УДК 78.01
ББК ЩЗ1
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 5 від 26 грудня 2013 р.)*

Редакційна колегія:

- ВЄРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
- ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор
- ЗЄНКІН К. В. – доктор мистецтвознавства, професор
- КРАВЦОВ Т. С. – доктор мистецтвознавства, професор
- ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор
- РОЩЕНКО О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор
- ЧЕРКАШИНА М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор
- ШАПОВАЛОВА Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття) : зб. наук. ст. Вип. 39.** / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. — 460 с.

Збірник, присвячений 90-літтю лідера харківської музикознавчої школи, доктора мистецтвознавства, професора Тараса Сергійовича Кравцова, містить матеріали про творчу діяльність ювіляра, а також репрезентує новітні розробки науковців у галузях музикознавства, театрознавства та кінознавства.

Книга адресована музикознавцям, театрознавцям, кінознавцям, музикантам-виконавцям, діячам театру й кіномистецтва, викладачам, студентам і аспірантам мистецьких навчальних закладів, шанувальникам мистецтва, а також для поповнення фондів музичних, театральних та універсальних бібліотек.

ББК ЩЗ1

ISBN 978-617-7044-50-4

© Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2014.

ЗМІСТ

Розділ 1

До 90-ліття П. С. Кравцова

Очеретовська Н. Наукова концепція Т. С. Кравцова про багатомірність інтонаційного в музичному мисленні	6
Полтавцева Г. Тарас Кравцов – теоретик/исследователь	17
Савельєва Г. «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії	21
Дніпровська Н. Виховне значення дитячої хорової музики (на прикладі творів Т. Кравцова)	32

Розділ 2

Історія і теорія музики та суміжні науки

Ходакова Н. Простой и цветистый контрапункт в мотетах У. Бёрда	48
Жигалова Е. Традиция фуги для скрипки соло	57
Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели	66
Карелова Г. Функции контрданса в творчестве Л. Бетховена ...	76
Можжев Ф. Семантические функции двойников Летучего Голландца и их роль в именной драматургии оперы как драмы	87
Бабий О. Премьерный показ оперы «Тангейзер» Р. Вагнера в «парижской» редакции в свете коммуникативной ситуации диалога культур	100
Червинская Н. Роль Иоганнеса Брамса в истории полифонии	112
Мовчан В. Две «Таис»: роман А. Франса и опера Ж. Массне ...	126
Михеева Н. Модель романтической кларнетовой сонаты в творчестве М. Регера	137
Александрова О. Специфика музыкальной фактуры в вокально-хоровых жанрах Г. Свиридова	146
Малый Д. Проблема соотношения вертикали и горизонтали в Пятой симфонии Галины Уствольской (опыт встречи с музыкально-теоретической концепцией Т. С. Кравцова)	159
Бай Е. Фортепианное творчество Чен И в контексте мирового процесса глобализации искусства	171

Воронцов С. Алгоритмы и параметры компрессии цифрового звука	181
Конакова Е. Символ в культурном пространстве языка	194

Розділ 3

Українське музичне мистецтво

Мельник А. Українська скрипкова мініатюра: до проблеми історії жанру	201
Киценко Т. Эволюция гармонического языка в камерно-вокальном творчестве В. С. Губаренко	214
Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова	224
Копелюк О. Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром) ...	234
Бондаренко Е. «Интродукция и токката» Владимира Птушкина: композиторский замысел и его воплощение	245
Шубина О. «Слепая ласточка» А. С. Щетинского – методы создания смысла	255
Утина А. Струнный квартет М. Лаврушко: лирико-романтическое преломление традиций жанра	269

Розділ 4

Музична педагогіка і виконавство

Зав'ялова О. Віолончельне ансамблеве мистецтво у контексті наукової думки в Україні	281
Сидоренко О. Художественное пространство сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка как поле творческого диалога	292
Круглова Е. Второй концерт для фортепиано с оркестром С. Прокофьева в интерпретации В. Крайнева и Я. Зака: к вопросу о «стилевой адекватности» исполнения	302
Дрига К. Ансамбль скрипалів як жанровий різновид виконавської культури	312
Давыдов С. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка	323

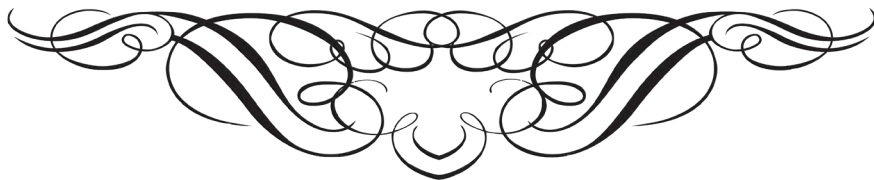
Чиженко М. Універсализм особистості Л. Г. Цуркан	338
Майлис Ю. Творческий путь Станислава Витальевича Савари	346
Волотка А. Жанрово-виконавські аспекти хорового стилю Є. Станковича	353
Рубцова Д. Инструментализм как аспект музыкального мышления. Инструментальный стиль (опыт дефиниции понятия)	363
Янко Ю. Музыка и живопись эпохи классицизма: культурный диалог между различными видами искусства в концертном зале Харьковской филармонии	378
Мадышева Т. Особенности русской вокальной школы	390

Розділ 5

Театральне мистецтво і кінематограф

Полякова Ю. Проблемы театральности в работах Якова Бруксона	398
Горбунов В. Поиск речевой характеристики персонажа в процессе освоения актерами театра кукол основ сценической речи	409
Евсюков Ю. Метод действенного анализа в процессе обучения студентов – будущих актеров	414
Оганезова-Григоренко О. Диссипативність як процес професійної реалізації самоорганізованої системи: актор мюзиклу	421
Лобанов А. Педагогічні пошуки освітян Слобожанщини у розвитку театральної справи на початку ХХІ століття	432
Миславский В. Частное кинопроизводство в Украине в годы гражданской войны	445
Відомості про авторів	457

Розділ 1



До 90-ліття Т. С. Кравцова

УДК 78.072.2 (477.54)

Неоніла Очеретовська

НАУКОВА КОНЦЕПЦІЯ Т. С. КРАВЦОВА ПРО БАГАТОМІРНІСТЬ ІНТОНАЦІЙНОГО В МУЗИЧНОМУ МИСЛЕННІ

Харківщина багата славними іменами діячів науки, культури, мистецтва. Серед них ім'я видатного українського музикознавця і композитора, заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора Тараса Сергійовича Кравцова, котрий нещодавно відзначив своє 90-річчя. Здається, сама доля вирішила вести його музичним шляхом. Його дідусь – Петро Іванович Кравцов, лікар за професією, першорядну увагу приділяв питанням мистецтв. В його будинку часто збирались артисти, художники, композитори. Тут ставились драматичні спектаклі, грав і співав українські пісні бандурист Гнат Хоткевич, у хорі котрого співала мама Тараса Сергійовича. Його бабуся одержала освіту в Московській консерваторії, яку закінчила по класу Миколи Рубінштейна. То ж і Тарас Сергійович з дитинства мріяв стати піаністом, але після другого курсу Харківського музичного училища у 1941 році був покликаний до армії. Учасник Сталінградської битви, увінчаний нагородами ветеран війни, він поновив заняття музикою у 1947 році на історико-теоретичному факультеті Харківської консерваторії. У рідному вузі він пройшов шлях від ви-

кладача до професора, завідуючого кафедрою теорії музики. В розвитку наукової думки теоретичного музикознавства значною подією став захист кандидатської дисертації «Поліфонія А. Штогаренка», що відбувся у середині 60-х років. У 80-ті роки Тарас Сергійович захищає докторську дисертацію «Гармонічна інтонація» і видає одну з найвизначніших своїх наукових праць монографію «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків».

Працюючи над власними науковими розвідками, Тарас Сергійович дав путівку в науку та мистецтво багатьом вченим-музикознавцям, педагогам-музикантам, відомим майстрам мистецтв. За 70 років творчої та педагогічної діяльності він підготував велику когорту учнів, створив відому наукову школу в галузі теоретичного музикознавства, продовживши традиції уславлених богатырьовців. Понад 1000 музикантів різного фаху одержували музично-теоретичну освіту у його класі.

У даній статті охарактеризовані насамперед наукові аспекти діяльності видатного майстра. Його музично-теоретична концепція стосовно гармоніко-інтонаційних процесів у музиці викристалізувалась у 70–80-ті роки, склавши основу докторської дисертації, котра стала визначним внеском у вітчизняне теоретичне музикознавство. Даний період в радянській музичній науці був зазначений інтенсивними інтеграційними процесами, що знайшло відбиття в розробці ряду найважливіших категорій, таких як музичний зміст та форма, жанр і стиль, музичне мислення і мова, музичний твір та ін. Тарас Сергійович був активним учасником цього процесу, знаходився в авангарді творчих пошуків, поєднував оригінальні теоретичні, філософські, естетичні ідеї з аналітичними розвідками, а також з активною і плідною композиторською творчістю, яка стала своєрідним продовженням розвитку його наукової думки. Саме в цей час були написані «Хорові акварелі» – цикл для мішаного хору на слова Володимира Сосюри (1977 рік), збірка гуморесок (1980 рік), вокальний цикл «Голубая Русь» на слова Сергія Єсеніна для тенора з оркестром народних інструментів (1981 рік), кантата-заповіт «Любіть Україну» для мішаного хору на слова Володимира Сосюри (1992 рік) та багато ін. Вони з успіхом звучали в концертах, передачах по радіо та телебаченню, увійшли до репертуару провідних виконавців. Багатогранність творчої діяльності, яскравість особистості Тараса Сергійовича напо-

внювала творчою наснагою навчальний процес як вузу в цілому, так і керованої ним кафедри теорії музики. Його блискучі лекції з курсу гармонії, наукові доповіді на конференціях, виступи в Харківському відділенні Національної спілки композиторів України стали визначним явищем у суспільному, художньому і музичному житті Харкова. Більшість своїх наукових ідей вчений формулював у безпосередньому спілкуванні з колегами, впроваджуючи їх у науковий обіг.

У своїх наукових працях Т. С. Кравцов першочергову увагу приділяв поняттю інтонації, багатогранно розвиваючи тезу Б. Асаф'єва про те, що музика – мистецтво інтонованого смислу. Це знайшло втілення насамперед у детально розробленому ним терміні «гармонічна інтонація», котра у сукупності з поліфонічною інтонацією утворює своєрідну «стереоскопічність» музики, відображує її просторово-часову сутність. Велике значення надається осмисленню понять «гармоніко-інтонаційних ладів», а також їх класифікації. Спілкуючись з колегами, ведучи творчий науковий діалог, професор Т. С. Кравцов щедро ділився зі своїми співрозмовниками, молодими колегами, студентами своїми надбаннями, теоретичними ідеями, немов би запрошуючи їх завітати до своєї наукової лабораторії. Його концепція не випадково знаходила продовження в лекційних курсах молодих педагогів кафедри теорії музики. Це стосується, зокрема, його вчення про типи гармонічних інтонацій, з яким задовго до публікації монографії ми знайомились і в його навчальних курсах, і доповідях на звітних вузівських конференціях, а надалі і матеріалах докторської дисертації. Основу запропонованої ним класифікації гармоніко-інтонаційних типів були покладені асаф'євські принципи тотожності і контрасту, до вивчення яких Тарас Сергійович залучив мене ще під час написання під його науковим керівництвом дипломної роботи «Етюди про сонатність». Саме ці асаф'євські принципи Т. С. Кравцов розглядав як основоположні в організації гармонічного руху. Універсалізм даних категорій обумовлений, як він підкреслював, їх зв'язком із закономірностями пізнавальної діяльності: адже гармонія – це один з найважливіших компонентів музичного мислення.

Згадаємо, що саме в 70–80-ті роки в музичній естетиці поживається інтерес до категорій музичного мислення та мови, в розумінні котрих виявляється чимало таємничого. Так, вчений-лінгвіст

Р. Барт зазначав, що відома лінгвістична мова, але нічого не відомо про «мову» зображень чи «мову» музики. Великий інтерес вчених різних галузей викликав і зв'язок між вербальною та музичною мовами. Так, відображальна функція музичної мови, риси звукового символізму споріднюють образно-інтонаційну сферу музики з вербальною мовою і мисленням. В лексиці багатьох народів наявні образні слова, в яких фонетичними засобами відтворюються звуки оточуючого світу. До того ж ці слова, частіше, ніж інші «супроводжуються тими чи іншими емоціями» [4, с. 57].

В цей же період у вітчизняному музикознавстві підіймаються питання про внутрішню будову музичної мови як системи виразних засобів. Звертаючись до схем вербальної мови, напрацьованих у лінгвістиці, дослідники приходили до висновку про аналогічну ієрархічність музичної мови, наявність у ній багатьох рівнів, про послідовне накопичення смислових, змістовних якостей при переходах від формальних до семасіологічних рівнів цієї системи: наприклад, від окремого звуку, інтервалу до інтонації, інтонаційного словника і т. ін.

Разом з тим усвідомлювалось і те, що специфіка музичного мислення і мови, їх неповторність, не заперечує тих засад, завдяки котрим дані поняття звучать не метафорично, а мають значення наукових термінів. Чеський композитор Леош Яначек підкреслював, що «закони музичних творів не є виключними, вони співпадають із законами людського мислення взагалі» [5, с. 52]. Таким чином, тут діє діалектичний зв'язок загального, особливого і одиничного, де загальне – це мислення і мова людини, суспільства в цілому у розмаїтті їх історичних і національних форм, особливе – музична мова та мислення як специфічний прояв загального, одиничне – притаманний певному творчому суб'єкту (композитору, виконавцю) тезаурус, в якому системоутворюючим фактором виступають ментальні та мовні інгредієнти.

В концепції Тараса Сергійовича Кравцова основоположний принцип повторності був широко розробленим у різних проявах інтонаційного, зокрема гармоніко-інтонаційного, будучи яскраво репрезентованим в суміжних видах мистецтва (формотворчі процеси в архітектурі, поезії, прозі і т. д.). Навіть такий унікальний принцип музичного формотворення як сонатність виявляється в інших видах мистецтв. На-

приклад, А. Альшванг знаходив паралелі сонатності в романі Ф. Достоевського «Злочин і покарання». Д. Шостакович поділився думкою, що «Чорного монаха» А. Чехова він сприймає як твір, що написаний у сонатній формі. Сам же А. Чехов в повісті «Степ» передпослав ремарку – *quasi simphonia*.

Гармонія, складаючи один із найважливіших компонентів музичного мислення та мови, виявляє загально-логічні закономірності. Цей момент Тарас Сергійович Кравцов постійно акцентує, вказуючи, що «прошарок абстрактно-інтонаційного є розвитком і ускладненням музичного змісту – з одного боку і удосконаленням здібності до абстрагування логічних понять – з іншого, привели до затвердження абстрактно-логічної сфери музики, яка втілилася не тільки в нотному записі, але й у великій кількості проєкцій логіки музичного мислення на графічні, математичні і інші позамузичні форми виразу» [3, с. 17]. Розвиток музичної культури протягом багатьох століть «неможливо уявити без використання абстрактно-логічної сфери, точніше без її єдності із сферою безпосередньо-інтонаційного» [3, с. 18]. Ці процеси, як відзначає Т. С. Кравцов, відображають єдність емоціонального і раціонального в пізнавальній діяльності людства в цілому.

Зауважимо, що подібність інтонаційного «словника» музики до вербальної мови проявляється і в тому, що його елементи також мають певні лексичні і граматичні значення. Аналог лексичним вербальним значенням у музиці проявляється в тому, що переважно називаються смыслом, виразною роллю мелодичного звороту, акорду, а граматичні значення виявляються насамперед у сфері формоутворюючих засобів. Тут також діє множинність різних факторів. Так, Т. С. Кравцов зауважив, що «затвердження в музичній свідомості дуалізму мажорного і мінорного тризвуків здійснювалось комплексом мелодико-інтонаційних, ладо-мелодичних, ладо-гармонічних і багатьох інших зусиль» [3, с. 29].

Звертаючись до концепції Т. С. Кравцова, педагоги кафедри гармонії та поліфонії використовують її положення у різних музично-теоретичних курсах і на різних факультетах. Так, в хоровій музиці Георгія Свиридова ми знаходимо зі студентами багато цікавих проявів типології гармоніко-інтонаційних засобів. Різноманітних лексичних і граматичних значень в «Курських піснях», в «Поємі пам'яті Сер-

гія Єсеніна» набувають інтонації повтору одного гармонічного комплексу як на одній, так і на різній висоті, а також інтонації супряження різних акордів за побудовою на різній висоті і т. д. Іншими словами, тут стверджується нетрадиційний метод гармонічного аналізу, що акцентує увагу аналітиків-дослідників саме на інтонаційних елементах гармонічного руху, тобто зв'язках взаємодії елементів, притаманних будь-якій системі.

В той же час теорія Т. С. Кравцова не тільки не відмовляється від функціонального методу гармонічного аналізу, а навпаки – надає йому нового імпульсу. В цьому відношенні особливий інтерес виявляє I підрозділ III розділу його книги, який має назву «Діалектична суть гармонічної функціональності», де автор детально розглядає те позитивне, що внесла в музичну науку функціональна теорія.

Відзначаючи, що деякі теоретики ігнорують ладо-тональні і функціональні закономірності гармонії, Тарас Сергійович вказує на існування двох протилежних тенденцій у розвитку гармонічних явищ:

- це прагнення гармонічної якості до загальної організації, до виникнення і затвердження жорстких норм, котрі врешті решт починають домінувати над інтонаційним змістом гармонічних засобів виразності;
- протилежна тенденція полягає в прагненні гармонічної якості до постійного оновлення, народження нових засобів, виникнення суперечностей з усталеними нормами гармонічного процесу [3, с. 44].

Негативній стороні другої тенденції вчений вбачає в крайніх формах сучасних авангардистських течій в музиці, в котрих присутнє «знищення мовної функції звукових конструкцій» [3, с. 46]. На цю тему Тарас Сергійович чимало цікавих суджень запропонував на лекціях і практичних заняттях зі студентами-музикознавцями та композиторами, а також у виступах на творчих засіданнях в Харківській організації Спілки композиторів України, де він незмінно був учасником палких дискусій, що виникали при обговоренні нових творів композиторів Харкова.

Справжній зміст гармонічної функціональності Т. С. Кравцов уявляє у протидії тенденції до стиснення функціонального змісту гармонії, з одного боку, і тенденції до нескінченної множини проявів

функціонального змісту гармонії, з іншого боку. Ці надзвичайно цінні теоретичні положення постійно наповнювались живим інтонаційним контекстом, зверненням до музики різних жанрів та стилів. Одна із улюблених тем, до якої він звертався, це трістан-акорд як гармоніко-інтонаційний феномен. Висвітлюючи безліч наукових трактувань цього акорду в музикознавчій літературі, Тарас Сергійович висловлював власні цілком нові міркування, серед котрих присутня думка про «своєрідне звільнення гармонічного розвитку від обов'язковості функціонального руху, що притаманне класичній ладо-тональній системі» [3, с. 120].

Мені згадується одна із лекцій Т. С. Кравцова, присвячена енгармонічним варіантам малого із зменшеним септакорду, де ним вперше була репрезентована струнка класифікація різновидів цього акорду, котра відзеркалювала функціональну змінність співзвуч в аспекті гармоніко-інтонаційного мислення. Надалі дана класифікація органічно увійшла в навчальний процес нашого факультету і була включена в систему практичних завдань і вправ студентів, що значно розширило їх уявлення про природу енгармонізму та енгармонічної модуляції, вдосконаливши її виконання різними гармонічними засобами.

Єдність теоретичної концепції і навчальної практики складає одну з головних рис викладання різних музично-теоретичних курсів професором Т. С. Кравцовим. Ця риса притаманна і музичній педагогіці його учнів різних поколінь.

Ще одна особливість, без якої важко уявити педагогіку Тараса Сергійовича – це його глибокий інтерес до сучасної української музики. На його думку, «загальне тяжіння сучасної музики до поліфонізації не знімає проблеми її гармонічного змісту» [3, с. 133]. Він відзначає національну характерну тенденцію в сучасній музичній творчості, що виявилась в творчому використанні композиторами українського фольклору як пісенного, так і інструментального. Національно-характерна тенденція знаходить прояв і в більш складних формах музичного інтонування, у так званій тематичній гармонії – вертикальній проекції мелодико-інтонаційних зворотів. На цьому ґрунті виникає безліч нових вертикальних структурних утворень – кварто-квінтових, секундових, мішано-інтервальних. Тарас Сергійович звертається до різних за жанрами творів українських композиторів: Другої симфонії

Б. Яровинського, кантати «Іванів гай» В. Кирейка, «Елегії» для валторни і фортепіано Г. Цицалюка, симфонічної сюїти «Чотири українські пісні» В. Борисова, «Коломийки» для фортепіано М. Скорика, «Пісні про Донбас» Л. Дичко, обробки української народної пісні «Вчора була суботонька» М. Коляди, романсу «Осінь» В. Губаренка, Концертино для скрипки і камерного оркестру І. Ковача та багатьох інших, – вчений демонструє новаторські якості гармоніко-інтонаційного аналізу. При цьому він зауважує, що вибір даних зразків не є випадковим, а втілює деякі типові риси гармоніко-інтонаційного в сучасній музиці України і дає уявлення про ті фактори, котрі визначають її стильові риси, зокрема, «посилення (порівняно з класичним періодом української професіональної музики) гармоніко-інтонаційної сфери, що компенсує своїми можливостями послаблення традиційної ладо-тональної динаміки і спирається на безпосередні інтонаційні закономірності багатоголосної вертикалі» [3, с. 158].

Автор вказує також на значимість експериментально-пошукової тенденції в сучасному українському музичному мистецтві, котра значно доповнює дію тенденції національно-характерної, сприяє цілому музичному прогресу. Однак Тарас Сергійович застерігає від таких новацій, які ізольовані від історичних досягнень музики. Не слід поривати з масовою музичною свідомістю, з масовим слухачем.

Спілкування з аудиторією – невід’ємна частина творчої діяльності Т. С. Кравцова. Це стосується як педагогічного, так масового спілкування. Авторські концерти і зустрічі в заводських цехах Харкова і в селах Харківської області включали як виконання творів Тараса Сергійовича, так і його лекції, цікаві розповіді про сутність музичної творчості. На цих зустрічах нерідко виконувались його пісні із збірки «Про бойовий та трудовий подвиг», пісня «Ми йшли дорогами війни». Популярність здобули у слухачів і музичні гуморески для голосу і фортепіано: «Колобок», «Скрипучий віз», «Бідні дітки», «Осел і мул», «Пробний виїзд», створені на вірші П. Глазового. В них виявилась природна схильність композитора до гумору, його вміння передати характер персонажів, висміяти негативні явища.

Мені пощастило бути ведучою ряду телепередач за участю Тараса Сергійовича. В них виступали і такі відомі виконавці як народний артист СРСР Микола Манойло, народна артистка України Іри-

на Яценко. В цих програмах брали участь і ветерани війни, з якими Тараса Сергійовича Кравцова зв'язувала міцна дружба. Серед них льотчик-штурмовик, харків'янин, Герой Радянського Союзу Кузьма Філімонович Белоконь, котрий почав свій бойовий шлях на Україні, воював у небі Кавказу та Криму і закінчив бойовий шлях у Берліні. К. Ф. Белоконь – автор книги «Суровое небо» [1], яка у кількох виданнях вийшла у Харкові у видавництві «Прапор». І Кузьма Філімонович, і Тарас Сергійович ділились цікавими спогадами, які з великим інтересом сприймали харківські телеглядачі.

Надзвичайна комунікабельність нашого дорогого вчителя зазначилась у його ставленні до колег і творчої молоді. Тарас Сергійович неодноразово ділився зі мною і задумами своїх музичних творів, виконував їх у першій авторській інтерпретації. Так я стала свідком народження його чудових «Хорових акварелей» на вірші В. Сосюри, багатьох хорів і обробок народних пісень. Зауважу, що ще навчаючись на IV курсі я написала під керуванням Тараса Сергійовича свою роботу «Українська народна пісня революційного протесту», з якою успішно виступила на вузівських конференціях в містах Києві та Харкові. Пишаюсь і тим, що мій педагог і наставник знайомив мене з проектами своїх майбутніх наукових праць, в тому числі монографії «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків», що було для мене справжньою школою наукового пошуку.

Окремо хочу сказати про поетичний таланти Т. С. Кравцова, який в нашому вузі був чудовим генератором не тільки музичної, наукової, а й поетичної Енергії. І це, звичайно, не випадково. Його дитинство, що пройшло в поетичному оточенні, саме ім'я Тарас, котре зв'язане з суспільним поетичним генофондом української нації, культурний, творчий родовід сприяли формуванню поетичного, літературного обдарування, яке присутнє в кожній із галузей, що складають багатомірність його діяльності композитора і музикознавця. Чудовою згадкою про підвищення кваліфікації в Єреванській консерваторії став його вірш, надісланий мені, тоді проректору з наукової роботи Харківського інституту мистецтв. Наведу ці поетичні рядки, які він залишив на обкладинці книги вірменського вченого Олександра Левонича Калантара «Проблема прекрасного: к истории и теории вопроса» [2], яку я одержала у подарунок від свого дорогого вчителя Тараса Сергійовича:

І досі я ще сумніваюсь:
Чи повишаюсь, понижаюсь?
І що таке цей ФПК? –
Що за штуковина така?
Уважно слухаю промови
викладачів, що курс ведуть,
але в думках своїх я лину
до Харкова в зворотну путь.
Не знаю я, може, літа
тому виною, що вліта
щось в одне вухо й не застряє –
з другого зразу виліта.
І все ж таки воно цікаво –
сидиш собі, як той студент,
і нетерпляче ждеш, мов каву,
бажаного дзвінка момент.
Порозумнішать хочу дуже
(цілком я щиро це пишу) –
і день і ніч я над книжками,
мов Фауст проклятий, сиджу!
Але навчання дуже туго
щось продвигається вперед:
За рідним краєм мучить туга
і клімат цей мені на вред.

Вірш був підписаний з гумором, притаманним Тарасу Сергійовичу, який підписався «от бурсаки (старого) армянской бурсы. 27.III.82. Т. Кравцов».

Ми, його учні завдячуємо своїй долі за причетність до цієї видатної творчої та наукової школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белоконь К. Ф. *Суровое небо. Записки летчика-штурмовика* / К. Ф. Белоконь. — Х. : Прапор, 1973. — 267 с.
2. Калантар А. А. *Проблема прекрасного: к истории и теории вопроса* / А. А. Калантар ; отв. ред. В. А. Осипян. — Ереван : Совет. грех, 1981. — 308 с.

3. *Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. С. Кравцов. — К. : Муз. Україна, 1984. — 160 с.*
4. *Панфилов В. В. Взаимоотношение языка и мышления / В. В. Панфилов. — М. : Наука, 1971. — 232 с.*
5. *Проблемы музыкального мышления : сб. ст. — М. : Музыка, 1974. — 335 с.*

Очеретовська Н. Л. Наукова концепція Т. С. Кравцова про багатомірність інтонаційного в музичному мисленні. У статті розкриваються особливості наукової концепції Т. С. Кравцова у галузі гармонії та поліфонії. Показаний зв'язок його оригінальних теоретичних, філософських, естетичних ідей з аналітичними розвідками та композиторською діяльністю Майстра.

Ключові слова: гармонічна інтонація, гармоніко-інтонаційні типи, гармонічна функція, експериментально-пошукова тенденція, інтонаційний контекст, абстрактно-логічна сфера, музична форма, музичне мислення.

Очеретовская Н. Л. Научная концепция Т. С. Кравцова о многомерности интонационного в музыкальном мышлении. В статье раскрываются особенности научной концепции Т. С. Кравцова в области гармонии и полифонии. Показана связь его оригинальных теоретических, философских, эстетических идей с аналитическими исследованиями и композиторской деятельностью Мастера.

Ключевые слова: гармоническая интонация, гармонико-интонационные типы, гармоническая функция, экспериментально-поисковая тенденция, интонационный контекст, абстрактно-логическая сфера, музыкальная форма, музыкальное мышление.

Ocheretovska, Neonila. Scientific concept by T. S. Kravtsov about multiregularity intonational in musical thinking. In the article the features of the scientific concept by T. S. Kravtsov are opened in the field of harmony and polyphony. The communication of his original theoretical, philosophical, aesthetic ideas with analytical researches and composer activity of the Master is shown.

Key words: harmony intonation, harmony-intonational types, harmony function, experimental-search tendency, intonational context, abstract-logic sphere, musical form, musical thinking.

ТАРАС КРАВЦОВ – ТЕОРЕТИК/ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

О последнем десятилетии творческой деятельности Т. С. Кравцова можно без ложной скромности сказать, что, не смотря на завершение еще одного этапа долгого 65-летнего пути, оно весьма далеко от каких-либо признаков заката. Исследования этого времени продолжают все те четыре направления, серьезность и талантливость которых создают портрет фундаментального украинского теоретика второй половины XX – начала XXI ст. Существо этих направлений говорит само за себя. Это:

– многоголосие, а именно, проблема отношения гармонии и полифонии, исследованная на материале как творчества профессиональных композиторов (в частности, А. Штогаренко), так и на материале народной музыки (украинской, армянской, литовской);

– гармония, а именно, проблема *гармонической интонации* как собирающей воедино и систематизирующей многообразие форм гармонической вертикали;

– гармония и полифония в индивидуальных композиторских стилях;

– методология научного исследования, а также никогда не теряющая остроты тема обучения и воспитания музыканта.

Более 25-ти лет отделяют сегодняшний день от выхода монографии Т. С. Кравцова «Гармония в системе интонационных связей» [1], которая предлагает инновационную методологическую позицию изучения гармонии не формально, как явления аккордов, созвучий и вертикалей, но содержательно, как явления *интонационных связей*. Не случайно монография получила личную поддержку Ю. Н. Холопова. Спустя 25 лет идеи Т. С. Кравцова остаются не менее актуальными. Тем более ценна их дальнейшая авторская разработка в статье 2004 г. «Пролегомени до учебного курсу поліфонії» (в сборнике «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти», вип. 13) [2], где Т. Кравцов вопросами «что будем изучать?, как? и для чего?» как бы перенаправляет фокус исследо-

вательского подхода к «пониманию» многоголосия. Исходя из двух установок музыкального сознания – на вертикальную и горизонтальную организации многоголосия, – аккорды, созвучия и единство нескольких мелодических линий, – ученый настаивает, что каждая из этих организаций (в том числе и одноголосие) не является самодостаточным образованием, но представляет собой *потенциал* определенного многоголосия, *существующий* с другим (потенциалом) на разных уровнях. (В случае гомофонно-гармонического многоголосия оба потенциала получают своеобразную фактурную автономию). На данном глубоком основании Т. С. Кравцов вводит историческую *классификацию многоголосия* и высказывает полемический взгляд на сложившуюся традицию преподавания полифонии музыкантам-исполнителям.

Не менее значимым видится еще одно научно-теоретическое нововведение последнего 10-летия – *процессуальный метод анализа гармонии*. Будучи композитором – мастером хоровых сочинений и глубоко поэтической личностью, Т. Кравцов остро чувствует живую явленность гармонии слуху. Две из статей, проводящих мысль о процессуальном методе, посвящены конкретным гармоническим стилям: С. Прокофьева («Проблеми взаємодії...», вип. 19), 2007, [3] и С. Рахманинова (в сборнике «С. Рахманинов: на переломе столетий»), 2004, [4]. Первая являет читателю скрытую «*конфликтность единения*» голосоведения и отношения аккордовых вертикалей у молодого С. Прокофьева. Вторая – неоднозначность и неожиданность гармонических свершений в интонационной *ретро-* и *перспективе* гармонии С. Рахманинова. В этом же тексте Т. Кравцов совершает «маленькое» открытие «рахманиновской доминанты» (в виде малого септаккорда на V ступени с уменьшенным трезвучием).

Процессуальный метод анализа применен и в статье «Пролегомени до інтонаційної теорії енгармонізму» («Проблеми взаємодії...», вип. 21), 2008, [5]. Следуя энергетической концепции гармонии Э. Курта и исходя из чувства ладо-гармонических тяготений, Т. С. Кравцов вводит в музыкальную теорию термин *интенциональность* (феномен интенциональности сознания открыт и обоснован основателем феноменологии Э. Гуссерлем). Типы голосоведения в двухголосии – противоположное, косвенное, прямое, параллельное – концептуализиру-

ются в качестве *интенций*. В результате энгармоническая модуляция предстает как место «столкновения высотных направленностей в зоне одного звука». Нотно неявленное, тайное, но интонационно-психологически явное – одна из ведущих сфер исследовательского интереса Т. С. Кравцова.

Воля к истине в слове о музыке отличает и статью «Музыкально-теоретический аспект в литературном наследии С. В. Рахманинова» («С. Рахманинов: на переломе столетий», вып. 3), 2006, [6]. Сегодня трудно представить украинско-российскую рахманиану без наблюдений Т. С. Кравцова над рахманиновскими приемами развития фортепианной техники, без упорядочивания рахманиновских «заповедей» «прекрасной игры» или без размышлений над переводами (в романсах) на русский язык украинских стихотворений Т. Шевченко («С. Рахманинов: на переломе столетий», вып. 4), 2007, [7].

Последнее 10-летие продолжает еще одну отдельную тему текстов Тараса Сергеевича – историко-просветительскую. Музыкально-исторический очерк «Богатырев и первые богатыревцы» («С. Рахманинов: на переломе столетий», вып. 5), 2008, [7], написан в продолжение статьи «Посланники бесконечной добросовестности» («Аспекты исторического музыкознания», 1998). Благодаря воспоминаниям автора современные студенты имеют возможность получить развернутое представление о развитии теоретической, исторической и композиторской школы харьковской консерватории, связанной с именами А. И. Стеблякко, Г. А. Тюменевой, М. Д. Тица, В. Т. Борисова, Д. Л. Клебанова, В. А. Барабашова, З. Д. Заграничного, А. Я. Штогаренко.

Наконец, еще один лик ученого – лик Настоящего Профессора – Профессора-Учителя. Тарас Сергеевич убедителен в утверждении, что современный путь унификации методик ложен. Истинный путь педагога, – говорит профессор, выпустивший три поколения музыковедов, – «от основных принципов нравственности и профессионализма устремляться к множественности неповторимых индивидуальностей учащихся» (Т. С. Кравцов).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.*

2. *Кравцов Т. С. Прологомени до учбового курсу поліфонії // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. — Вип. 13. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. — С. 6–15.*

3. *Кравцов Т. С. Маленький епізод з життя великого композитора. Ескіз про інтонаційне мислення С. С. Прокоф'єва // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. — Вип. 19. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. — С. 3–9.*

4. *Кравцов Т. С. Реликтовое звучание возвышенных чувств // С. Рахманинов: На переломе столетий. Сб. матер. междунар. симпозиума. — Харьков : Майдан, 2004. — С. 97–119.*

5. *Кравцов Т. С. Прологомени до інтонаційної теорії енгармонізму // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. — Вип. 21. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — С. 117–127.*

6. *Кравцов Т. С. Музыкально-теоретический аспект в литературном наследии С. В. Рахманинова // С. Рахманинов: на переломе столетий. Сб. матер. междунар. симпозиума. — Вып. 3. — Харьков : СПДФО Носань В. А., 2006. — С. 53–62.*

7. *Кравцов Т. С. Богатырев и первые «богатыревцы»: музыкально-исторический очерк // С. Рахманинов: на переломе столетий. Сб. матер. междунар. симпозиума. — Вып. 5. — Харьков : СПДФО Носань В. А., 2008. — С. 207–223.*

Полтавцева Г. Тарас Кравцов – теоретик/исследователь. Стаття посвящена юбилею видаючогося теоретика України Т. С. Кравцова. Дан аналіз наукових публікацій ученого за истекшее десятилетие. Теоретическое наследие Т. С. Кравцова в целом систематизировано по четырем направлениям. Подчеркнуто понимание вертикальной и горизонтальной организации многоголосья (гармонии и полифонии) как единства двух потенциалов. Акцентирован «процессуальный метод анализа гармонии».

Ключевые слова: Тарас Кравцов, наследие, гармония, полифония, анализ, интенция.

Полтавцева Г. Тарас Кравцов – теоретик/дослідник. Стаття присвячена ювілею видатного теоретика України Т. С. Кравцова. Дано аналіз наукових публікацій ученого за минуле десятиліття. Теоретична спадщина

Т. С. Кравцова в цілому узагальнена по чотирьох напрямках. Підкреслено розуміння вертикальної і горизонтальної організації багатоголосся (гармонії та поліфонії) як єдності двох потенціалів. Акцентований «процесуальний метод аналізу гармонії».

Ключові слова: Тарас Кравцов, спадщина, гармонія, поліфонія, аналіз, інтенція.

Poltavtceva G. Taras Kravtsov is a theorist/researcher. The article is devoted to the anniversary of eminent musicologist of Ukraine. The analysis of his scientific publications of the past decade is given. Theoretical heritage of T. Kravtsov on the whole is generalized on four directions. Understanding of vertical and horizontal organization of polyphony as unities of two potentials is underline. The “judicial method of analysis of harmony” is accented.

Key words: Taras Kravtsov, harmony, polyphony, analysis, intension.

УДК 78.071.2 : 78.087.68 (477.54)

Ганна Савельєва

«ХОРОВІ АКВАРЕЛІ» Т. КРАВЦОВА У РЕПЕРТУАРІ КАМЕРНОГО ХОРУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ

**Я очень любил и люблю хормей-
стеров. Иногда мне кажется, что са-
мую красивую и мелодичную музыку
я сочинил именно для хора¹.**

Т. Кравцов

Тарас Сергійович Кравцов – вчений-мистецтвознавець, музикант, композитор, є одним з найвидатніших представників музичної культури Харківщини. Визначними є його заслуги в галузі мистецької освіти як професора кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. З його класу вийшло

¹ З інтерв'ю автора статті з Т. Кравцовим [4, с. 256].

багато відомих музикознавців, серед яких – професори Н. Очеретовська, Г. Ігнатченко, Г. Полтавцева, Л. Трубнікова. Творчість Т. Кравцова, багата й різноманітна за жанрами і формами, ще недостатньо проаналізована сучасниками. Особливої уваги, на наш погляд, заслуговують, передусім, вокально-хорові композиції, які є найціннішим досягненням у доробку митця.

Актуальність пропонованої статті зумовлена потребою всебічного аналізу хорового стилю Т. Кравцова, де осмислення поетики слова й виразність музичної інтонації знайшли своє найяскравіше поєднання. Величезна ерудиція і оригінальність мислення митця знайшли своє відображення у неперевершеному, культовому для харківських хорових співаків циклі для хору *a cappella* «Хорові акварелі».

Об'єктом статті є хорова музика в творчості Т. Кравцова, її **предметом** – хоровий цикл Т. Кравцова на слова В. Сосюри «Хорові акварелі» у виконавській інтерпретації Камерного хору Харківської філармонії.

Відзначимо, що аналіз хорового циклу базується насамперед на власному виконавському досвіді автора як хормейстера Камерного хору Харківської обласної філармонії (художній керівник – професор В'ячеслав Сергійович Палкін, учень Т. Кравцова по класу сольфеджіо і гармонії).

Мета статті полягає в осмисленні теоретичних і практичних аспектів хорового циклу «Хорові акварелі» як результату композиторської та виконавської діяльності.

Творчі інтереси Т. Кравцова – всебічні: він успішно працює у різних музичних жанрах: вокально-симфонічному, хоровому, вокальному, оркестровому. Ним написані композиції для різноманітних виконавських складів, втім, з 60 основних опублікованих його творів, в жанрі вокально-хорової музики написано 52 твори, з них для хору – 20 композицій [2]. Окрім цього, вся хормейстерська професійна спільнота Харкова вважає Т. Кравцова саме хоровим композитором, оскільки мелодика його творів яскрава і виразна, а фактура – надзвичайно зручна і органічна для співу.

«Хорові акварелі», написані композитором у 1974 році, належать до золотого фонду хорової музики, їх «сміливо можна назвати шедевром сучасного мистецтва в зазначеному жанрі» [3]. Одним з найважливіших підтверджень є той факт, що при підготовці цього твору

Камерним хором Харківської філармонії під керівництвом В. Палкіна, в практичній хоровій роботі було повністю виключено момент диригентської корекції партитури. За винятком кількох моментів, про які йтиметься пізніше, були збережені і точно виконані всі композиторські ремарки відносно темпів, динаміки, фразування та штрихів. Це були готові виконавські рішення, що свідчить про високу композиторську майстерність, прекрасне знання природи хорових голосів і врешті-решт, чергового підтвердження винятковості дарування Кравцова-композитора.

Створення хорового циклу на вірші сучасних поетів отримує в хоровій музиці вітчизняних композиторів множинність індивідуальних рішень – композитори обирають поезію, що дозволяє їм якнайглибше розкрити ідею хорового циклу, підкреслити домінуючий настрій чи загострити контраст образів. Стосовно історії створення циклу «Хорові акварелі», слід зазначити, що окрім вибору високохудожньої поезії В. Сосюри, значну роль відіграв і біографічний фактор. Зі слів самого композитора відомо, що ідея створення твору сягає дитинства Тараса Сергійовича, коли в родині його батька гостював В. Сосюра та читав свої нові поезії [2, с. 3].

Композитор обрав для свого циклу вірші В. Сосюри різних років, не дотримуючись якоїсь певної збірки. Простежується згрупування акварелей відповідно порам року, проте чіткого програмного слідування місяцям немає. Цикл складається з Прелюдії «Люблю коли хвилі юрбою», 12 номерів (по три акварелі відносяться до кожної пори року) і Постлюдії «Замела ніжні квіти зима».

Специфіка поезії В. Сосюри полягає в сюжетності, побудованій на зміні емоційних станів. Образність і мелодійність віршованого рядка ріднять його з українською і російською романсовою традицією, з властивою їй інтонацією і образною сферою. Емоційне формування деталі вказує на схильність поета до естетики символізму, а колористика мови, барвистість – про інтерес до імпресіонізму [1, с. 267]. Композитор достовірно передає поетику слова В. Сосюри, внаслідок чого, «Хорові акварелі» рясніють терцевими, секстовими висхідними інтонаціями, паралельним рухом терціями, інтонаційними «зітханнями», мальовничими темброво-фонічними ефектами, і тому подібними прийомами.

Образний зміст хорів циклу розкриває декілька естетичних обертонів: романсова лірика, що проникає в муки душі, занурення у власний світ («Ми рвали проліски», «Хмарки як дим», «Одцвіли фіалки», «Я так люблю жагуче літо», «Такий я ніжний», Постлюдія «Замела ніжні квіти зима») і повнота, краса соціального буття, прагнення загального щастя, що витісняють з лірики конкретну особу (такий зміст хорів: Прелюдія «Люблю, коли хвилі юрбою», «В тиші алей», «Уже зоря золоторога», «Сном блакитним заснули поля»). Окрему групу імпресіоністичних нарисів представляють два хори для жіночого складу: «Тіні», «Сніжинки».

Загальна тенденція хорового циклу – втілення життєвих явищ, образів, настроїв що відображено в поетичному слові не статично, а у динамічному розвитку. Т. Кравцов вільно компілює поетичний текст, робить численні повтори окремих слів чи фраз, застосовує всі засоби музичної виразності для донесення смислу і барв поетичного слова до слухача. У зв'язку з цим, керівник хору, В'ячеслав Палкін апелював як до емоційної реакції хористів, так і до інших рівнів впливу, насамперед – інтелектуального осягнення змісту твору.

У хоровому циклі Т. Кравцова виявилася емоційна домінанта головної образної сфери, означена ліричною жанровою основою образних поезій. Розкриваючи всі грані елегії, створюються чотири тричастинні цикли в циклі, де за кожним номером закріплені певні образні та жанрові ознаки (табл. 1).

Об'єднання самостійних по формі частин, з єдиним художнім задумом, де головну роль відіграє контрастне співставлення, вказує на жанрову приналежність твору до сюїтної циклічної форми. Організовані вони за принципом контрасту та драматургічної єдності. В якості контрастуючих елементів виступають музичні та позамузичні (семантичні) фактори. Динамічну перспективу форми в циклі створює принцип поступового наростання контрасту не тільки в співвідношенні окремих частин, але і їх формотворчих елементів. Практично кожна акварель містить контрастуючі розділи, що підкреслено зміною темпу чи характеру (за виключенням №№ 6, 8, 12).

Об'єднуючим елементом є драматургія, пов'язана з послідовним розкриттям у акварелях головного змісту – циклічності природи і життя людини, що зумовило композиційну логіку та інтонаційні зв'язки.

Таблиця 1

<i>Прелюдія</i> «Люблю, коли хвилі юрбою»			
Пора року	Назва акварелі	Образна та жанрова сфера	Темпова група
Весна	1. Ми рвали проліски	романтизм – драматизм	швидка
	2. Хмарки – як дим	елегійне скерцо	
	3. Зелений вітер у саду	веснянка	
Літо	4. Одцвіли фіалки	баркарола	помірна
	5. Я так люблю жагуче літо	ноктюрн	
	6. Тіні	медитативність	
Осінь	7. В тиші алей вальсує вітер	вальс	помірно швидка
	8. Уже зоря золоторога	пейзаж	
	9. Такий я ніжний	драматизм – романтизм	
Зима	10. Одяглися у срібло каштани	таємничість	помірна (за ви- ключенням № 12 «Сні- жинки»)
	11. Сном блакитним заснули поля	колискова	
	12. Сніжинки	скерцо	
<i>Постлюдія</i> «Замела ніжні квіти зима»			

Цікавим уявляється співвідношення вербального і музичного текстів, що відбувається на образотворчому і текстовому рівнях. Так, до образотворчого слід віднести особливий фонізм слова, який приводить до краси, насиченості акорду; емоційність, чуйність гармонії до словесних модуляцій; синтез окремого слова і відповідної йому музично-риторичної інтонації. На текстовому рівні спостерігається опосередкований взаємозв'язок між формою і словесним оригіналом-праобразом, що позначається на композиції форми окремих частин і цілого.

Темброва драматургія циклу полягає в чергуванні тембрів хору. Композитор варіює виконавчі склади: для чоловічого хору написано 2 хори «Ми рвали проліски», «Такий я ніжний», для жіночого – 3 хори: «Одцвіли фіалки», «Тіні», «Сніжинки» і 9 хорів написані для змішаного складу. Слід зазначити, що в циклі відсутні сольні партії. Таким чином виникає своєрідне колективне «Я», узагальнене оповідання, спільне співпереживання.

Відкриває цикл Прелюдія «Люблю, коли хвилі юрбою», де калейдоскопічно об'єднані два смислових зерна: благоговійне захоплення красою природи у вступі і фіналі та урочистий пафос у середньому розділі. На хорових репетиціях В. Палкін старанно відпрацьовував зі співаками красиві гармонії вступу та коди Прелюдії, добиваючись максимальної широти дихання та характеру піднесеності та спокою.

У першій драматичній акварелі «Ми рвали проліски» для чоловічого хору – композитор, який сам пройшов війну розкриває образ просвітленої романтичної скорботи воїна. Ця акварель є присвяченням тим, хто віддав своє життя на полі бою. Н. Семененко, дослідник творчості Т. Кравцова, пише, що всі подальші хори є подякою, приношенням полеглим героям за можливість жити і споглядати мирну дійсність [5, с. 2].

Несподівані контрасти образно-змістовних модусів: романтика – драматизм, суттєво позначилися на побудові й динаміці всіх розділів даної акварелі. На хорових репетиціях особлива увага приділялася пошуку тембру чоловічої групи хору у відповідності до смислу тексту, а також відпрацюванню техніки тривалого динамічного і емоційного напруження.

№ 2 «Хмарки як дим» для мішаного хору – рухлива, легка, невагома акварель в грайливій тональності *B-dur*. Фактура хору – акордово-гармонійна з фрагментами підголоскової поліфонії. В. Палкін вимагав на репетиціях дуже легкого, польотного звуку зі штрихом *staccato* на основі *legato*. Цей прийом долався досить важко, оскільки існували складні дикційні умови.

Завершує весняні акварелі хор «Зелений вітер у саду». По своєму інтонаційному, ладогармонічному і ритмічному складу хор виявляє ознаки національної народнопісенної творчості. Використовуються паралельні квінти, секстакорди, міксолідійський лад, кварто-квінтові унісоми в завершенні побудов, що вказує на спорідненість з жанром веснянки.

У першій літній акварелі – «Одцвіли фіалки» поет передає душевний спокій, теплоту відчуттів, що виникають з приходом літа. Відповідно, в хоровій мініатюрі переважає світлий настрій: співуча, томлива і мрійлива образна сфера, підсилена легким, баркарольним ритмом. Тематичний матеріал видозмінюється за допомоги ладотональ-

них засобів і гри тембральних фарб жіночого хору. Цікаво вирішена фактура хору – основна тема нескінченно передається за принципом *ostinato* з голосу в голос. В цій акварелі особливо гостро відобразився чутливий резонанс на «дух шестидесятих». У зв'язку з цим, В. Палкін багато розповідав своїх власних світовідчужень того часу, змушував замислитись і співпережити його, аби відтворити час у відповідних йому звукових образах.

Другу літню акварель «*Я так люблю жагуче літо*» Н. Семененко за жанровими ознаками дуже точно визначає як хор-ноктюрн [2, с. 3]. Якнайтонші відтінки поетичних рядків знайшли віддзеркалення у вишуканому мелодійному плетінні, мінливості гармонійних фарб. Хоральна фактура хору зрідка поліфонізується імітаційними прийомами. Привертає увагу широта загального діапазону хору, що охоплює 3 октави в одночасному звучанні.

Саме в цьому творі застосовано ту виконавську ремарку, про яку йшлося раніше. У кульмінаційному розділі, після динамічно гострого цілотнового акорду хормейстер тримав педаль рояля з відритою кришкою, причому, узяти педаль слід було після того, як акорд в хорі вишикується і увійде до максимального обертонового резонансу. Як наслідок, хор знімав звучання, а у залі звучало відлуння надзвичайної краси.

Заключна літня акварель «*Тіні*» написана для жіночого складу. Тональна нестійкість *E-dur – cis-moll – gis-moll – F-dur – G-dur*, створює особливий звуковий образотворчий фон і імпресіоністичний колорит.

Цикл осінніх акварелей відкриває граціозний вальс «*В тиші алей вальсує вітер*», позначений яскравим мелодизмом та вирішений у формі своєрідного діалогу-канону між жіночими і чоловічими голосами. Хор «*Уже зоря золоторога*» найбільш піддався композиторській обробці вірша В. Сосюри, де для вокальної зручності у високих теситурних епізодах були замінені деякі слова: «дзвінка» на «ясна», «дзвінками барвами горить» на «чолом задуманим горить». Використовуючи акордово-гармонічний тип фактури, світлу тональність *Ges-dur* композитор досягає живописної картини глибокої, щедрої і золотої осені [5, с. 3].

Завершальна осіння акварель «*Такий я ніжний, такий тривожний*» створює емоційний підйом за рахунок нестримності, динаміч-

ності, компактності викладу. В образній сфері царює бунтівний, грозивий стан, який контрастує з ніжною лірикою середнього розділу, що не може протистояти стихії драматичної теми. Як наслідок, після тривалого наростання – естетичного ефекту нарощування сили, повертається величаво-перевтілена героїчна тема першого розділу.

До картини зимового пейзажу належить перша зимова акварель «*Одяглися у срібло каитани*». Хорова звучність поєднує два тематичних пласти: прозорий, інтонаційно мінливий акомпанемент і прозору, елегантну мелодію. Особливі труднощі в хоровій роботі виникли у середньому поліфонічному розділі, побудованому за принципом канонічної секвенції.

Друга зимова акварель «*Сном блакитним заснули поля*» розкриває образ зимової колисанки. Твори подібного хорального складу завжди приховують для хору безліч труднощів і небезпек в плані голосоведіння. На хорових репетиціях 52-м тактам цього хору було приділено більше уваги, ніж іншим більш складнішим акварелям. Основні труднощі полягали у досягненні максимального загальнохорового ансамблю: відпрацьовуючи *legato*, В. Палкін одночасно працював з артистами хору над втіленням словесного тексту, застосовував принцип *rubato*, зупиняючись на ключових словах і акордах.

Зимове казкове скерцо «*Сніжинки*» пред'являло хору особливі вимоги стосовно виконання штриха *staccato* і вимовляння тексту в темпі *Vivace*. Якнайтонші відтінки поетичних рядків знайшли віддзеркалення у вишуканому мелодійному плетінні, капризній вишуканості гармонійних забарвлень. Вспівування цієї віртуозної акварелі (що є невід'ємною властивістю підготовки будь-якого хорового твору), зайняло досить багато часу у жіночого хору. Після досягнення необхідного художньо-технічного результату, ця акварель стала однією з найулюбленіших композицій жіночого складу Камерного хору, і, часто після оголошення В. Палкіним програми чергового концерту, співачки просили включити до неї «*Сніжинки*».

Три строфи вірша В. Сосюри отримали в музиці Постлюдії «*Замела ніжні квіти зима*» значення кульмінації та узагальнення музичної концепції цілого циклу. Наскрізна форма Постлюдії тонко передає модуляції поетичних строф. Емоційно-образна сфера закладена вже в початковій скорботній фразі альтів-басів. В основі цієї фрази лежить

септима, що переводить тематичну арку до першого номеру Прелюдії *«Люблю, коли хвилі юрбою»*. Після кульмінаційного акорду в тісному розташуванні (септакорд II ступеню): *«але все, що любив я, чим жив, моє щастя і ніжність і гнів»* – звучить оптимістичний висновок – *«я б у піснях хотів зберегти»*. Так само, як і в літній акварелі *«Я так люблю жагуче літо»* В. Палкін використовував вже згаданий нами прийом з педаллю рояля після зняття хорового акорду. Слід зазначити, що цей акорд набуває в циклі значення лейтакорда – композитор використовує його в самих вершинних точках драматургічного розвитку.

Висновки. «Хорові акварелі» Т. Кравцова – яскрава сторінка в творчості композитора. Стани природи перекликаються з переживаннями і відчуттями людини, і ці паралелі формують основну сюжетну канву циклу. Основоположним принципом формоутворення є чергування контрастів: до життя належать світлі, соковиті, пишні образи; до війни, осені та зими –співвіднесені драматизм та світла печаль. Проте, в образному вмісті циклу немає місця тужливим і пониклим образам і настроям, вся змістовна лінія пронизана оптимізмом і добротою. Це цілком відповідає життєрадісному характеру композитора – людини з надзвичайною енергетикою. У «Хорових акварелях» особливо приваблює душевна щедрість мелодико-гармонійних фарб, багатство фактурного мислення, прониклива колористика і особливо – відчуття природи хорової органіки і співацького голосу. Для Камерного хору робота над «Хоровими акварелями» була цікавим моментом творчої біографії і важливою віхою професійного зростання.

Характерною особливістю композиторського методу Т. Кравцова є розуміння хору як «вокального оркестру». Серед таких прийомів: чергування звукової щільності та прозорості, «включення» та «виключення» різних груп хору, опора на один з тембрів; стрімке «розгортання» та «ущільнення» фактури; розташування на передньому плані певної хорової партії через індивідуалізацію мелодичної лінії чи ритмічного малюнка; полідинамізм хорової фактури, що створює ефект багатоплановості звучання хору.

В репетиційному процесі особлива роль була відведена інтонаційному втіленню образів і такому вокально-технічному елементу, як

робота над гармонічним стросем. У багатьох акварелях є незвичайні інтонаційні умови, що вимагають від співаків слухового контролю і розвиненої техніки вибудовувати акорди в умовах зонного строю, усвідомлено підвищуючи або знижуючи певні тони. Серед таких прикладів – середній розділ частини «Одяглися в срібло каштани», завершальний розділ Постлюдії та ін.

Цикл хорів-акварелей зайняв міцні позиції в репертуарі харківських хорів та диригентських класів. Одним з перших окремі акварелі озвучив Ю. Кулик з хором студентів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. У період 70–80-тих років номери циклу були завданням з навчальної хорової лабораторії студентів кафедри хорового диригування. Як згадують професори С. Прокопов та Н. Белік-Золотарьова, всі студенти особливо мріяли отримати у жеребкуванні Постлюдію. У ці ж роки акварелі виконувалися хорами під керівництвом В. Палкіна, Л. Шапіро, О. Петросяна та іншими хормейстерами Харкова й України. Композитор здійснив переклад поетичного тексту «Хорових акварелей» на російську мову і цикл виконувався в Москві. В даний час твір було повністю виконано Камерним хором у 2002 році до ювілею композитора і повторено 2005 року на концерті Спілки композиторів України Харківського відділення [2].

Виконання циклу «Хорові акварелі» Тараса Сергійовича Кравцова харківськими хоровими колективами демонструє значний потенціал харківської композиторської школи і вказує на основоположні прикмети музичної культури Слобожанщини: чутливість до новацій та здатність зберігати виконавські традиції тих митців, які багато зробили для духовного зростання своїх послідовників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Історія української літератури ХХ століття : навч. посібник. У 2 кн. Кн. 1. 1910–1930-ті роки / за ред. В. Г. Дончика. — К. : Либідь, 1993. — 784 с.*
2. *Ігнатченко Г. І. Тарас Сергійович Кравцов (до 80-річчя від дня народження та 60-річчя науково-педагогічної діяльності) / Ігнатченко Г. І., Очеретовська Н. Л. — Харків, 2002. — 16 с.*
3. *Кононова О. В. Сузір'я Слобожанщини / О. Кононова // Слобід. край. — 2005. — 1 березня (№ 38).*

4. Савельєва Г. В. *Виконавські традиції Харківської хорової школи : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Г. В. Савельєва.* — Харків, 2012. — 276 с.

5. Семененко Н. «Хорові акварелі» Т. Кравцова / Н. Семененко. — *Музика.* — № 4. — 1975. — С. 2–3.

6. Чулок О. *Про авторський концерт Т. Кравцова.* — *Музика.* — № 2. — 1983. — С. 14, 19.

Савельєва Г. «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії. Статтю присвячено вивченню хорової творчості видатного українського музикознавця та композитора Т. Кравцова. Розглядаються особливості індивідуальних пошуків композитора на прикладі циклу «Хорові акварелі» у виконавській інтерпретації Камерного хору Харківської філармонії під керівництвом В. Палкіна.

Ключові слова: Т. Кравцов, хоровий цикл «Хорові акварелі», Камерний хор Харківської обласної філармонії, диригентська інтерпретація, В. Палкін.

Савельєва А. «Хоровые акварели» Т. Кравцова в репертуаре Камерного хора Харьковской областной филармонии. Стаття посвящена изучению хорового творчества выдающегося украинского музыковеда и композитора Т. Кравцова. Рассматриваются особенности индивидуальных поисков композитора в жанре хоровой музыки на примере цикла «Хоровые акварели» в исполнительской интерпретации Камерного хора Харьковской филармонии под управлением В. Палкина.

Ключевые слова: Т. Кравцов, цикл «Хоровые акварели», Камерный хор Харьковской областной филармонии, дирижерская интерпретация, В. Палкин.

Savelyeva A. T. Kravtsov's «Choral watercolor» in the repertoire of Chamber Choir of Kharkiv Regional Philharmonic. The article is devoted to the studying of choral works of the outstanding Ukrainian musicologist and composer T. Kravtsov. The features of individual searches of the composer are discussed in the genre of choral music at the sample of «Choral watercolor» cycle in performing interpretation of Kharkiv Philharmonic Chamber Choir under the direction of V. Palkin.

Key words: T. Kravtsov, the cycle of «Choral watercolor», Chamber Choir of Kharkiv Regional Philharmonic, conductor's interpretation, V. Palkin.

ВИХОВНЕ ЗНАЧЕННЯ ДИТЯЧОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ (на прикладі творів Т. Кравцова)

Хоровий спів і хорова музика завжди були й залишаються найціннішою частиною вітчизняної та всесвітньої музичної культури, мудрим, століттями відпрацьованим засобом формування духовності нашого народу, який пережив чимало історичних випробувань. Багатотисячлітні традиції хорового співу, їх глибокий художній зміст, потужна перетворююча дієвість, позитивний вплив на емоційний, духовний та інтелектуальний розвиток виконавців і слухачів сьогодні є оберегом вітчизняної музичної культури, головним способом масового музичного виховання та освіти молодого покоління. Не зважаючи на удавану простоту та доступність, саме з причини особливого значення хорової музики й виконавства у музичному вихованні дітей вони стали полем боротьби за збереження, розвиток і передачу молоді творчого досвіду багатьох поколінь народу України, за осмислення, продовження та збагачення його досягнень, глибинних національних традицій, за народження на їх основі нових і самобутніх явищ хорового мистецтва.

Актуальність. Мистецтво для дітей останнім часом все частіше опиняється у сфері інтересів дослідників. Вивчення його стосується переважно освітніх, культурологічних, психологічних, педагогічних та інших видів знань. З кола цих досліджень виникає необхідність і мистецтвознавчого погляду на проблеми розвитку дитячої хорової музики. Розгляд цих питань має як теоретичне, так і практичне значення, бо висвітлює, зокрема, засади композиторського ставлення до спілкування з дітьми за допомогою хорової музики, її естетично-виховний зміст, а в системі музично-педагогічної освіти, поміж іншого, сприяє підвищенню якісного рівня підготовки професійних кадрів. **Об'єкт** пропонованої статті: дитяча хорова музика. **Предмет:** виховне значення дитячої хорової музики. **Мета** статті: актуалізувати значення дитинства для сучасної культури; зробити порівняння виховного значення таких видів мистецтва як живопис (на основі дитячого портрету), дитяча література та дитяча хорова музика; розкрити

специфіку художнього впливу на дітей хорової музики (на прикладі творів Т. Кравцова).

Численні переваги, які дає хоровий спів культурному, інтелектуальному, естетичному, духовному розвитку особистості дитячого, юнацького віку та інших вікових груп, неодноразово відзначались у науковій, науково-методичній літературі й висловлюваннях видатних музичних діячів. Психологія ХХ ст. науково підтвердила провідне місце, яке здавна відводилося хоровому співу традиціями музичного виховання (М. Блинова, О. Литвиненко, Т. Нагорна, Л. Новицька, Т. Потапчук, В. Симонов, М. Стасюк та ін.). Саме хоровий спів і музика, будучи двоканальною вербально-невербальною формою комунікації диригента і хору (свідомість-підсвідомість), дають можливість формувати в дитині повноцінну особистість зі здоровою психікою [13], створюючи через активну роботу правої півкулі (так званого «емоційного мозку») базу для розвитку лівої півкулі («розумового мозку»), що втілює у різних пропорціях індивідуальності «як художнього, так і розумового типів» [5]. Тому хорова музика й спів життєво необхідні дітям. Л. Венгрус доводить, що співацька хорова практика безпосередньо впливає на такі сфери людини, що зростає, як: здоров'я (відновлення та збільшення працездатності), інтелектуальний рівень (активізація розумових процесів) та самоактуалізацію (визначення та постановка цілей, свідомий вибір дій як прояв духовної свободи). Колективне музикування за допомогою найтонкіших музичних «інструментів» – людських голосів дозволяє учасникам хору колективно переживати яскраві емоційні стани, що відображають найшвидліші моменти людського життя. Важливо, що за допомогою вірно організованих занять хору стає також можливим перетворити прості «побутові» голоси у красиві співацькі голоси, і кращого способу, ніж хоровий спів, у цій справі немає [5].

Найбільш продуктивний час для залучення людини до мистецтва і, зокрема, до співу ухорі – дитячі роки, коли свідомість дитини є «чистим листом паперу». Душа її відкрита й допитлива, внутрішній світ жадібно всмоктує нові знання й враження, тому згублений на цьому життєвому відрізку час наздогнати у подальшому є неможливим. Естетично-виховну користь, розвиток сприйняття та уяви приносить і слухання хорової музики, дитячої, зокрема. Однак, достемен-

ний виховний вплив на дітей здійснюється лише на основі їх власної співочо-хорової практики, де в процесі опанування хорових творів як синтезу слова й музики юні співаки мають справу з феноменальними інтелектами й високою духовністю її творців – майстрів і геніїв мистецтва. Як в естафеті, відбувається передача духовних цінностей від старших поколінь молодшим. Не випадково Б. Асаф'єв, надаючи особливого значення виконавському досвіду у хоровому співі, підкреслював: «В ідеалі у хорі повинні брати участь усі» [2, с. 76]. Д. Кабальєвський також закликав: «Кожний клас – хор, ось ідеал!».

Для зарубіжного музично-виховного досвіду показовою є система З. Кодая. Проте, як відомо, ще Р. Шуман зазначав, як важливо для дитячого музичного розвитку співати у хорі, особливо виконувати середні голоси. Суттєвий внесок у теорію і практику музичного виховання зробив З. Кодай. Створивши цілу систему музичної освіти, він заклав у її фундамент саме масовий дитячий хоровий спів. Невтомний і талановитий подвижник також підкреслював, що лише у практичному музикуванні можна навчитися відчувати й розуміти музику, що лише колективний спів у хорі може привести до спільного музичного переживання й почуття людської спільноти, до розвитку звуко-висотного слуху як ґрунту музикальності. Однак і це він вважав не метою, а лише засобом у благородному завданні виховання у дітей художніх смаків і потреб, пов'язаних з високими суспільними ідеалами, у тому числі – для створення універсальної культури, здатної формувати націю. Як композитор свою дитячу музику (як хорову, так і інструментальну) З. Кодай творив на основі угорської народної пісні, будучи переконаний, що вона є рідною музичною мовою дитини, і опанувати її треба якомога раніше.

Отже, всі достоїнства, які науково-методична література визначає стосовно виховного значення дитячого співу, правомірно проєцируються на дитячу хорову музику як її зміст. Тут необхідно висвітлити саме поняття «дитинство» і його тему у мистецтві.

Дитинство – це недовгий період розвитку людини, ранок її життя, упродовж якого вона вчиться осягати світ і взаємодіяти з ним. Усі діти мріють стати дорослими, тому що, на їх думку, «дорослі можуть усе». І тільки ставши дорослими, вони розуміють, що позаду залишилася щаслива й безтурботна пора, у яку неможна повернутися.

Тема дитинства в музиці, літературі, живопису не відноситься до числа «вічних тем», як не завжди й ставлення до дітей, як до «квітів життя», було таким, як у ХХ–ХХІ ст. Сьогодні діти, їх дитячий світ і виховання – у центрі уваги сім'ї, турботі суспільства. Але ще два-три століття тому й більшу частину історії людства дитина була непомітною для дорослих, рано закінчувалось дитинство, рано починалося трудове життя, великою була смертність дітей. Ставлення до дитини й дитинства еволюціонувало разом із соціальним та культурним розвитком суспільства, від рівня духовної культури якого прямо залежить тривалість дитинства як такого. Ракурс погляду на дитину, її внутрішній світ, роль в житті дорослих історично розширювалися, у ХVІ–ХVІІ ст. з'явилися сучасні терміни вікової градації «дитинство», «отроцтво», «юність», «молодість». Різні періоди історії звеличували якийсь певний вік, що наочно проглядає через втілення дитячих образів у мистецтві, наприклад, «молодість» – оспіваний вік ХVІІ ст., «дитинство» – ХІХ ст., «юність» – ХХ. Майже культ дитини створила доба романтизму. У цьому сенсі важливим був період ХІХ ст., коли тема дитини у літературі, музиці (у тому числі, хоровій), живопису переросла у тему дитинства й поширилася на театр, оперу, балет, а у подальшому на інші жанри. Ішов процес формування мистецтва для дітей, яке досягло розквіту в культурі ХХ ст. Отже, мистецтво для дітей з його темою дитинства – достатньо молоде мистецтво, і тому неможна погодитися з думкою тих дослідників, які відносять її до категорії «вічних» тем (К. Сорокіна).

Боротьба за високу художність творів мистецтва для дітей почала точитися із середини ХІХ ст., одночасно розвивався інтерес до світу дитинства з боку педагогіки, психології, медицини, соціології тощо. Поступово осмислення цього феномену в науці набуло актуальності, яка не послабилася й сьогодні. Так, з'явився термін «феномен дитинства» – багатогранне поняття, яке з різних боків «придивлялося» до знайомого та водночас незбагненого явища. Критики, письменники, композитори ХІХ–ХХ ст. багато писали про специфіку творчості для дітей та відповідальність митців за її виховну спрямованість (В. Белінський, К. Ушинський, М. Чернишевський, М. Добролюбов, К. Чуковський, Б. Асаф'єв, С. Маршак, Д. Кабалевський та інші). Не випадково стала крилатою фраза: «Для дітей треба писати так же добре, як для дорос-

лих, тільки ще краще»¹. Митці прагнули заглянути у дивосвіт дитячої душі та осягнути його, бо, не знаючи його, неможна виховувати.

Різні види мистецтва відкривали тему дитинства і проходили шлях її розвитку у різний час і по-різному. Видається важливим зіставити деякі з них, наприклад, в образотворчому мистецтві, літературі й музиці.

Шлях дитячій літературі й дитячій хоровій музиці було прокладено в образотворчому мистецтві. Задовго до появи дитячої літератури (XV ст.) і дитячої хорової музики (кінець XVIII ст.) в галузі живопису вже існував образ дитини, зокрема, в іконописі. Цей образ до XIII ст. зустрічається лише у християнських сюжетах (образи ангелів, немовляти Христа з Богородицею, образи-символи душ померлих) та лише в узагальненому вигляді – як зменшений дорослий, без дитячих рис. У добу Відродження зображення дитини художники пов'язували з темою материнства Св. Діви Марії (Л. да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело). Після відокремлення світського мистецтва від релігійного саме у жанрі дитячого портрету наочно проглядає поступове осмислення теми дитинства, еволюція уяви суспільства й художників про дитину: від нерозуміння її особливостей, невизнання у ній особистості і бачення «недолюдини» – до дбайливого й зацікавленого.

Секуляризація мистецтва дала поштовх до розвитку дитячого портрету, спершу портретів дітей коронованих осіб та вельмож, які зображувалися як маленькі дорослі². Поступово портрети стали набувати індивідуальних рис, психологічності, емоційності, розкривати внутрішній світ образів без ідеалізації, змінювалося на реалістичне співвідношення зображень дорослих та дітей. В історії дитячого портрету утворилася ціла галерея видатних творів та імен: Рубенс, Рембрандт, Веронезе, Тіціан, Рібера, Веласкес, Коельо, Ф. Хальс, Морельсе, Мітенс, Ренуар, Гоген, Гуттузо, Пікассо, Аргунов, Боровиковський, Левицький, Рокотов, Брюллов, Венеціанов, Кіпренський, Крамської, Перов, Тропінін, О. Іванов, Репін, Серебрякова, Сєров, Дейнека, Пластов, Сарьян, Кончаловський, Толкунов та ін. Отже, у введенні образу дитини у мистецтво, а в подальшому й теми дитинства, велику роль відіграв живопис [10].

¹ Приписується як К. Станіславському, так і С. Маршаку, М. Горькому та ін.

² До речі, суто дитяча одежа, яка б відрізнялась від дорослої, також стала з'являтися близько до цього часу – у XVI–XVII ст.

Проте, основний внесок у розуміння й розкриття у мистецтві світу дитинства зробили література та музика, зокрема, дитяча хорова, які мають найбільший виховний вплив на дітей. Зазначимо, що їх генетичні витoki знаходяться у надрах фольклору – піснях, баснях, легендах, казках, билинах та оповідах. Найдавніші з них датовані X–XI ст., хоч етнографи вважають, що дитячий фольклор міг існувати і раніше цього часу, коли історія ще не фіксувала зразки [8]. Стосовно дати появи у Росії дитячої літератури думки науковців розходяться – це і XV ст. (перша рукописна дитяча книга із записами казок, зробленими Д. Герасимовим), і XVII ст. (перша друкована книга К. Істоміна). У XV ст., як зазначають етнографи й фольклористи, література перестала вважати дитину маленьким дорослим. У дитинстві помітили особливо важливу пору життя людини, і ця подія не випадково співпала з такими явищами як початок книгодрукарства й становлення шкільної освіти. В українській дитячій літературі процес формування тривав дещо довше і в епоху українського ренесансу й бароко ознаменувався творчістю Г. Сковороди. Підвищення інтересу до виховання й навчання дітей, нова концепція дитинства й школи (як організованої системи підготовки дітей до життя й праці, виховання громадянина) призвели до необхідності спочатку зрозуміти їх, і література XVII–XIX ст. повна думок, порад, цікавих спостережень стосовно внутрішнього світу дітей, що свідчить про еволюцію ставлення до дитини у сім'ї, суспільстві й мистецтві – від невизнання повноцінної людини до пильного погляду й творчої взаємодії з нею дорослого. В добу романтизму у дитинстві вбачали вже не підготовчий період до життя, а дорогоцінний світ у собі, краса якого притягує дорослих, і стосунки між дітьми та дорослими «...немов би перевернулися у психології та естетиці: якщо раніше дитинство сприймалось як недостатній ступінь розвитку, то тепер, навпаки, дорослість предстала як збиткова пора, що втратила безпосередність й чистоту дитинства» [17, с. 242]. У вітчизняній літературі XX ст. тема дитинства мала особливе художнє та моральне значення, дитина стала одним з головних позитивних героїв³. Видатний внесок у дитячу літературу зробили в Росії – О. Пуш-

³ На відміну вітчизняному мистецтву у західному мистецтві XX ст. дослідники відзначають ще одну тематичну лінію – дегуманізацію дитинства як ворожої до люд-

кін, М. Лермонтов, С. Аксаков, Л. Толстой, К. Чуковський, С. Маршак, В. Біанкі, А. Барто, Ю. Олеша, М. Носов, В. Беляєв, К. Буличов, в Україні – Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, П. Воронько, Н. Забіла, О. Донченко, І. Малкович, А. Курков, С. Жадан, В. Рутковський, на Заході – Ш. Перро, Г. Андерсен, Э. Гофман, Ф. Купер, Р. Стивенсон, Р. Кіплінг, Де Сент-Екзюпері, Д. Родарі, Л. Керолл, П. Треверс, А. Мілн, А. Ліндгрєн, Ф. Бьорнетт та багато інших.

Дитяча хорова музика веде свій початок з творчості В. Моцарта. Її специфічна тематика, образна сфера, жанрове охоплення почали вимальовуватися у творчості митців ХІХ ст. (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Е. Гріг, М. Римський-Корсаков, Ц. Кюї, С. Рахманінов, М. Лисенко), а у ХХ ст. вони стрімко розширилися і розвинулися (див.: [9, с. 28–35]). Не зважаючи на те, що у радянський період дитяча музика, як і все вітчизняне мистецтво, зазнала сильного ідеологічного впливу, композиторська творчість (особливо другої половини ХХ ст.) явила чимало різноманітних за жанрами творів, вільних від неї, які витримали випробування часом, не втратили своєї естетично-виховної цінності, і сьогодні затребувані у дитячому хоровому вихованні (М. Красєв, Р. Глієр, І. Дунаєвський, О. Пахмутова, Ю. Чичков, Р. Бойко, Є. Крилатов, Я. Дубравин, В. Косенко, А. Кос-Анатольський, А. Філіпенко, М. Завалішина, Ю. Рожавська, І. Карабиць, В. Шаповаленко, Б. Фільц, Л. Дичко, Ж. Колодуб, Т. Кравцов, М. Кармінський та багато ін.). Тематика їх надзвичайно широка: любов до рідного краю, світ дитинства, сім'я і рідні, свята, шкільне (або дошкільне) життя, дружба, ігри, дозвілля, природа, тварини, дитячі захоплення, казка, жарт, гумор тощо. Кращі пісенно-хорові твори для дітей відрізняються естетичною цінністю, змістовністю, образністю, поетичністю, наявністю виховного підтексту. У їх основі завжди виявляються художньо ємкі тексти. Такими є вірші М. Ісаковського, Є. Долматовського, М. Добронравова, Р. Рождественського, Б. Заходера, Ю. Ентіна, М. Пляцковського, К. Ібряєва, Я. Халецького, Ц. Солодаря, В. Суслєва, Н. Забіли, А. Малишка, М. Стельмаха, В. Куринського, Л. Костенко, В. Ладизця, О. Олєся, Л. Рєви, М. Сингаївського та ін.

ства цивілізації, подібно до інопланетної (Р. Бредбері). Взагалі, тема дитинства в частині західного мистецтва модулювала від ідилії до фільмів жахів.

Особливістю початкового етапу історії розвитку української дитячої хорової музики було її зростання переважно у межах одного жанру – жанру хорової обробки народної пісні⁴, на багатому ґрунті пісенно-поетичної культури нашого народу, зокрема й дитячого фольклору (М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, Ф. Колесса та ін.) – цього найціннішого, невичерпного, нескінченно різноманітного джерела професійної творчості в усіх видах і жанрах: літературному, музичному, образотворчому, науковому тощо [8]. Зокрема, саме у дитячому пісенно-поетичному фольклорі виявляється специфіка психо-емоційної сфери дитини й своєрідність її світосприйняття, що обґрунтовує жанр мистецтва для дітей у цілому. Дослідники дитячої творчості відзначають, як тонко у ньому відображені, закріплені у слові та образі народні спостереження за психікою дитини, як втілено її прагнення до радощі, сміху, жарту, потреба в іграх, так необхідних для її розвитку. На вітчизняному фольклорі базувалися педагогічні погляди й практична діяльність М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового. Відомий музикант-педагог С. Миропольський так мотивував роль фольклору в освіті: «Чому ми стоїмо саме за народну пісню і в школі, і вдома, і взагалі у вихованні учнів, особливо початковому? Тому що ми не бажаємо псувати дитячу природу, тому що за силою виховного впливу ніщо не може порівнятися з рідною нам народною піснею» [11, с. 273]. Б. Асаф'єв, підкреслюючи важливу роль народно-пісенної творчості у музичному вихованні дітей, закликав керуватися не сентиментальними думками про їх народність і красу, а «міркуваннями про педагогічну необхідність дії на слух і уяву саме цієї сфери музичної творчості, у якій наявні реально відчутні імпульси до розвитку в людей, що сприймають її, художньо-музичної свідомості» [3, с. 167].

⁴ Для порівняння: у творчості для дитячого хору західно-європейських композиторів довгий час переважали жанри хорової пісні та хорової п'єси-мініатюри (В. Моцарт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Е. Гріг). У російській дитячій хоровій музиці задіяно не тільки жанр хорової обробки (М. Римський-Корсаков), а й жанр хорової п'єси (С. Рахманінов, О. Гречанінов, Вік. Калинников, А. Арєнський, М. Анцев), її різновиду – хорової мініатюри (Ц. Кюї, М. Римський-Корсаков), а також дитячий хор в опері, балеті (П. Чайковський «Пікова дама», «Лускунчик»).

Дитячий фольклор був протягом тисячоліть не тільки простором дитячої художньої творчості, у якому втілюється специфіка внутрішнього світу дитини, відмінності її психології, мислення, сприйняття, – він був сферою культивування «народної педагогіки»⁵, яка з часом отримала розвиток у науці. На ґрунті багатой пісенно-поетичної культури українського народу, й дитячого фольклору, зокрема, виникла українська дитяча хорова музика, і вже майже півтора століття народна пісня у хоровій обробці залишається у ній центральним жанром через найрізноманітніше наповнення. Завдяки різнобічній виховній дієвості жанр хорової обробки і далі зберігає виключне значення для музичної освіти та естетичного виховання дітей, а також посідає чільне місце як у творчості для дітей українських композиторів, так і у системі шкільної, дошкільної освіти, у репертуарі вітчизняних дитячих хорових колективів.

В останні десятиліття кращі традиції жанру дитячої хорової музики продовжили українські композитори І. Щербаков, Віт. Філіпенко, І. Кириліна, В. Степурко, Г. Гаврилюк, В. Польова, О. Некрасов, Вол. Стеценко, О. Яковчук, В. Камінський, а також представники творчої школи Харкова Т. Кравцов, М. Кармінський, Л. Шукайло, В. Птушкін, М. Стецюн, В. Дробязгіна, Ю. Алжнев, І. Гайденко та інші.

Одним з яскравих представників уславленої композиторської школи Харкова у жанрі дитячої хорової музики є Тарас Сергійович Кравцов, автор різноманітних творів для різних складів хору, особливо, таких, як «Хорові акварелі» для мішаного хору, які полюбилися музикантам і слухачам та стали широко відомими.

У дитячу музику композитор Т. Кравцов прийшов вже досвідченим майстром хорової музики. Його творчість для дитячого хору, яка раніше не розглядалась, також відрізняється своєрідністю, змістовністю і, що важливо, прекрасним знанням світу дитинства й дитячої хорової специфіки. Це 8 обробок українських народних пісень, з них п'ять – із супроводом, три – *a cappella*; два хору *a cappella* на слова В. Сосюра – «Вітчизні» та «Гей, рум'яні мої небокраї»; хорові пісні – «Пісня про Харків», «Щоб зраділа матуся» (точна кількість їх невідома, доки

⁵ Вчені-фольклористи вважають, що дитячий фольклор покликаний до життя майже виключно педагогічними потребами народу (Г. Виноградов).

не розібрано архів композитора). Крім того, автор включив до своєї дитячої хорової збірки п'єсу «Сніжинки» з «Хорових акварелей», тим самим запропонувавши виконувати її і дитячим хором.

Автори часто вкладають у дитячі хоріві твори свої визначальні світоглядні думки, прагнучи передати їх молодому поколінню. Власну сокровенну любов до Батьківщини Т. Кравцов висловив у хорах *a cappella* «Вітчизні» та «Гей, рум'яні мої небокраї» (1994–1999) на слова В. Сосюри, які будять у дітей почуття високої громадянськості. Це лірико-патріотичні твори, як завжди у композитора щирі й художньо довершені, здатні розкрити дітям красу й неповторність рідного краю. Кожна з мініатюр є цілісною за настроєм і тематизмом, тому що, виростаючи з початкового ритмо-інтонаційного зерна, розгортається оповідно, без контрастів. Пропорції композицій, квадратність, симетрія – все у автора струнко й прозоро. Проте різноманітним і насиченим є ладо-тональний розвиток, особливо в мініатюрі «Вітчизні». Завдяки модуляціям, відхиленням, зіставленням, переосмисленню акордів, а також висхідній хроматичній секвенції, яка приводить до головної кульмінації твору, в її 44-х тактах 15 разів (!) змінюється тональність, а разом з тим змінюються звукові фарби, і це відбувається текуче, природно, без строкатості. Не зважаючи на обмежений виконавський ресурс дитячого *a'капельного* 3-голосся, автору вдалося тонко розкрити текст, зокрема, вишукано користуючись гармонічними й поліфонічними засобами.

Композитор прекрасно відчуває світ дитинства, дитячу психологію, в тоні його висловлювання – мудрість і турбота. Це видно з того, як він уникає статичності та одноманітності оповіді, компенсуючи відсутність контрасту між частинами фактурним розвитком завдяки чередуванню гомофонно-гармонічного, імітаційно-поліфонічного й контрастно-поліфонічного типів викладення. Зі смаком виконано каденції творів: у заключній кульмінації п'єси «Вітчизна» за допомогою альтерованих акордів групи D, які підсилюють гостроту тяжіння до устою, а в «Гей, рум'яні мої небокраї», навпаки, інтонаційна «лагідність» і тонка прозорість каденції залишають враження романсової задушевності й теплоти. Автор враховує діапазон можливостей дитячого хору, переважає плавне голосоведіння, партії завжди зручні й вокальні, чому сприяє, зокрема, використання у фактурі підголосковості.

У своїх дитячих хорових мініатюрах на слова В. Сосюри композитор Т. Кравцов знову виступає як тонкий лірик, що опоетизовує рідну українську природу, слово, пісню. Саме щирість, поетичність, глибоке емоційне наповнення музики Т. Кравцова покриває та перевершує незначні «шорсткості» тексту. Музичне мислення автора проникнуто українською народною пісенністю, завдяки чому його дитячі хори відзначаються національними рисами й особливою вокальністю. Тому неможливо погодитися з дослідницею Л. Шегдою, яка безпідставно відносить згадані два хори Т. Кравцова до творів «з типовою для неї (*патріотичної тематики* – Н. Д.) прославною образністю, звеличенням соціалістичної дійсності», «у природному для тогочасної державної політики руслі» [16, с. 162].

Свою любов до української народної пісні Т. Кравцов передав дітям у 8-ми хорових обробках. Як відомо, композитор відзначався схильністю до жарту, цінував гумор. Діти теж люблять жартувати й сміятися. Можливо, тому сім з восьми обробок Т. Кравцова – жартивліви: «Дощик», «Іди, іди, дощику», «Ой за гаєм, гаєм», «Ой посіяв дід овес», «Вийшли в поле косарі», «Грицю, Грицю, до роботи», «Дівка в сінях стояла». Форму, функціональність, фактуру викладення для кожної обробки автор знаходить у самому фольклорі, тому серед обробок Т. Кравцова немає і двох схожих. Окреме місце посідає щедрівка «Через наше сільце», почута композитором від матері, оброблена особливо майстерно й складніше за інші через оригінальний тональний план: кожний з 6-ти куплетів-варіантів переходить у нову тональність – домінанти або субдомінанти попередньої, утворюючи коло. Хорові обробки для дитячого хору Т. Кравцова, як і інші його хорові твори, виявляють неповторну індивідуальність композитора, глибоке знання і повагу до рідного фольклору.

У своїй різноманітній хоровій творчості Т. Кравцов приділив велику увагу дитячому хору, на що відважується не кожний композитор. Працю будь-якого автора у жанрі дитячої хорової музики можна порівняти з роботою ювеліра. Адже це не «простори» мішаного хору з його діапазоном у 4 октави, багатоголоссям, великими динамічними можливостями та арсеналом різноманітної хорової техніки, де уява автора вільна для творчості. Дитячий хор – це діапазон 1,5 – від сили 2 октави, 2–3-х-максимум епізодичне 4-голосся, обережне *«forte»*,

турбота про зручність голосоведіння, дещо менші масштаби композицій та інші тонкощі. Про твори для дитячого хору Т. Кравцова хочеться сказати: їх виконано «резцем ювеліра» і вони заслуговують широкої популяризації. Його дитячі твори відзначені талантом, майстерністю та високою духовністю їх творця і є цінним внеском композитора у хорову скарбницю України.

Універсальне виховне значення хорового співу неможливо переоцінити – він є духовною працею людини. Спів у хорі з дитинства, робота над музичними творами, участь у колективній справі, де творчий результат залежить від сумління кожного і вміння підкоряти свої інтереси колективним, благотворно впливають на особистість дитини, вчать терпінню, цілеспрямованості, працьовитості та постійного вдосконалення, що стає з роками стилем праці дорослої людини в обраній професійній сфері. Проте духовно-естетичний вплив на дитину здійснюється не через будь-який репертуар, а лише завдяки художньо довершеній дитячій хоровій музиці. Грамотно, зі смаком відібрані диригентом за тематикою, образами, емоційним змістом і осмислено вивчені у хорі обробки народних пісень, твори композиторів минулого та сучасності залишають у свідомості дітей глибокий слід, формують світогляд, закладають високі морально-етичні критерії. Знайомство з кожним новим твором збагачує музичний досвід дитини, а музика, на думку видатного психолога Б. Теплова, є емоційним пізнанням. Величезний вплив на судження та смаки підлітків справляють класичні твори. Пояснюючи це, Н. Семененко пише: «Естетико-виховна цінність класичних вокально-хорових творів полягає насамперед в тому, що вони поєднують в собі глибину образно-емоційного змісту з досконалістю форми, відзначаються широтою і багатогранністю тематики, в переважній більшості – яскраво демократичною спрямованістю» [12, с. 113]. Тому дитяча хорова музика є матеріалом, а хоровий спів – інструментом найдієвішого комплексного виховання людської особистості, які створюють «...можливість вельми швидкого росту музичної свідомості та сприйняття» [2, с. 150].

Дитяча хорова музика має ще одну особливість: переважна більшість композиторів звертається до неї достатньо зрілими, маючи у творчому портфелі опуси інших жанрів, та вкладає у хори для дітей спогади й почуття свого дитинства, любов і турботу про власних

дітей, тобто все найсвітліше й найдорожче. Основними емоційними станами цієї музики є життєрадісність, любов до всього сушого, співпереживання, звідси її виняткова духовна наповненість та змістовна цінність для виховання молодого покоління.

Однак зрідка можна зустріти твори, які, хоч і призначені авторами для дитячого виконання і враховують межі технічних можливостей дитячих голосів, в цілому ж є далекими від дитячого сприйняття. Експериментуючи з музичною, а іноді й словесною мовами, вони забувають про специфіку дитячого внутрішнього світу, про необхідні зростанню особистості образність і виховний зміст. Отже, питання про виховний підтекст дитячої музики і далі залишається актуальним як для творчості композиторів, так і для діяльності диригентів-хоровиків.

Як відомо, українці – співуча нація, а Україна – співоча країна, що достойне усіякої підтримки. Проте сьогодні глибокі колективно-співочі традиції нашого народу у справі дитячого музичного виховання опинились на узбіччі, сцена й TV стали інструментом квітучого бізнесу, дитяча хорова музика й виконавство витиснуті з них індустрією індивідуального мікрофонного співу, що не лише дає плоди негативного впливу на духовно-естетичне формування дітей і смаки слухачької аудиторії, а й взагалі руйнівню видбивається на всій системі культури й музичного просвітництва народу. З іншого боку, глибинною ідеєю мистецтва для дітей, як і ідеєю фольклорної казки, завжди була перемога добра над злом, правди над кривдою, наявність позитивного героя. Стирання межі між цими категоріями, героїзація пороку губить хрупкий і легко вразливий внутрішній світ дитини, проте саме такий керований деструктивний процес (особливо TV, кіно) упроваджується сьогодні в сучасне мистецтво для дітей, що викликає величезну тривогу в суспільстві. Однак, давня мудрість вчить: «ніж проклинати тьму, краще запали свічу». І багато істинних педагогів-подвижників, майстрів хорового виконавства нині продовжують виховувати інтереси й смаки дітей за допомогою народної пісні, хорових творів корифеїв мистецтва та кращих творів сучасних авторів. Завдяки цьому дитячий хоровий спів все ще зберігає певний потенціал, загубити який кінцево є неприпустимим, бо низку надбань попередніх часів уже втрачено. Потрібна воля влади й суспільства, щоб здійснити свій

обов'язок у духовному захисті та підтримці дитинства, зокрема, відродженням масового хорового виховання.

Висновки. У введенні образу дитини, а в подальшому й теми дитинства в мистецтво велику роль відіграло образотворче мистецтво та його жанр дитячого портрету, а найбільший виховний вплив на дітей мають література та музика, у тому числі дитяча хорова. Ставши феноменом XIX–XXI ст. і сформувавшись в окрему галузь мистецтва, дитяча хорова музика посіла у сучасному музичному просторі самостійне місце й виконує відповідальну роль. З багатьох її призначень першорядними є естетично-виховне й освітнє призначення. Суттю філософії дитячої хорової музики є вища філософія любові, краси й спадкоємності поколінь.

На кінець XX – початок XXI ст. у нашій країні досягнуто великих успіхів у дитячому хоровому виконавстві завдяки творчості для дітей композиторів А. Кос-Анатольського, Ю. Рожавської, М. Завалшиної, А. Філіпенка, В. Шаповаленка, В. Верменича, М. Дремлюги, І. Карабиця, Б. Фільц, Л. Дичко, М. Кармінського, І. Щербакова, О. Яковчука, Л. Шукайло, В. Птушкіна, М. Стецюна, В. Дробязгіної, О. Некрасова, Вол. Стеценка, а також видатній творчості композитора Т. Кравцова. Про це свідчать перемоги вітчизняних дитячих хорових колективів на міжнародних конкурсах, що є можливим лише завдяки вихованню на основі високохудожньої дитячої хорової музики, і наш обов'язок – зберегти цей високий спадковий рівень співочої культури. Кращі зразки дитячої хорової музики мають виняткову виховну цінність і заохотили до творчості, сформували духовно, естетично й вокально багато поколінь дітей нашої країни, вона вкрай необхідна суспільству, культурний розвиток якого без неї неможна вважати повноцінним. Майбутнє нашого народу, – тобто, сьгоднішніх дітей, – його національна єдність, освіченість та духовність багато у чому пов'язані з відродженням масової хорової культури, а вона починається з дитячого хорового співу та дитячої хорової музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анисимова И. А. *Художественно-воспитательные и образовательные тенденции в музыкальной педагогике дореволюционной России* / И. А. Анисимова. — Автореф. дисс... канд. пед. наук. — М., 1982. — 16 с.

2. Асафьев Б. В. *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании* / Б. В. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1973. — 144 с.
3. Асафьев Б. *О хоровом искусстве* / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с.
4. Блинова М. *Музыкальное восприятие и исполнение как проявление целостной деятельности головного мозга* / М. Блинова. // *Муз. воспитание в школе*. Вып. 11. — М. : Музыка, 1976. — С. 22–30.
5. Венгрус Л. *Начальное интенсивное хоровое пение* / Л. Венгрус. — СПб. : Музыка, 2000.
6. Верба О. О., Дніпровська Н. Г. *Дитяча хорова музика як жанровий феномен* / О. О. Верба, Н. Г. Дніпровська. // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. — К., 2009. — Вып. 81. — С. 95–99.
7. Выготский Л. С. *Воображение и творчество в детском возрасте* / Л. С. Выготский. — С-Пб. : Союз, 1997. — 93 с.
8. Дніпровська Н. *Український дитячий пісенно-поетичний фольклор і жанр хорової обробки у творчості українських композиторів для дитячого хору кінця ХІХ – поч. ХХІ ст.* / Н. Дніпровська. // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. — Харків : ХДАДМ, 2012, № 3. — С. 42–46.
9. Дніпровська Н. Г., Александрова О. О. *Дитяча хорова література (Розділ: Українська дитяча хорова література)* / Навч.-метод. посібник. — Харків : КЗ «ХГПА» ХОР, 2012. — 222 с. + CD.
10. Мерцалова М. Н. *Дети в мировой живописи* / М. Н. Мерцалова. — М. : Искусство, 1968. — 144 с.
11. Миропольский С. *Народная песня в воспитании* / С. Миропольский. // *Беседа*. — 1872, № 10. — С. 273–274.
12. Семененко Н. *Хорове мистецтво – важливий засіб естетичного виховання* / Н. Семененко. // *Радянська Конституція і художня культура*. — К. : Наук. думка, 1983. — С. 110–124.
13. Симонов В. П. *Эмоциональный мозг* / В. П. Симонов. — М. : Наука, 1981. — 216 с.
14. Сорокина Е. *Мир детства в русской музыке ХІХ в.* / Е. Сорокина. — Автореф. дисс... канд. искусствоведения. — Саратов, 2006. — 26 с.
15. Субботский Е. В. *Ребенок открывает мир* / Е. В. Субботский. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Смысл, 2005. — 334 с.
16. Шегда Л. *Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для ді-*

тей другої половини ХХ століття / Л. Шегда. // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. — Вип. 9. — К., 2009. — С. 161–169.

17. Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства / М. Эпштейн, Е. Юкина. // Новый мир, 1979, № 12. — С. 242–257.

Дніпровська Н. Виховне значення дитячої хорової музики (на прикладі творів Т. Кравцова). У статті подано у світлі історичних, педагогічних, естетичних та ін. знань сучасний погляд на феномен дитячої хорової музики, її неминуще значення у справі духовного виховання особистості, громадянина.

Ключові слова: дитяча хорова музика, дитячий хор, дитячий фольклор, музична педагогіка, естетичне виховання, тема дитинства, творчість для дитячого хору Т. Кравцова.

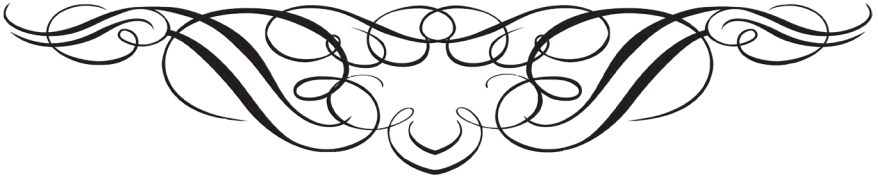
Днепровская Н. Воспитательное значение детской хоровой музыки (на примере произведений Т. Кравцова). В статье представлен в свете исторических, педагогических, эстетических и др. знаний современный взгляд на феномен детской хоровой музыки, её непреходящее значение в деле духовного воспитания личности, гражданина.

Ключевые слова: детская хоровая музыка, детский хор, детский фольклор, музыкальная педагогика, эстетическое воспитание, тема детства, творчество для детского хора Т. Кравцова.

Dneprovskaya N. Educational meaning of children's choral music (the case of T. Kravtsov's works). The article presents the modern view of the phenomenon of children's choral music and its enduring value to the spiritual development of personality, the citizen considering historical, pedagogical, esthetic, etc. knowledge.

Key words: children's choral music, children's chore, children's folklore, music pedagogy, aesthetic education, childhood theme, creative work for T. Kravtsov's children's chore.

Розділ 2



Історія і теорія музики та суміжні науки

УДК 781.42+783.2

Наталія Ходакова

ПРОСТОЙ И ЦВЕТИСТЫЙ КОНТРАПУНКТ В МОТЕТАХ У. БЁРДА

Одной из важнейших и наименее разработанных проблем современного учения о полифонии является проблема соотношения двух базовых техник письма: простой контрапункт (*contrapunctus simplex*), который представляет собой моноритмичное движение всех голосов преимущественно крупными длительностями, в теории противопоставляется обширной области цветистого контрапункта, где главенствующее место занимает имитация. **Цель** настоящей статьи – уточнить представления о том, как в практике строгого письма взаимодействуют эти две техники, что в свою очередь должно приблизить нас к пониманию закономерностей строгостильного формообразования.

Материалом исследования служат мотеты У. Бёрда из сборника *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur*. Сборник, изданный в 1575 году, был написан Уильямом Бёрдом в содружестве со своим наставником Томасом Таллисом и посвящён королеве Елизавете I. Вкратце предыстория публикации выглядит следующим образом: большая любительница музыки и музицирования, Елизавета высоко ценила творчество обоих композиторов и в знак своего расположения пожаловала им монополию на нотопечатание. Благодарность за

оказанное внимание они выразили естественным для придворных музыкантов способом: издали сборник мотетов с предисловием, наполненным комплиментами. Дж. Харли отмечает, что среди достоинств королевы посвящение называет *vel vocis elegantia, vel digitorum agilitate* – изящество голоса и подвижность пальцев [3, с. 216].

Более глубокий смысл посвящения раскрывается в структуре сборника. Поскольку создание его было приурочено к 17-й годовщине правления Елизаветы, сборник состоит из 34 мотетов – по 17 от каждого композитора. Последовательность мотетов подчёркивает положение старшего из композиторов: первые три от Таллиса, затем три от Бёрда и так далее вплоть до окончания сборника, где последовательность нарушается: два мотета от Таллиса, четыре предпоследних от Бёрда, а последний – семиголосный канон *Miserere nostri Domine*, в основу которого положен «спрятанный» в басу напев из 17 нот – снова от Таллиса.

Ко времени публикации сборника Бёрд был уже довольно известным, но всё же молодым композитором и потому тщательно придерживался общепринятых норм строгого письма, демонстрируя при этом блестящее владение этими нормами. Данное обстоятельство делает ранние мотеты Бёрда очень ценным материалом для исследования закономерностей «нормативного» строгого стиля периода его наивысшего расцвета.

Для анализа нами был использован совершенно новый исследовательский инструмент. Благодаря персональным компьютерам современные музыковеды находятся в гораздо более выгодном положении, чем Кнуд Еппесен: он потратил на подготовку аналитической части своей монографии «Стиль Палестрины и диссонанс» [4] два десятка лет, поскольку должен был вручную обрабатывать результаты анализа партитур, изданных типографским способом. Сейчас есть возможность прорабатывать большие объёмы нотного текста в гораздо более короткие сроки, поскольку в нашем распоряжении имеются компьютерные программы-нотаторы – в частности, *Sibelius*, которым пользуется автор настоящей статьи – и изготовленные с их помощью электронные партитуры.

Множество задач, возникающих в процессе анализа строгостильных партитур, можно решать с помощью плагинов – встраиваемых

модулей, которые существенно расширяют возможности программы. Например, плагины, входящие в стандартный набор *Sibelius*, дают возможность без особых усилий получить сведения о диапазоне каждого голоса и наиболее часто используемых нотах. Однако для решения задач, возникших перед нами в процессе анализа мотетов Бёрда, ресурсов, которыми располагает стандартный программный пакет *Sibelius*, недостаточно. Потому мы обратились за помощью к программисту А. Д. Порошину. Написанные им плагины позволяют получить статистические данные, способствующие достижению поставленной в настоящей статье цели.

Прежде чем перейти к обсуждению полученных данных, остановимся на самом процессе подсчёта. Для начала необходимо определить единицу измерения, которая позволяет плагину структурировать музыкальную ткань и отыскивать в электронных партитурах участки простого контрапункта. В качестве такой единицы избрана половинная нота (в современной нотации), которая является наиболее распространённой метрической единицей – «счётной долей» – в полифонии строгого письма. Теперь компьютерная программа может «обследовать» партитуру и выделить интересующие нас участки. Условимся считать простым контрапунктом последовательность из трёх и более моноритмичных вертикалей, образованных полным составом голосов. Один или два полносоставных аккордовых «столбика», равно как и неполносоставные вертикали к простому контрапункту не причисляются – они выполняют собственные формообразующие функции, не относящиеся непосредственно к интересующему нас вопросу. Полученные данные программа выводит в абсолютных величинах (количество «столбиков» в партитуре) и процентном отношении к общему количеству метрических долей в мотете. В тех случаях, когда мотет состоит из нескольких частей, анализ проводится по частям, и результаты записываются по каждой части отдельно.

Если мы возьмём только мотеты Бёрда и захотим выяснить, какой процент музыкальной ткани сформирован с помощью простого контрапункта, то увидим, что в большинстве мотетов простого контрапункта либо нет вообще, либо его количество ничтожно мало. Для достоверности приведём данные статистики. В семи мотетах – *Libera me Domine et pone me*, *Peccantem me quotidie*, *Laudate pueri*

Dominum, Memento homo, Diliges Dominum, Miserere mihi Domine, Libera me Domine de morte aeterna – простого контрапункта нет. В пяти мотетах процент простого контрапункта колеблется в пределах, не превышающих двух процентов: *Aspice Domine* —0,95 %, *Attollite portas* —0,47 %, *Da mihi auxilium* —1,27 %, *Domine secundum actum meum*, I часть —1,36 %, *Te deprecor* —1,82 %. Три мотета содержат от трёх до шести процентов простого контрапункта: II часть мотета *O lux beata Trinitas* — 6,03 %, *Tribue Domine* — 4,7 %, *Gloria Patri* — 3,23 %. В этом нет ничего необычного, поскольку XVI век – это время расцвета имитации, поэтому имитационная техника занимает в полифонических произведениях наиболее значительное место. Но как раз малое количество простого контрапункта помогает легко найти участки структуры, на которых он используется, и тщательно изучить все возможные случаи его использования.

Исключение из общего правила составляют только два мотета, в которых процент простого контрапункта необычно высок. Один из них – *Emendemus in melius* (30,82 %). Это первый мотет Бёрда в сборнике, своего рода визитная карточка композитора и второе заглавие цикла. Оно должно каким-то образом отличаться от остальных произведений, включённых в сборник. (Такой способ оформления многочастного цикла, когда первое произведение в нём является «демонстрационным», своего рода «рекламой» технических возможностей композитора, использует, например, И. С. Бах – в первых пьесах из «Инвенций и Симфоний» или в начале первого тома «Хорошо темперированного клавира».) Сам мотет состоит из двух частей; главной особенностью первой является то, что ни один голос не отключается, вся часть излагается пятиголосно. Каждая фраза отделяется от следующей выразительной паузой и чаще всего начинается и заканчивается одновременно всеми голосами, то есть в простом контрапункте. Использование этого приёма порождает важный для заглавной части эффект особой торжественности, приподнятости.

Ещё один пример, где простой контрапункт присутствует в достаточно большом количестве – *Siderum rector* (18,75 %). В сборнике он идёт под заглавием «Hymnus». Главной особенностью этого мотета является то, что его структурную основу образуют два куплета, запевы которых исполняются неполным трёхголосным составом, а припе-

вы – уже полноценным пятиголосным. Имитационная техника в мотете преобладает, но весьма примечательно то, что запев первого куплета излагается практически полностью в простом контрапункте. Выше оговаривалось, что неполноголосные последовательности к простому контрапункту не причисляются, однако здесь стоит сделать исключение: перед нами вполне законченный музыкальный раздел, и значит трёхголосие для него можно считать полноголосием.

Перейдём к анализу простого контрапункта в типичных случаях его использования. Оказывается, что в перечисленных выше мотетах с типично невысоким процентом простого контрапункта последний всегда используется или в начале построения, или в его конце. Если простой контрапункт используется **в начале**, то занимает большее пространство и экспонирует тематический материал, подчёркивая важность используемого текста и придавая звучанию торжественный характер.

В конце построения использование простого контрапункта, как правило, ограничивается парой созвучий и образует ясно воспринимаемую кадансовую формулу. Она обычно используется тогда, когда нужно чётко отделить один раздел полифонической формы от следующего. Это случается нечасто и тоже связано с особенностями словесного текста.

В середине построений в изученных нами мотетах простой контрапункт, то есть последовательность хотя бы двух-трёх моноритмичных вертикалей, не используется никогда. Но там могут встречаться одиночные моноритмичные вертикали. У этого приёма тоже есть свои формообразующие функции. Важно, что во всех трёх случаях использование простого контрапункта обусловлено словесным текстом.

Есть ещё один важный вывод о специфике использования простого и цветистого контрапункта, который вытекает из анализа статистических данных. Полифоническое произведение пишется для определённого количества голосов, которое обычно бывает указано в его названии. Если в названии заявлено, что мотет пятиголосный, то это означает, что больше пяти голосов в партитуре быть не может. Однако мы также понимаем, что в строгом стиле пятиголосие совершенно не обязательно должно звучать непрерывно на протяжении всего произведения: в разных разделах могут быть в разных комбинациях задейство-

ваны два, три, четыре или все пять голосов (как было указано выше, в одном из мотетов Бёрда имеется целый неполноголосный раздел). Количество голосов, которое используется чаще всего, мы назовём **рабочим**, а заявленное количество (оно же – состав исполнителей) будет **максимальным**. Анализ показал, что в 12 мотетах из 17 рабочее количество голосов не совпадает с максимальным. Здесь мы можем наблюдать следующую закономерность: если простой контрапункт занимает не менее 10 % музыкальной ткани, то максимальное число голосов будет совпадать с рабочим. Это свидетельствует о важной выразительной особенности простого контрапункта: он стремится сразу охватить и удерживать максимальное звуковое пространство, в то время как имитация завоёвывает его последовательно и постепенно.

Особый интерес представляет последний мотет Бёрда в сборнике – *Libera me Domine de morte aeterna*. При его компьютерном анализе мы получаем статистику, которая не соответствует только что сформулированной закономерности: в мотете вообще нет простого контрапункта, но рабочее число голосов совпадает с максимальным. Обратившись к нотному тексту, мы видим следующее: мотет начинается имитацией, в которой последовательно вступают четыре нижних голоса, причём вступление пятого – сопрано – максимально оттягивается. *Punti* четырёх голосов излагают материал, который в верхнем голосе превращается в *cantus firmus*, то есть представляет собой непрерывное движение крупными длительностями, которое выдерживается до конца произведения. Для 2-й половины XVI века использование техники письма на выдержанный голос – сравнительная редкость и в некотором смысле архаизм, поскольку эта техника утратила своё ведущее положение в строгом стиле за два поколения до Бёрда – у Жоскена де Пре и его учеников. Кроме того, в качестве выдержанного голоса чаще всего используется тенор, так что описываемый мотет – единственный пример того, как молодой Бёрд позволил себе некоторую оригинальность в обращении с нормами строгого письма. Получается, что необычные статистические показатели указывают на необычность использованной в строгостильном произведении техники письма.

Если для обнаружения участков простого контрапункта вполне достаточно одного прохождения партитуры, то при анализе имитаций

применяется совершенно другая стратегия и, соответственно, другой способ использования компьютерной программы. Учебные курсы полифонии приучают нас к тому, что имитация выглядит следующим образом: пропоста излагается в одном голосе, а затем поочерёдно (и чаще всего на одинаковом расстоянии) в других голосах вступают респосты. Вспомним классическое определение имитации, которое дал С. И. Танеев в «Подвижном контрапункте»: имитацией является «повторение голосом мелодии, непосредственно перед тем исполненной другим голосом» [2, с. 8]. Если расстояние вступления голосов одинаково, имитация называется **регулярной**.

Однако в партитурах мотетов Бёрда, как и во множестве других произведений строгого стиля, расстояния вступления голосов бывают неодинаковы, и тогда возникает **нерегулярная** имитация. В нерегулярной имитации надо отдельно рассматривать случаи, когда одна из респост находится на достаточно большом расстоянии от пропосты. Её связь с пропостой ослабевает, и такая отдельно стоящая респоста в зависимости от того, как в дальнейшем разворачивается имитирование, превращается либо в «местную пропосту» для следующих сразу за ней голосов, либо в связку между двумя группами (турами) нерегулярной имитации. Оба этих типа имитации, в которых все элементы одноголосны, мы в изобилии встречаем в мотетах Бёрда. Для наиболее точного анализа имитации применяется метод сравнительного мелодического анализа. Элементы имитационного тура копируются из электронной партитуры и выстраиваются один под другим. Это даёт возможность увидеть, какие изменения произошли в респостах по отношению к пропосте, и насколько они существенны.

Но есть ещё один тип имитации – когда одновременно вступает не один, а несколько голосов. В этом случае имитация может быть с многоголосной пропостой и одноголосными респостами, одноголосной пропостой и многоголосными респостами, или же с многоголосными пропостой и респостами. Кроме того, разные варианты имитации могут комбинироваться: например, пропоста и первая респоста одноголосные, а вторая респоста многоголосная. Отдельного внимания заслуживают варианты имитации «один против всех» (многоголосная пропоста и одноголосная респоста) или «все против одного» (здесь наоборот пропоста одноголосная, а респоста – многоголос-

ная). Они фактически ставят под сомнение границу между простым и цветистым контрапунктом.

Как видим, способы исследования двух базовых типов контрапункта различны, однако граница между ними – по крайней мере, со стороны имитации – оказывается достаточно условной. В самом общем виде простой и цветистый контрапункт сопоставляются как два разных **качества** письма, причём одно качество – имитация – преобладает именно в количественном отношении, а другое качество – простой контрапункт – используется только изредка и в специальных случаях. Внутри области имитации подход меняется. Здесь количественный фактор определяет само качество имитации: качественные различия возникают между имитациями с одноголосными и неодногоголосными (количественно отличающимися) пропостами или риспостами. Кроме того, выясняется, что тип имитации с неодногоголосными элементами фактически стирает грань между простым и цветистым контрапунктом.

Из теории полифонии известно, что простой и цветистый контрапункт – явления максимально контрастные в строгом стиле. В своё время это давало С. С. Скребкову в статье «Система Фукса» утверждать, что разные техники в строгостильном произведении существуют независимо друг от друга: «<...> в одном и том же произведении сосуществуют как чисто аккордовое изложение, без каких-либо признаков полифонии и самостоятельности ведения голосов, так и строго полифоническое, линейное, имитационное изложение» [1, с. 116]. Теперь появляется возможность оспорить это утверждение и сформулировать **вывод**, относящийся к разным способам понимания и применения простого и цветистого контрапункта. То, что разделено на уровне абстрактного музыкального языка, в конкретных произведениях, то есть на уровне музыкальной речи, существует в постоянном и многообразном взаимодействии. Возможно, в этом и заключается особенность формообразования в строгом стиле и отличие от устройства гармонических форм, где общий принцип пронизывает все этажи музыкальной организации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Скребков С. С. Система Фукса [текст] / С. С. Скребков // *Избранные статьи* / Ред.-сост. Д. А. Арутюнов. — М. : Музыка, 1980. — С. 115–129.

2. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [текст] / С. И. Танеев [под ред. С. С. Богатырёва]. — М. : Гос. муз. издат., 1959. — 384 с.

3. Harley, John. William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal [text] / John Harley. — Aldershot : Scholar Press, 1999. — 480 p.

4. Jeppesen, K. The Style of Palestrina and the Dissonance [text] / K. Jeppesen, Dover Publications, Inc. — NY : Dover Publications, Inc., 1970. — 306 p.

Ходакова Н. Простой и цветистый контрапункт в мотетах У. Бёрда. В теории строгого стиля простой и цветистый контрапункт не имеют точек соприкосновения: техника простого контрапункта с моноритмичным движением всех голосов исключает диссонансы, тогда как совокупность техник, образующих область цветистого контрапункта, характеризуется разноритмичным движением и использованием диссонансов. Однако на практике эти два типа полифонического письма взаимодействуют чаще, чем противопоставляются. На материале мотетов У. Бёрда из сборника *Cantiones sacrae* рассматриваются конкретные случаи такого взаимодействия.

Ключевые слова: имитация, мотет, простой/цветистый контрапункт, строгий стиль.

Ходакова Н. Простий та квітчастий контрапункт в мотетах У. Бьорда. В теорії строгого стилю простий та квітчастий контрапункт не мають точок зіткнення: техніка простого контрапункту з моноритмічним рухом усіх голосів виключає дисонанси, тоді як сукупність технік, що формують область квітчастого контрапункту, характеризується різноритмічним рухом та використанням дисонансів. Однак на практиці ці два типи поліфонічного письма взаємодіють частіше, ніж протиставляються. На матеріалі мотетів У. Бьорда зі збірки *Cantiones sacrae* розглядаються конкретні випадки такої взаємодії.

Ключові слова: імітація, мотет, простий/квітчастий контрапункт, строгий стиль.

Khodakova N. Simple and flourished counterpoint in the motets by W. Byrd. In strict style theory there are no points of contact between plain and flourished counterpoints. A plain counterpoint technique with monorhythmic mo-

tion of all voices rules out dissonances, while the complex of techniques, that forms an area of flourished counterpoint, is characterized by the different rhythmic motion and usage of dissonances. But in practice these two types of polyphonic writing interact more often than contrast. The instances of such interaction are considered on the material of motets by W. Byrd from *Cantiones sacrae*.

Key words: imitation, motet, plain/flourished counterpoint, strict style.

УДК 787.01.087.1

Екатерина Жигалова

ТРАДИЦИЯ ФУГИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Слово «традиция» восходит к латинскому глаголу «tradere» – «передавать». Первоначально оно обозначало действие с материальными предметами, а затем и явления, происходящие в различных сферах духовной жизни. Хотя предметом нашего исследования не являются материальные объекты, речь всё же пойдёт о том, что на протяжении веков доказало свою почти материальную крепость и устойчивость, – о традиции написания фуг для скрипки соло.

На протяжении XX века на европейскую музыку все более сильное влияние оказывала старейшая из профессиональных музыкальных традиций Европы – полифоническая. Одной из важнейших составляющих этой традиции является музыка И. С. Баха, который и положил начало традиции, рассматриваемой в настоящей статье. Большинство его произведений тщательно проработано музыковедами и признано каноническими, то есть образцовыми с точки зрения использования полифонических техник. Сплошь и рядом композиторы, обладающие дарованиями самого разного масштаба, обращаются не к абстрактной полифонической технике, а конкретно к баховской и извлекают из нее уроки разной степени важности. Особая ситуация возникает, когда к музыке Баха обращается крупный композитор, такой как Хиндемит, Шостакович или Бела Барток. Творчество этих крупнейших композиторов XX века подтверждает правоту С. И. Танеева, который во вступлении к «Подвижному контрапункту строгого

письма» предсказывал: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм» [5, с. 6].

Наша **цель** – сосредоточить внимание не просто на преемственности, передаче традиции, а на обогащении и развитии, то есть на том, что позволяет судить о жизнеспособности традиции. Мы хотим показать, как при неизменной конструктивной основе расширяется диапазон используемых средств. **Предметом** исследования в данном контексте будут выступать фуги из Сонаты для скрипки соло И. С. Баха и Б. Бартока.

В качестве модели Барток использовал скрипичные сонаты Баха – четырехчастные циклы, где каждая из частей имеет определенное жанровое наклонение. В особенности показательно наличие фуги – неотъемлемой составляющей цикла барочной скрипичной сонаты – в качестве второй части. Но самое очевидное доказательство ориентации на сочинения Баха мы находим уже на первой странице Сонаты Бартока: её начальный аккорд – цитата из первой части Сонаты g-moll для скрипки соло. Сама первая часть сонаты Бартока называется «Чакона», что столь же недвусмысленно свидетельствует о преемственности со скрипичной музыкой Баха и известнейшим его шедевром.

Даже без углубления в детали текста нетрудно понять, что по сравнению с фугами Баха у Бартока происходит значительное расширение диапазона приемов скрипичной игры. Прежде всего, это проявляется в многообразии штрихов. У Баха одним из важнейших элементов формообразования является дифференциация виртуозного пассажного одноголосия и аккордового многоголосия. Барток в первую очередь отделяет *arco* от *pizzicato*, которым Бах вообще не пользуется. Кроме того, Барток различает *pizzicato* правой и левой руки:

Пример 1



То обстоятельство, что Бах в сочинениях для струнных приемом *pizzicato* не пользовался вовсе, обусловлено тем, что для немецкой исполнительской традиции игры на скрипке, основанной на многоголосии и аккордовых техниках, прием *pizzicato* был не характерен в принципе.

Следующий штрих, который Барток активно использует – это тремоло или дубль-штрих. Исполнение темы дубль-штрихом уже воспринимается не только как виртуозный прием, но и как проведение темы в уменьшении. Уже этот факт дает право предположить, что Барток любой специфический прием игры на скрипке пытается использовать в качестве средства к реализации той или иной полифонической техники, что мы и увидим, произведя полный анализ его фуги.

В целом же расширение диапазона используемых штрихов обусловлено не только естественным фактором исторической эволюции приемов игры на скрипке, но и усовершенствованием конструкции смычка. У смычка эпохи Барокко была дугообразная трость, и натяжение волоса исполнитель регулировал силой нажатия кисти. Современный смычок имеет прямую трость и механический винт для регулировки натяжения волоса. Такая эволюция смычка имела и негативные последствия: современники Баха могли извлекать аккорды по трем, а то и всем четырем струнам одновременно, а современные музыканты вынуждены «ломать» аккорды.

Разнообразие приемов, помноженное на обилие хроматизмов, и значительно более свободное употребление диссонансов играет важную роль в разворачивании полифонической ткани. Границы полифонической техники в фуге Бартока существенно расширяются. Например, в скрипичных фугах Бах в многоголосных интермедиях наиболее часто применял канонические секвенции, а использование техник и вертикально-, и горизонтально-подвижного контрапункта было «роскошью» для композитора, не только в связи с тональными и функциональными особенностями музыкального языка эпохи Барокко, но в первую очередь – с невозможностью их исполнения на скрипке. В фуге Бартока, естественно, используется другой тип тональной организации. Это позволяет расширить спектр полифонических техник, применяя не только вертикально- и горизонтально-подвижные контрапункты, но и другие, более сложные разновидности производных соединений. При этом

в скрипичных фугах обоих композиторов увеличивается контраст между типами изложения, учащается смена фактурных формул. У Баха смена фактуры чаще всего совпадала со сменой раздела или границами интермедий. Так на основе фактурного контраста и тематического наполнения мы разделили интермедии из скрипичных фуг Баха на два типа: первый тип основан на многоголосии и развитии материала темы фуги, второй тип интермедий – это виртуозные пассажи, не использующие тематический материал. Естественно, что для фуги Бартока, в которой фактура меняется на протяжении практически каждого двух-трех тактов, такое деление интермедий уже не приемлемо. Однако роль фактуры в формировании разделов фуги остается практически такой же, как и в фугах Баха, где фактурный контраст представляет собой, наряду с тональным планом, одно из важнейших формообразующих средств. У Бартока, как показывает анализ, вместо **тональности** источником формообразования выступает сама **тема**.

Большинство отечественных исследователей отмечает решающую роль темы в формировании фуги. Рассматривая процесс сочинения фуги, А. Н. Должанский отмечает: «Искусство фуги слагается из двух неравнообъемных процессов и заключается в формулировании тезиса (то есть сочинении темы) и его раскрытии и доказательстве (то есть сочинении фуги в целом)» [2, с. 153]. Такое же соотношение, по мысли исследователя, сохраняется и в законченном сочинении: «Строение фуги подобно тезису с доказательством, определенному утверждению с последующим его толкованием, разъяснением его смысла, углублением в него. Музыкальным воплощением тезиса является тема фуги, а все остальное, то есть фуга в целом, представляет собой раскрытие смысла темы, утверждение ее содержания» [2, с. 151].

Тема фуги Бартока состоит из двадцати четырех нот. Количество достаточно внушительное, если учесть что у Баха самая большая тема в наиболее масштабной из трех его скрипичных фуг, фуге C-dur, состоит из пятнадцати нот. Впрочем, однозначных рекомендаций по количеству нот в теме не бывает. Существуют лишь рекомендации к тому, что мотивы, на которые она делится, должны быть приемлемыми для полифонической разработки, которую мы соотносим с риторическим приемом «elaboratio». Главный критерий при этом заключается в узнаваемости и яркости мотивных составляющих темы:

Пример 2



Тема фуги Бартока делится на пять мотивов. Все они наращиваются вокруг единого стержня, в качестве которого выступают чередующиеся интервалы большой и малой терций. Попутно заметим, что последнему пятому мотиву отводится ключевая роль в проведениях темы в свободной части фуги: его наличие или отсутствие позволяет отличить полные проведения темы от укороченных ее вариантов или интермедий, развивающих ее материал. Интересно, что практически все длительности темы – восьмые. Из двадцати четырех нот только две четвертные. В отличие от пауз, длительности и метрическое положение которых более разнообразны: четыре четвертных и семь восьмых. Именно наличие пауз в теме способствует не только простому членению ее на мотивы, но и формирует ее метроритмический облик, который в дальнейшем развитии фуги позволит распознать материал темы среди общего материала фуги, поскольку в свободной части фуги тема ни разу не проводится в основном виде.

Сопоставив тему фуги Бартока с темами скрипичных фуг Баха, мы обнаружили сходную логику. Мотивное строение темы Бартока близко к темам фуг g-moll и a-moll, реализующим принцип ядра и развертывания:

Пример 3



При этом, как ни странно, тема фуги g-moll Баха родственна теме фуги Бартока еще и своей тональной неопределенностью. У Баха до вступления ответа, сложно понять, в какой она тональности: движение от V к III ступени g-moll можно представить себе и как движение от III к I ступени параллельного мажора.

Сходство с большой фугой у Бартока обнаруживается не только в масштабах темы, но и еще в одном интересном штрихе: первые две ноты темы повторяются в конце. Напомню, что скрипичная fuga C-dur Баха написана в форме da caro. Вообще фуги da caro в творчестве Баха – явление не настолько редкое, как это может показаться на первый взгляд. Возможно, мы считаем точные репризы в фугах Баха чем-то экстраординарным потому, что наши аналитические стереотипы формируются на материале фуг из «Хорошо темперированного клавира». В этом цикле только fuga Cis-dur из первого тома имеет репризу, структура которой воспроизводит структуру экспозиции. Причем в фуге Cis-dur мы находим не репризу da caro, а репризу с тональными изменениями. Исследователи часто приводят эту фугу как пример предвосхищения сонатного аллегро. Если же перенести взгляд за пределы «Хорошо темперированного клавира», то окажется, что фуги da caro есть в органных сонатах и в сонатах для скрипки и клавира. В форме da caro написана знаменитая органная fuga e-moll (BWV 548) и две великолепные фуги для лютни или клавира c-moll (BWV 997) и Es-dur (BWV 998). Такую же форму, по мнению ряда исследователей, имеет и так называемая «неоконченная» fuga c-moll для клавира (BWV 906). Конечно же, в фуге Бартока мы наблюдаем только лишь аллюзию приема da caro, но все же появление начального двухнотного мотива в самом конце произведения вводит слушателя в заблуждение, заставляя ожидать продолжения темы. Таким способом создается эффект замкнутости формы.

Еще один признак, сближающий произведения Баха и Бартока, заключается в использовании удержанного противосложения, которое требует от композитора, пишущего для скрипки, особой изобретательности. Отличие, в первую очередь, основано на разных подходах к формированию противосложения и его роли в фуге. В скрипичных фугах Баха противосложение – это гармоническое заполнение темы, а в фуге Бартока – мотивное варьирование с противоположным типом

движения мелодии. Именно интонационное сходство темы и противосложения позволяет, характеризуя фугу Бартока, использовать термин А. Н. Должанского «основное тематическое построение». Рассматривая некоторые композиционные особенности фуг Д. Шостаковича, Должанский пишет: «Сочетание же темы со всеми удержанными противосложениями образует многоголосие из стольких голосов, сколько их участвует в Фуге. Соединение это можно рассматривать как основное тематическое построение». [1, с. 217]. Аналогичного мнения по поводу этого явления придерживается И. М. Приходько: «<...> тематический комплекс можно было бы изучать, во-первых, как совокупность темы, взятой во всех ее изменениях, и элементов, оттеняющих тему, разъясняющих тему и контрастирующих теме; во-вторых, представляется возможным выделить стабильные и мобильные типы тематического комплекса» [4, с. 231]. Если противосложение у Баха служит фоном для темы фуги, не претендуя на самостоятельность, то противосложение Бартока, будучи производным от темы, активно с ней конкурирует, «внедряясь» в материал свободной части фуги. В этом случае Барток, по-видимому, учитывает опыт клавирных фуг Баха, а не скрипичных.

Сходную логику построения и экспозиции находим в скрипичных фугах обоих композиторов. Используемый Бахом тип экспозиции с дополнительными проведениями темы Барток превращает уже в традиционный прием. Заметим, что дополнительное проведение темы в экспозиции и в фугах Баха, и в фуге Бартока проводится на октаву выше, такой прием не только делает экспозицию разомкнутой, но и подчеркивает регистровый контраст и акцентирует внимание на ограниченном диапазоне скрипки. Однако дополнительное проведение в фуге Бартока уже в экспозиции варьировано и те изменения, которые произошли здесь с темой, обуславливают дальнейшее развитие фуги.

Пример 4



В свободной части фуги Бартока целиком тема проводится три раза. При этом она ни разу не звучит в основном виде, в том, в котором она была заявлена в экспозиции фуги. Каждое ее последующее проведение представляет собой новый, ранее не использовавшийся вариант. Первое проведение темы появляется в верхнем голосе на фоне хроматических фигураций. Второе проведение – это тема в обращении. Она вступает в нижнем голосе сразу же после первого с удвоениями в терцию. Появление третьего проведения подготавливается интермедией с использованием технически очень сложного для скрипки приема – стреттной имитации. Её применение становится возможным за счет противопоставления разных приемов игры, в числе которых не только контраст между *arco* и *pizzicato*, но и флажолетная техника. Наконец, в третьем проведении темы появляется аккордовая фактура. Здесь с основным материалом контрастирует виртуозное одноголосие, основанное на обращении и горизонтальном перемещении мотивов удержанного противосложения.

Что касается интермедий в фуге Бартока, то их отличительной чертой является расширение амплитуды полифонических приемов. Наиболее часто Барток использует двойной контрапункт октавы и обращения.

Сопоставив фугу Бартока с тремя скрипичными фугами Баха, мы приходим к **выводу** о том, что Барток продолжает и развивает логику строения скрипичной фуги, созданную Бахом. Естественно, музыкальный материал, которым пользуется композитор, усложняется и качественно преобразуется. На смену тональности как таковой приходит тема в качестве одного из главных формообразующих факторов. При этом и Бах, и Барток используют регистровые контрасты и дифференциацию приемов игры, что позволяет обоим выстраивать крупные композиции. Удивительно, как Барток в одном сочинении суммирует признаки всех скрипичных фуг Баха. Так, признаки двух типов Баховских интермедий Барток синтезирует и превращает в единую интермедию нового качества. Также Бартоку удается обогатить роль фактурного контраста как формообразующего элемента за счет развития и разработки материала самой темы фуги. При этом композитор опирается только на такие черты скрипичной фуги, которые Бах в своих сочинениях возвел в ранг ее особенностей. Это проеци-

рование принципов развития темы фуги на всю структуру в целом, переменность в количестве голосов, особый тип экспозиции с дополнительными проведениями темы.

В таком контексте Сонату Бартока можно назвать «постлюдией» к скрипичным сонатам Баха. Однако, самое важное качество, которым обладает fuga Бартока, заключается в том, что мы начинаем по-новому воспринимать уже Баховские фуги. После Бартока мы более отчетливо воспринимаем у Баха мотивы, родственные теме фуги в интермедиях, которые раньше на первый взгляд казались самостоятельным материалом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Шостаковича [текст] / А. Н. Должанский. — Л. : Советский композитор, 1970. — 258 с.
2. Должанский А. Н. Относительно фуги [текст] // А. Н. Должанский. Избранные статьи. — Л. : Музыка, 1973. — С. 151–162.
3. Нестьев И. Бела Барток [текст] / И. Нестьев — М. : Музыка, 1969. — 800 с.
4. Приходько И. М. «Относительно фуги»: опыт современного прочтения [текст] // А. Н. Должанский (1908–1966) : Сб. ст. к 100-летию со дня рождения. — СПб. : 2008. — С. 226–233.
5. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [текст] / С. И. Танеев ; [под ред. С. С. Богатырева]. — М. : ГМИ, 1959. — 383 с.

Жигалова Е. Традиция фуги для скрипки соло. Созданный И. С. Бахом жанр фуги для скрипки соло становится актуальным для композиторов XX века. Анализ фуги из Сонаты для скрипки соло Бартока, выполняемый «на фоне» баховских скрипичных фуг, обнаруживает способы формообразования, свидетельствующие о наличии жанрового инварианта фуги для скрипки соло.

Ключевые слова: интермедия, полифония, скрипка, стретта, тема, тембр, fuga, штрих.

Жигалова К. Традиція фуги для скрипки соло. Створений Й. С. Бахом жанр фуги для скрипки соло стає актуальним для композиторів XX століття. Аналіз фуги з Сонати для скрипки соло Бартока, який виконується «на фоні»

скрипкових фуг Баха, знаходить заходи формоутворення, які вказують на наявність жанрового інваріанту фуґи для скрипки соло.

Ключові слова: інтермедія, поліфонія, скрипка, стрета, тема, тембр, фуґа, штрих.

Zhigalova E. Traditions of fugue for solo violin. Created by J. S. Bach the genre of fugue for violin of solo becomes actual for the composers of the XX century. Analysis of fugue from Bartok's Sonata for the violin, executable «on the background» of Bach's violin fugues, discover methods of form-building and evidence the presence of genre invariant of fugue for the violin of solo.

Key words: interlude, polyphony, violin, stretto, theme, timbre, fugue, stroke.

УДК 78.03 : 788.41.082.4

Марія Черняк

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ СОЛО Й. ГАЙДНА: ПОИСК ТЕМБРОВОЙ И ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ

Актуальность темы исследования обусловлена рядом факторов. Прежде всего, это возрастающий интерес к росту исполнительского уровня игры на валторне. Во-вторых, введение сочинений прошлого в современный исполнительский репертуар. К числу таковых, относятся менее исполняемые, чем моцартовские опусы, Концерты для валторны соло Й. Гайдна. В-третьих, научное осмысление оригинально трактованных сочинений, которые становятся актуальными для нынешнего периода времени. Исполнительская судьба двух Концертов для валторны соло Й. Гайдна различается из-за видимой технической легкости Концерта № 2 и сложности Концерта № 1. На сегодняшний день, к сожалению, Концерт для валторны-соло с оркестром № 2 Й. Гайдна в отечественной педагогической исполнительской практике используют в качестве материала для наработки технической базы и для развития классицистического стиливого чувства в среднем звене музыкального образования. Что касается Концерта для валторны с оркестром № 1, то в концертной и конкурсной

практике он очень редко используется из-за своей технологической сложности, которая присуща переходному исполнительскому стилю, который в своем творчестве использовал отец венского музыкального классицизма. Адекватное композиторскому замыслу исполнительское осмысление Концертов для валторны соло Й. Гайдна с точки зрения эпохального и индивидуального композиторского подхода к жанру и соответствующей трактовки исполнительского стиля Отцом венского классицизма (правильной трактовки формы, звуковой семантики, практики исполнения каденций). Дать адекватную оценку Концертам для валторны соло Й. Гайдна с исполнительской и научной точек зрения представляется актуальной задачей современного музыковедения. **Цель исследования** – выявить сущность новаций Й. Гайдна в трактовке жанра концерта для валторны соло. **Задачи исследования:** 1) проследить характер трансформаций барочного концерта для валторны в гайдновских концепциях жанра и стиля; 2) установить историческое значение концертов для валторны Й. Гайдна в сфере тембровой драматургии; 3) определить сущность оригинальных композиционных нововведений в концертах Й. Гайдна. **Объект исследования** – звуковой образ валторны в концертах Й. Гайдна. **Предмет исследования** – композиторская интерпретация жанра концерта для валторны-соло в творчестве Й. Гайдна. **Материал исследования** – два Концерта для валторны соло Й. Гайдна. **Методы исследования** – жанрово-стилевой, структурно-функциональный, сравнительный виды анализа. **Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении установлено историческое значение Концертов для валторны соло Й. Гайдна в области тембровой драматургии для валторны; выявлены трансформации и установлены нововведения по сравнению с жанровой моделью барочного концерта. В результате анализа определен исполнительский стиль Концерта для валторны с оркестром №1 как переходный.

Как известно, Й. Гайдн явился создателем классицистических жанровых моделей симфонии, концерта, квартета, трио, сонаты. По сравнению с количеством симфоний и квартетов инструментальных концертов композитор написал сравнительно не много. Из числа уцелевших после пожаров в Эйзенштате и Эстерхазе, и «проделок» печально известной супруги, которую Гайдн называл *bestia infernalie*,

сохранилось по 4 концерта для виолончели, столько же для скрипки, 3 – для баритона (один из которых двойной), 11 концертов для клавира (или органа); концерт для флейты D-dur и концерт для гобоя C-dur. Для медных духовых инструментов было написано 4 концерта, из них 2 для валторны-solo в D-dur (1762 и 1767), концерт для двух валторн Es-dur (точная дата написания не известна). Последним концертом для духовых в творчестве композитора стал концерт для трубы D-dur (1796).

Неравнозначна роль Й. Гайдна в создании классицистической модели инструментального концерта для разных инструментов. Если композитор создал образцы для последующих поколений в области виолончельного, скрипичного и клавирного концертов, то, что касается модели классицистического концерта для медных духовых, Й. Гайдн своими ранними опусами только наметил подходы и тенденции, которые воплотили в жизнь его младшие современники. К ним относят чешского валторниста, скрипача и капельмейстера, ученика реформатора конструкции валторны Й. Гампеля – Я. В. Штих-Пунто (1730–1805). Второй из них – наследник традиций Яна Стамица – А. Розетти (Антон Рослер) (1750-е – 1796) на жанровую модель инструментального концерта которого впоследствии стал опираться В. А. Моцарт.

Следовательно, историческая роль «папаши» Гайдна, заключается в том, что композитор, экспериментируя с оркестровым составом, расположением и количеством каденций в концерте, с формой, темообразованием, с драматургией, темповой и тональной моделью создал основу модели концерта для валторны (и для медных духовых вообще) для своих младших современников. Гайдн создал пробраз классицистической модели концерта для валторны, разрабатывая которую, последователи основоположника венской классической школы учли его же достижения в области жанра концерта для других инструментов.

Показательно, что таковая жанровая модель концерта для валторны создана при жизни Гайдна. В 80-х годах XVIII века В. А. Моцарт сочинил 4 образцовых концерта для валторны, и эта модель была столь убедительна, что основоположник венской классической школы обратился к данному жанру снова в 80-е годы (концерт для 2-х валторн).

В 1796 году на основе классицистической модели концертов для валторны Й. Гайдном создан идеальный концерт для трубы. В результате создание классицистической модели концерта для медных духовых связывается с венской классической школой, а именно с В. А. Моцартом.

Тем не менее, историческое значение концертов для валторны Йосифа Гайдна трудно переоценить. Их роль в истории жанра концерта для медных духовых заключается в том, что в них осуществлен переход от одного исполнительского и исторического стиля, связанным с барочной эпохой, к новому типу виртуозности и новому интонационному стилю, который станет характерным и для зрелого классицизма и актуален до сегодня. В этом исполнительском стиле будут написаны 18 концертов Я. В. Штих-Пунто, около 30 концертов А. Розетти, и 4 образцовых концерта В. А. Моцарта, все сочинения для валторны романтиков и композиторов XX века.

Что же за стилевая модуляция была осуществлена Гайдном? И почему это столь важно для общей истории концертов для медных духовых? Композитор осуществляет переход от барочного исполнительского *Stilo clarino*¹, в котором писали А. Вивальди, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, К. Фёрстер включая Л. Моцарта, к новому *Stilo mixto*². Гайдн обратился к передовой, перспективной конструкции инструмента, начиная разработку интонационного фонда для данного вида валторны, разработанной в 30–50-е годы дрезденским валторнистом-изобретателем Йосифом Гампелем. Всего для

¹ Исполнительский стиль на медных духовых, просуществовавший с конца XVII века до 1760-х годов. Характерными чертами являются высокий регистр, в котором наиболее удобно скольжение между звуками обертоновой шкалы, обилие мелизматика, максимально быстрый темп, мелкие длительности.

² Исполнительский стиль на валторне, возникший в связи с изменением в конструкции инструмента 1750-х годах, который используется композиторами в сольных сочинениях до сегодняшних дней. Первыми образцами, содержащими стиль *mixto*, были концерты для солирующей валторны Й. Гайдна. Для них характерны снижение виртуозности, расширение диапазона с двух октав до трех с половиной. Появляется распевность и кантиленность, которые являются «визитной карточкой» тембра. Характерной особенностью становятся виртуозные ходы (в среднем регистре по звукам трезвучий и септаккордов), входящие в натуральный звукоряд.

валторны соло Гайдном было написано 4 концерта, из которых сохранилось 2 последних, которые принято называть №№ 1 и 2. Й. Гайдн, идя в ногу со временем, создает концерты нового типа, к которому композиторы, включая Л. Моцарта, не обращались. Инструмент типа *mixto* применялся в передовых симфонических оркестрах, в том числе оркестре мангеймцев, оперных оркестрах Вены и Дрездена и в первых симфонических опусах молодого Й. Гайдна. Такого типа валторна была удобна для музицирования на воздухе, в связи с тем, что вместо нескольких инструментов музыкант носил с собой набор инвенций – трубок, длина которых отвечала определенному строю. Молодой Й. Гайдн, приехав в Вену, часто зарабатывал себе на жизнь, сочиняя для уличных ансамблей, и сразу же исполняя в них свой опус. (У композитора кроме концертов есть и дивертисменты с участием валторны).

Й. Гайдн создал темброво-стилевую классицистскую модель концерта для валторны. С точки зрения судьбы валторны и связанного с ней стиля *mixto*, это изобретение Й. Гайдна превосходит создание модели концерта с точки зрения формообразования, темповой и тональной основы. Гайдновские последователи совместили открытый исполнительский стиль на валторне, который соответствовал эпохе высокого классицизма, и созданную им же модель концерта в области формообразования, разработанной им для других инструментов.

Возникновение исполнительского стиля *mixto* было непосредственно обусловлено новой конструкцией инструмента, что позволяло совмещать некоторые принципы стиля *clarino* с совершенно новыми возможностями валторны. К числу достижений, связанных с новой конструкцией валторны относятся:

– расширение диапазона с двух октав до четырех (от последних звуков большой до первых в третьей). Практическое значение этого нововведения имеет многоуровневый характер, расширяются технические и выразительные возможности инструмента, что становится определяющим и для сольного, и для ансамблевого использования валторны. Расширение диапазона для сольного исполнительства дало не только увеличение виртуозных и выразительных факторов, но и стало возможным использовать скачки на октаву и более широкие интервалы. Что касается трактовки валторны в оркестре, то этот

фактор дал увеличение количества партий и разделение их на I–III – музыканты лучше владели более высоким регистром и II–IV партии – музыкантам которых поручались низкие ноты;

– если в стиле *clarino*, мелкие длительности были характерны только для высокого регистра, то в условиях нового стиля данное ритмическое своеобразие распространяется и на средний диапазон инструмента;

– для старого стиля *clarino* характерно огромное количество мелизматических фигур. В стиле *mixto* сокращается количество мелизматики, исполнители и выполняющие их пожелания композиторы начинают отдавать предпочтение трелям и форшлагам;

– в стиле *mixto* были и свои недостатки: на «новой валторне» между обертонами небольшое расстояние и мелкие длительности, расположенные по соседним звукам, получались неотчетливыми. В связи с этим происходит деактуализация данного исполнительского приема. Композиторы и исполнители начали использовать ходы по звукам натуральной шкалы;

– произошли изменения и в технической стороне – полутона начинают извлекаться не только с помощью амбушюра, но и с помощью изменения положения руки в раструбе (этот прием используется и в современном исполнительстве для колористических, звукоизобразительных моментов);

– изменения коснулись не только технической стороны. В музыке эпохи Барокко медные инструменты чаще всего использовались в быстрых частях, в классицизме валторну нового типа начинают использовать в медленных частях из-за красивого богатого обертонами звука.

Сохранившийся концерт №1 написан в первое десятилетие службы у князей Эстерхази. (Как известно контракт с Павлом Антоном подписан 1 мая 1761 года). За год до создания первого концерта (1762 год) были написаны симфонии №№ 6–8 «Утро», «Полдень» и «Вечер». В этих симфониях духовая группа была таковой: флейта, 2 гобоя, фагот и 2 валторны.

Ю. Кремлев подчеркивает, что: «<...> в июле 1762 года князь Николай утвердил оркестр в следующем составе: пять скрипачей во главе с выдающимся виртуозом Луиджи Томазини, один виолон-

челист <...>, один контрабасист, один флейтист, два гобоиста, два фаготиста (один из них одновременно и скрипач) и два валторниста <...>». [2, с. 85]. Это важно, потому, что в этом году Й. Гайдном создан первый концерт для валторны, и вероятно первым исполнителем был один из тех валторнистов, которые были наняты князем Николаем.

Гайдн создает звуковой образ валторны классицистического типа. Это певучий, но в тоже время это и виртуозный инструмент. Концерт № 1, написанный в 1762 году еще обладает чертами стиля *clarino*, среди которых мелкие длительности в высоком регистре (партия валторны во второй части проводится в максимально высоком регистре и насыщена мелизматикой), но уже есть и низкий регистр, ходы по звукам натурального звукоряда, скачки, происходит постепенное снижение виртуозности. В этот период ощущается влияние симфонии и *concerto grosso*. состав оркестра: 2 гобоя, струнная группа и *basso continuo*, напоминает по составу традиционную группу рипиено. Партия оркестра в свою очередь разделена по принципу *concerto grosso* на две группы: солирующую – 2 гобоя, скрипка и клавесин, и группу *tutti*. В нем проявляются черты *concerto grosso* на уровне цикла (3-х частный цикл быстро – медленно – быстро), на уровне оркестрового состава (наличие слуги-клавесина)[4]. Визуально партитура делится на 3 части: 2 гобоя, солирующая валторна, 2 скрипки с альтом и группа *basso*, которая состоит из виолончели контрабаса и *basso continuo*.

Черты классицистического концерта проявляются в наличии каденций в каждой части, в тематическом наполнении, формообразовании (все части в сонатной форме с двойной экспозицией). В авторской редакции первый концерт имеет название «*Concerto per il Corno di caccia*», что переводится как «Концерт для охотничьего рога». Каждая часть Концерта является проявлением человеческой ипостаси. Так, например, первая сочетает в себе действенное – лирическое – игровое, вторая – представляет собой сочетание лирическое – действенное – игровое, третья – действенное – лирическое – игровое, причем доминантной в данной части является первая ипостась.

А. Эйнштейн в книге «Моцарт», в разделе «Камерная музыка для струнных», указывает на роль *basso continuo* в музыке того времени.

«<...> Никто не сумел объяснить подробно, <...> что *basso continuo* – незаменимый **слуга**, роль которого в любой оркестровой камерной музыке исполнял клавишный инструмент, оказался отстранен от дела или освобожден от рабства». Фраза исследователя, о том, что «<...> исчезновение *basso continuo* способствовало то, что мы называем “музыкой на открытом воздухе” <...>». [4, с. 171–172].

Из данного наблюдения вытекает парадоксальная семантика барочного концерта для валторны. Валторна – инструмент охоты, леса, почты, связан с улицей, природой, часто непрофессиональным музицированием, клавиш же – камерный инструмент, связанный с комнатой и профессиональными музыкантами. Барочная валторна получает своеобразную двойственность – инструмент природы, улицы, сдерживает «раб» комнаты – клавиш. Следовательно, в концертах барокко валторна как профессиональный инструмент, звучит непосредственно в помещении. Вероятнее всего, Й. Гайдн, создав свои концерты для валторны в начале 60-х годов находился еще под влиянием мастеров барокко, скорее всего Г.Ф. Телемана, и К. Фёрстера и других, оркестр которых в концерте для любого инструмента обязательно включал в себя партию клавира.

Й. Гайдн начинает освобождаться от влияния «слуги» еще в 1750-е годы, сочиняя свои первые струнные трио и квартеты. Но окончательно он от него освободился в 60-е годы. Свидетельством в области жанра концерта для духовых может послужить Концерт для валторны соло № 2, написанный через 18 лет после первого концерта.

Необходимо отметить, что Симфония № 31, имеет подзаголовок «С сигналом Рога» и «Начеку», в партитуре количество валторн с двух увеличивается до четырех. Партии включают виртуозные отрезки в менуэте и финале симфонии. Следовательно, уровень исполнителей в капелле позволял писать виртуозные сочинения для валторны. В 1766 году был построен огромный дворец в Эстерхази, в котором находилось множество произведений изобразительного искусства, библиотека и два театра, один для оперных и драматических спектаклей и второй – для марионеток. С этого периода опера прочно вошла в жизнь композитора, который занимался и постановкой итальянских опер и сочинением своих собственных опусов. Одним из первых проб на данной жанровой стезе стала «Певунья» (1766).

К моменту написания Концерта для валторны № 2, Й. Гайдн уже автор 71 симфонии, в которых продолжается линия экспериментов в области звукоизобразительности и оркестровки, однако данные сочинения не представляют собой особой ценности. Самыми известными сочинениями, написанными композитором в период с 1778–1781 годы являются «русские квартеты» ор. 33, написанные в честь Великого Князя Павла. Концерт № 2 для валторны соло и *струнного оркестра* написан в 1780 году для друга семьи Моцартов, известного валторниста-мелодиста Игнаца Лейтгеба. В этом опусе проявляется влияние оперы и квартета. Черты «квартетности» проявляются в составе оркестра, и на уровне формообразования в финале – черты рондо – формы, которая будет характерна для последующих образцов в жанре концерта для валторны. Метаморфозы коснулись состава оркестра (валторна и струнные), и формы (во второй части сонатная форма с двойной экспозицией без разработки, без каденции; третья часть написана в сонатной форме с чертами рондо, с каденцией).

Огромное влияние на этот концерт оказала оперная музыка. Это особенно проявляется во II части концерта, которая напоминает оперную арию *lamento*. Интонации концерта – танцевальные и маршевые, продиктованы классицистической семантикой инструмента.

Концерт № 2 для валторны соло не так ярок по сравнению с предыдущим образцом, но именно в нем стиль *mixto* получает свое более яркое воплощение. Он не так технически сложен для исполнителя по сравнению с Концертом № 1. Этот гайдновский опус становится точкой отсчета для дальнейших экспериментов с формой, тематизмом, драматургией, оркестром, виртуозными возможностями инструмента для последователей великого классика.

Выводы. Написав свои Концерты для валторны соло, Й. Гайдн совершил многоуровневый переворот в истории валторнового исполнительства. Композитор использует новейшие по тем временам конструкции инструментов, и в связи с этим в его опусах для валторны происходит **переосмысление тембра и стиля исполнения**. Этим Й. Гайдн дал новый путь в трактовке солирующей валторны для своих последователей. Каждый концерт это воплощение принципа *inventio* в области формообразования, оркестра, трактовки солирующей валторны, драматургии, семантики. Каждый из Концертов имеет

свое место в эволюции жанра. Например, Концерт № 1 для валторны соло обладает переходными чертами по нескольким признакам. К чертам эпохи Барокко можно отнести: наличие клавира-слуги [4]; вторая часть сочетает в себе черты старого (*clarino*) и нового (*mixto*) исполнительских стилей. Влияние классицизма коснулись ипостасей частей, формообразования, интонационного фонда, влияния симфонической драматургии. Концерт № 2 для валторны соло продолжает линию эксперимента. В данном образце происходит снижение виртуозного начала и репрезентуется исполнительский стиль *mixto* без влияния старого исполнительского стиля.

Все изобретения Й. Гайдна в данный период времени (60-е годы XVIII века) в области стиля и жанра послужили основой для создания модели классицистического концерта для медных духовых.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Карс А. История оркестровки / А. Карс [под. ред. М. В. Иванова-Борецкого ; Н. С. Кориндорфа]. — М. : Музыка, 1990. — 302 с.
2. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 318 с.
3. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. — М. : Музыка, 1989. — 206 с.
4. Эйништейн А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйништейн. — М. : Музыка, 1977. — 459 с.

Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели. В статье рассматриваются два концерта для валторны соло Й. Гайдна. Выявлены влияния *concerto grosso*, симфонии, оперы и квартета на жанровую модель концерта для валторны соло в творчестве Й. Гайдна. Определена переходность данных сочинений и значение их для последующих поколений композиторов и исполнителей.

Ключевые слова: жанр, концерт, валторна, исполнительский стиль.

Черняк М. Концерти для валторни соло Й. Гайдна: пошук тембрової та жанрової моделі. У статті розглядаються концерти для валторни соло Й. Гайдна. Виявлено вплив *concerto grosso*, симфонії, опери та квартету на жанрову модель концерта для валторни соло в творчості Й. Гайдна. Визна-

ченна перехідність даних творів та значення їх для наступних поколінь композиторів та виконавців.

Ключові слова: жанр, концерт, валторна, виконавський стиль.

Cherniak M. Concerts for French horn solo by J. Haydn: search timbre and genre model. The article considers two concertos for horn solo by J. Haydn. Identified influence concerto grosso, symphonies, the Opera and the Quartet on the genre model of Concerto for solo horn in the work of J. Haydn. Defined transitivity data compositions and their importance for future generations of composers and performers.

Key words: genre, concert, French horn performing style.

УДК 78.071.1 (430)``17/18``

Галина Карелова

ФУНКЦИИ КОНТРАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА

Актуальность темы. Одной из закономерностей развития искусства, в том числе и музыкального, является утрата художественными произведениями прошлого присущего им изначального смысла. В числе тех произведений прошлого, чей художественный смысл оказался утраченным либо недооцененным с течением времени, – бетховенские контрдансы 1795 года. Подвергнутые метаморфозам, эстетизированные танцевальные жанры составляют в творчестве Л. Бетховена циклы однородных пьес.

Цель исследования – установить функции контрданса в творчестве Л. Бетховена. **Объект исследования** – контрдансы в контексте творческого наследия Л. Бетховена раннего периода. **Предмет исследования** – специфика преломления творческих принципов Л. Бетховена в контрдансе № 2.

Жанр контрданса в творчестве Л. Бетховена пронизывает все этапы творчества композитора: от шлифовки жанровых черт в фортепианном и оркестровом циклах («Шесть контрдансов» 1795 г., «Двенад-

цать контрдансов» 1800–1802 гг.), где контрданс предстает как самостоятельное художественное явление, то есть не является частью монументального целого, до монументального жанра симфонии, балета и вариаций, создававшихся композитором в период с 1795 г. по 1804 г., около десяти лет, где контрданс играет роль *Finale*.

Уже в пределах первого периода творчества Л. Бетховена наблюдается процесс формирования отношения к жанру контрданса иного типа, который станет залогом его трактовки в центральный и поздний периоды творчества композитора. Об этом свидетельствуют следующие апекты:

1) помещение композитором контрданса в финальную часть цикла, что означает осознание его функции *в качестве Finale* развернутой концепции (Балет «Прометей» 1800–1801 гг., Вариации с фугой для фортепиано на тему из балета «Прометей» Es-dur 1802 г., симфония № 3 «Героическая» Es-dur, 1804 г.). Контрданс обладает функцией подведения итога в изложении развернутой концепции, функцией обобщения;

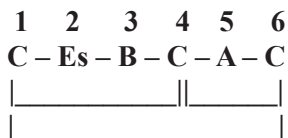
2) происходит *симфонизация* жанра контрданса (симфония № 3);

3) контрданс предстает как *итог развития вариационного цикла* (Вариации ор. 35), где пропагандируется торжество идей (Вариации с фугой созданы на основе темы Прометея из балета «Творения Прометея»).

К числу жанровых черт в цикле «Шесть контрдансов» (1795 г.) относятся: диапазон от умеренно быстрого темпа до более подвижного, темповая логика цикла определена композитором темпами – *Allegro moderato* – *Allegro* – *Andantino*; гомофонно-гармоническая фактура; двухдольный размер; двухчастность структуры (в основу положен двухквдратный период) с повтором каждой из частей в виде репризы; доминирование C-dur; динамическая логика цикла.

Тональная логика цикла «Шесть контрдансов» предполагает смену тональностей, подобно циклу Менуэтов и Багателей. При этом, как и в Менуэтах, первый и последний номера написаны в одной тональности, что способствует утверждению единства цикла. Кроме того, контрданс № 4, написанный в той же тональности C-dur, играет исключительную роль в цикле, являясь его «золотой серединой», обладая чертами сходства с менуэтом (без репризы, наличие *trio*).

Тональный план цикла «Шесть контрдансов», 1795 г.



При наличии системы общих черт, каждый из шести контрдансов отличает яркая интонационная идея. Вместе с тем, композитор стремится придать последовательности из шести пьес черты цикличности, о чем свидетельствует тональная логика цикла, и наличие контрданса, выполняющего функцию «золотой середины», придавая *арочность* конструкции.

Л. Бетховен в данном цикле использует исключительно мажорные тональности, не входящие в число тональностей первой степени родства. Отсюда следует тональная логика цикла «Шесть контрдансов»: *C-dur*-ные контрдансы (№ 1, № 6) – это внешний тональный круг; № 4 обладает центрообразующей функцией, является водоразделом цикла; № 1 и № 4, а также № 4 и № 6 образуют два малых тональных круга цикла.

В первый малый круг между *C-dur*-ными контрдансами Л. Бетховен помещает два номера с бемольными тональностями (*Es-dur*, *B-dur*), во второй малый цикл – один диезный (*A-dur*). Это способствует контрастности между двумя малыми циклами, а также между контрдансами в целом.

Так композитор усиливает контраст между одножанровыми номерами, с присущими им единством формообразования, темповой близости. Кульминационным является контрданс № 4, он наиболее контрастный среди остальных и по тематизму, и, с точки зрения формы. Тональность *C-dur*; трижды вводимая композитором, «цементирует» цикл миниатюр, способствует утверждению логики единства.

В цикле «Шесть контрдансов», с точки зрения динамической логики, в первых трех номерах преобладает оттенок *p*, при том что вторая половина цикла более яркая, здесь возникает *f*. В контрдансе № 4 преобладает оттенок *f*, во второй части миниатюры встречается уже *ff*, а *trio* представлено чередованием *p* и *f*. В контрдансе № 5 обна-

руживается возвращение к изначальной динамической сфере цикла (первая часть отмечена оттенком *p*, а вторая – *f*). Контрданс № 6 целиком отмечен композитором оттенком *f*. Трилогия «тихих» контрдансов представлена в рамках первого малого цикла (№ 1, № 2, № 3), трилогия, основанная на динамическом контрасте (*f-p-f*) – составляет второй малый цикл (№ 4, № 5, № 6).

Водораздельная функция № 4 подчеркнута наличием в нем оттенков *f* и *p* (наличие внутренних динамических контрастов). Вторая функция Контрданса № 4 – завершение первого малого и начало второго цикла – свидетельство процесса циклизации контрдансов.

Тональная организация и динамическое решение цикла «Шесть контрдансов» позволяет подкрепить вывод о наличии двух внутренних циклов, где контрданс № 4 является как кульминацией всего цикла, так и водоразделом, гранью между двумя внутренними циклами. Контрданс № 6 выполняет функцию *Finale* не только второго малого цикла, но и всего цикла в целом.

В чем же уникальность контрданса № 2:

1) он относится к числу танцев, тональность которых не дублируется композитором достигается контраст за счет чередования контрдансов, выполняющих функцию тонального обрамления (№ 1, № 4, № 6) и контрдансов, тональности которых встречаются единожды (№ 2, № 3, № 5); 2) упругость мелодической линии; 3) черты радостной героики в изложении темы; 4) двукратное введение интонаемы *Судьбы* в аккордовом изложении (в первом и втором предложениях; в первом предложении интонаема обладает функцией золотой середины, являясь кульминационной вершиной, во втором – кульминацией источника). Менее яркое проведение темы *Судьбы* в контрдансе № 3 – в сопровождении, а в № 5 она завуалирована буффонными восходящими триолями; 5) тональность *Es-dur*; является светлой, героической (симфония № 3 «Героическая» в *Es-dur*), «валторновой» тональностью.

В жанре контрданса Л. Бетховена интересовала вся система средств лирической выразительности, свойственная данной жанровой константе. Повидимому, не столько формообразование, сколько тематизм (с точки зрения его будущих сочинений), имеющий такие составляющие, как: упругость ритмики, внезапность появления син-

коп посреди равномерно организованной ритмической «глади», наличие более яркого второго раздела относительно первого.

Множественны функции контрданса в творчестве Л. Бетховена. С ним связан как процесс формирования цикла одножанровых пьес (менуэтов, экосезов, багательей, контрдансов), так и его трактовка в качестве интонационно-жанрового прообраза одной из частей крупной формы сонатно-симфонического цикла. Функции контрданса пребывают не в отношениях взаимоисключения, а в системе, дополняя друг друга.

Подобно тому, как Л. Бетховен в течение едва ли не всего творческого пути шлифовал, искал идеальный образ «темы радости», так композитор шлифовал и оттачивал искусство конструирования совершенной танцевально-жанровой модели контрданса.

Учитывая, что в симфониях и иных развернутых концепциях Л. Бетховен искал пути воплощения идеи вселенского торжества, связанного с образом всечеловеческого марша-гимна, шествием объединенного в единый «фронт» обновленного человечества (как, например, в Девятой симфонии), контрданс идеально соответствовал намерению композитора. Ибо контрданс – двухдольный танец, связанный с хороводами и шествиями. Он соответствовал той семантической конструкции, построение которой Л. Бетховен считал итоговой задачей многих своих сочинений крупной формы.

Контрдансу имманентно присущ принцип вариационности, который является его жанровым свойством. Данный принцип проявляется и в контрдансе как финальном разделе циклической формы (балет, симфония), и в жанре вариаций.

В фортепианных Вариациях ор. 35 осуществлено расширение масштабов контрданса, происходят процессы его монументализации, симфонизации. Контрданс в Вариациях ор. 35 приобретает концертно-виртуозную трактовку.

Тема контрданса использована композитором в качестве автоцитаты из цикла «Шесть контрдансов» (№ 2), что является, по сути, вариациями на жанр. Следовательно, Вариации ор. 35 написаны на тему контрданса № 2.

Если в циклически трактуемом фортепианном целом, составленном из серии однородных жанров, экосезы организованы в рондаль-

ное единство, благодаря переходящему из номера в номер рефрену, то каждый из контрдансов предстает как самостоятельное, завершённое единство, не имеющее интонационных связей с окружающими его танцами.

Кроме того, различна роль контрданса и экосеза в контексте наследия композитора в целом. Если судьба экосеза в творчестве Л. Бетховена регламентирована фортепианным циклом, а сам танцевальный жанр не выходит за пределы малой формы, то фортепианный контрданс стал для композитора тем «тезисом», той первоидеей, что получила дальнейшее развертывание в монументальных антитетических концепциях, основанных на методе симфонизма, «рвущихся» за границы фортепианного тембра.

«Прайдеи» и «прообразы» – понятия, ассоциируемые с контрдансом № 2, что соответствует философии Л. Бетховена (вариации на образ). Композитор «лелеет» контрданс как малую форму, она в его творчестве выступает как архетип, как первоидея. При процессе монументализации контрданса Л. Бетховен каждый раз оставляет фактически без изменений саму модель, то есть миниатюру, она представлена как, своего рода, точка отсчета. Это является свидетельством осознания Л. Бетховенным самоценности контрданса как малой конструкции на более поздних этапах творчества композитора при модификации малого жанра в монументальную концепцию.

Стоящий у истоков монументальной концепции, выполняя в истории её возникновения функцию *тезиса-первоидеи*, будучи введенным в собственно монументальную форму, контрданс обретает в её развертывании функцию *синтеза*, завершая предыдущую антитетическую композицию.

То есть, в оформлении монументального замысла Л. Бетховен исходил из созданной ранее жанровой первоидеи, перенесенной из зоны *тезиса* в фазу *синтеза*.

Контрданс в антитетических монументальных концепциях обретает функцию *синтеза*. Кроме того, из контрданса проистекает не только драматургия одного сочинения, но и концепции целого ряда сочинений. Итак, контрданс одновременно и *тезис*, и *синтез* и *процесс* (развитие, «рост»). Фаза *тезиса* остается за пределами монументального сочинения, будучи прописанной в миниатюре. То есть,

начиная работу над произведением, композитор исходил из уже реализованных им жанровых концепций.

Контрданс № 2 является еще «зерном», которое прорастает и становится мощным в последующих произведениях композитора зрелого периода. Почему именно Контрданс № 2 стал для Л. Бетховена идеальной моделью для последующей симфонизации и превращения в основу монументальных концепций и жанров? Вырисовывается два уровня реализации сравнительного анализа: 1) контрданс № 2 среди других контрдансов; 2) контрданс как «зерно».

В балете «Творения Прометея», как и в «Героической» симфонии, Л. Бетховеным заложен прообраз финала Девятой симфонии: освобожденного, единого, устремленного к счастью, радости человечества. В названии балета «Творения Прометея» заложена подобная идея, в этом заключается *креативный метод* Л. Бетховена. Функция «торжества» в финале «Творения Прометея» и «Героической» симфонии аналогична Девятой симфонии.

С одной стороны, тема «Оды к радости» имеет более протяженную историю чем тема контрданса № 2, но с другой стороны, развертывание «зерна» из контрданса охватывает и тему «Оды к радости», становящуюся лишь одной из «ветвей» интонационно-концептуального древа. Такковы масштабы «прорастания зерна». Роль «искры», из которой возгорелся Прометеев огонь, суждено было исполнить контрдансу № 2.

Итак, в чем еще таится причина авторского выбора? Кроме упругости ритма, пружинности и остроты, в контрдансе еще присутствует сокрытая оркестровость звучания – лапидарность («гениальное прозрение», гениальность *invention* Л. Бетховена). По признанию композитора: «Когда я слышу что-либо внутренним слухом, это почти всегда звучит симфонический оркестр».

В Вариациях ор. 35 тема Контрданса помещена и в начало («источник») и конец (вывод, итог). *Метод мышления композитора* направляет его работу от наброска к развернутой концепции, от сжатой формы к развертыванию, контрданс играет роль одного из «набросков», «черновики» Л. Бетховена, что соответствует творческому методу композитора в принципе. Снова возникает аналогия с бетховенской работой над темой «Оды к радости», охватывающей едва ли не весь творческий путь композитора.

В границах творческого метода Л. Бетховена формируется художественный принцип романтического искусства, ставший основой подхода к написанию миниатюр – *эскизность*. У Л. Бетховена эскизность свойственна творческому процессу работы и над крупной формой, и над малыми жанрами.

Малые жанры в творчестве композитора, наряду со свойственной им художественной самоценностью, представляют собой своего рода *эскизы* крупных жанров.

Для Л. Бетховена важен метод творчества «*по моделям*», в качестве каковых предстают не «чужие», а его собственные вдохновения (творчество «*по моделям*» представлено ярким примером И. Стравинского) [7].

«Эскиз» Л. Бетховена не является «черновиком» в понимании чего-то неоформленного, размытого, случайного, несовершенного, незаконченного. Напротив, это «само совершенство», с точки зрения формы и содержания.

Показательно, что композитор именно таким образом оценивал этот свой труд, о чем свидетельствует тот факт, что, будучи введенным в контекст крупной формы контрданс почти не подвергается изменениям, за исключением некоторых фактурных, агогических и прочих аспектов.

Универсальность «эскиза» (сгустка смысла или смыслов) свидетельствует о наличии «малого» (свернутого) и «большого» (развернутого), то есть разножанровости, с различными видами коды, в творческом наследии композитора [7].

А. Климовицкий в своем исследовании говорит о «критичности Л. Бетховена», его творческом принципе и его выявлении – «интенсивнейшая предварительная работа зафиксированная на нотной бумаге, знаменитые бетховенские черновые эскизы <...> как форма утверждения своего господства в мире звуков, утверждение своих принципов» [5. с. 28]. В эскизной работе Л. Бетховена по собственным моделям наблюдаются черты бетховенского метода – «множественность равноправных вариантов, отсутствие установки на решение единственное и окончательное» [5. с. 29].

Если Менуэты обретают значение «репетиций» третьих частей симфоний, то Контрданс Л. Бетховен наделяет функцией *Finale*.

От экспериментирования, направленного на изучение возможностей жанра в фортепианных циклах однородных малых танцевальных пьес, композитор переходит к его монументальной интерпретации в качестве соответствующей части крупномасштабного цикла.

Начиная со второй половины XVIII века контрданс предстает как соперник менуэта. Если менуэт после ряда композиторских опытов обретает значение третьей части в симфониях Л. Бетховена, то контрданс находит свое место в качестве финальной части симфонической концепции. Так две заключительные части симфонии связываются композитором с танцевальными прообразами, первоначально трактованными в жанре фортепианной миниатюры, бытового танца. Используя данные миниатюры, композитор применяет принцип оттачивания концепции финала в крупных произведениях: 1) финальная роль танцевальных пьес, произведений малых жанров, проявляющаяся при их введении в концепции монументальные – *жанровый уровень единства*; 2) *стилевой уровень единства* – от раннего стиля к зрелому и позднему стилям простираются связующие нити; 3) *интонационное единство* – материал может быть один и тот же, как на уровне интономы, так и на уровне синтагмы. Его разработка, в зависимости от концепции целого, а также жанровой метаморфозы и темброво-инструментального звучания – различна.

Итак, Л. Бетховен трактует контрданс в качестве *Finale* целого ряда развернутых жанровых концепций (в финальном номере балета «Творения Прометея», 1801 г.; в финале фортепианных вариаций с фугой на тему Прометея ор. 35, после фуги, 1802 г.; финал «Героической» симфонии, 1804 г.).

Почетная роль «творческой лаборатории» в творчестве Л. Бетховена принадлежит не только фортепианным сонатам. Она распространяется и на малые жанры в фортепианном творчестве Л. Бетховена. Различие между фортепианными сонатами и малыми жанрами как «лабораторией» в том, что соната не несет эскизной функции по отношению к другому сочинению, в отличие от малых жанров. Из этого следует, что малые жанры (на примере контрданса № 2) являются и «лабораторией», и «эскизом», и «зерном».

Цепь произведений, образовавшаяся из одной интонационно-жанровой идеи можно отнести к бетховенским «опытам» творческого

оперирования жанровой моделью контрданса, «приспособлению» её к собственному героическому стилю и творческому методу.

Каждое произведение в этой «цепи» – «единственное и окончательное», множественность равноправных вариантов одной интонационно-жанровой идеи.

Контрдансы, как и циклы Багателей (ор. 33, ор. 119, ор. 126), являются «репетицией», предвещающей создание монументальных полотен композитора, творческой «лабораторией» в наследии Л. Бетховена, предназначение которой – создавать модели-прообразы будущих развернутых монументальных концепций [4].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альтшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альтшванг. — Изд. 4-е. — М. : Сов. композитор, 1970. — 557, [1] с.
2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М. : МГК, 1997. — 415 с.
3. Карелова Г. В. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвиг Ван Бетховена (на примере Багателей ор. 33) / Г. В. Карелова // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій // Культура України : матеріали міжнар. наук.-теорет конф., 26–27 березня 2009 року / Харк. держ. акад. культ. ; заг. ред. В. М. Шейка ; відп. ред. І. І. Польська. — Х., 2009. — С. 51–52.
4. Карелова Г. «Гениальные пьесы» ор. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багатели» / Г. Карелова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В.]. — Харків : Вид-во С. А. М., 2012. — Вип. 34. — С. 268–282.
5. Климовицкий А. О творческом процессе Л. Бетховена : Исследование Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии / А. И. Климовицкий. — Л. : Музыка, 1979. — 176 с.
6. Конен В. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В. Конен. — 3-е изд. — М. : Музыка, 1972. — 534 с.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учебное пособие для вузов).

8. Шаповалова Л. В. *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис....канд. искусствовед. : спец. 17. 00. 02. — муз. искусство / Шаповалова Людмила Владимировна. — К., 1984. — 23 с.*

Карелова Г. Функции контрданса в творчестве Л. Бетховена. На основании историко-контекстуального метода анализа установлено художественное значение контрданса в творчестве Л. Бетховена. Выявлены такие функции контрданса как эскизная, тезисная и финальная. Подчеркнуто, что, наряду с фортепианной сонатой, контрдансу присуща функция «творческой лаборатории» в наследии Мастера.

Ключевые слова: контрданс, функция, малые жанры.

Карелова Г. Функції контрдансу у творчості Л. Бетховена. На підставі історико-контекстуального метода аналізу встановлено художнє значення контрдансів у творчості Л. Бетховена. Встановлено такі функції контрдансів у спадку композитора, як ескізна, тезисна та фінальна. Підкреслено, що поруч із фортепіанною сонатою, контрдансам властива функція «творчої лабораторії» у доробку Майстра.

Ключові слова: контрданс, функція, малі жанри.

Karelova G. The Contrdances functions in the L. Beethovens creative work. On the base of historic-contextual experience analysis the artistic significance of the Contrdanse was defined in L. Beethoven`s legacy. Such Contrdances functions as sketch, thesis and final were revild. It was underlined that together with the piano sonata the Contrdanse is characterized as a function of «the creative laboratory» in the Master`s legacy.

Key words: contrdانس, function, small genres.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ДВОЙНИКОВ ЛЕТУЧЕГО ГОЛЛАНДЦА И ИХ РОЛЬ В ИМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ КАК ДРАМЫ

Актуальность темы. «Летучий голландец» принадлежит к числу тех опер байротского гения, действие которых основано на постижении тайны имени Героя. Разгадка онимы Героя осуществляется в поэтапной финальной кульминации-искуплении, предопределяя значимость драматургии цели. Благодаря этому вагнеровский метод сквозной драматургии (*durchkomponieren*) получает многомерное, по истине полифоническое развертывание.

В первой реформаторской опере Вагнера в процессе оформления имени Героя значительна роль его семантических двойников. Их участие в *именной драматургии оперы* (Е. Г. Рощенко [3]) способствует конструированию «развернутого магического имени» героя (А. Ф. Лосев [1]), слагающегося из ряда апеллятивов, имен-функций, подвергаемых сакрализации. Своеобразие *именной драматургии оперы-марины* заключается в том, что ее главный герой, чья окончательная *именная самоидентификация* осуществляется лишь в финале, согрешив, утратил имя собственное, обретя взамен сакральный апеллятив. Летучий Голландец является тем центром, вокруг которого концентрируются прочие имена-функции, входящие в состав развернутого магического имени героя. Голландец – родоначальник и предводитель окружающих его двойников, среди которых и те, что опережают появление своего предводителя в сценическом времени-пространстве оперы, способствуя достижению Грешником искупления.

Изучение первой реформаторской оперы Вагнера с целью определения той роли, которую оперный реформатор отвел партии баритона в оформлении ее содержания, – **актуальная задача** современного музыковедения.

Цель исследования – представить *целостный* анализ образа Героя оперы как действующего имени и действующего лица, формирование которого охватывает этапы вне-сценического и собственно сценическо-

го развития. **Задачи исследования:** установить свойственные Герою семантические функции; выявить характер проявления имен-функций Героя в окружающих его двойниках на вербальном и интонационном уровнях оформления именной драматургии оперы; определить место сакральных апеллятивов в составе развернутого магического имени Героя. **Объект исследования** – именная драматургия оперы Р. Вагнера «Летучий Голландец». **Предмет исследования** – роль семантических двойников Летучего Голландца в конструировании развернутого магического имени героя. **Методы исследования** – целостный анализ, ономастологический метод анализа музыки, семантический анализ.

Свидетельством значимости *durchkomponieren* в системе принципов исполнительской драматургии при сценической постановке оперы является система двойников Летучего Голландца, дублирующих на интонационно-вербальном и сценическом уровнях свойственные Герою семантические функции. Благодаря им, образная сфера, концентрированно представленная в характеристике Голландца, охватывает и те разделы оперы, где Герой сценически не представлен. Тем не менее, сфера его присутствия, благодаря семантическим двойникам и сопряженным с ними именам-функциям, расширяется, охватывая едва ли не всю оперу. Связи отталкивания-взаимодействия, регулирующие взаимоотношения между семантическими двойниками, определяя характер интонационно-певческого оформления образов Голландца, Даланда, Рулевого и Эрика, должны проявляться и в особенностях сценической репрезентации героев.

Отличительная черта драматургии оперы – чередование номеров, содержащих вне-сценическую и собственно сценическую характеристику Героя. Первая половина каждого из трех действий содержит, во-первых, этапы выкликания Голландца и его корабля из морской пучины, призывы к пробуждению его команды и, во-вторых, экспонирование образов двойников Героя, дублирующих такие его семантические функции как Капитан, Моряк, Жених. Вторая половина оперных действий представляет различные фазы сценического формирования образа Героя, развития сопряженной с ним драмы. Если в первой половине каждого из оперных актов Герой предстает как озвученное с различной степенью полноты «действующее имя» [3], то во второй части каждого акта Голландец выступает как действующее лицо. В результате соотно-

шения внесценических и сценических разделов развертывания образа Героя опера обретает ту непрерывность развития, что способствует достижению вагнеровского идеала сквозной драматургии.

Исполнителю партии Летучего Голландца следует учитывать, что за время отсутствия на сцене его персонажа, образ продолжает свое развитие, обретая новые грани в сознании слушателей, благодаря тем характеристикам, что содержатся в партиях его семантических двойников и провиденциальной Невесты.

Возникновение семантических двойников Голландца обусловлено двоemiрием Героя. «Иконотропия образа» [2] Голландца позволяет соотнести свойственные ему превращения с переменчивостью, «летучестью» метаморфоз морской стихии, найдя отражение в тех онимах, что сопровождают перемены в его внешнем облике и внутреннем мире и принимают участие в оформлении его развернутого магического имени. Лирическое и героическое, демоническое, земное и возвышенное соединены в образе Героя, обремененном персонифицированными и непсонифицированными (моряки, разделившие проклятие своего предводителя) двойниками. Буря и тишина мертвого сна, скитание и неподвижность сопровождают его. Двойственность получает выражение в именах-функциях героя – Капитан, Моряк, Жених. Объединенные в образе Летучего Голландца, эти имена-функции, дифференцируясь, дублируются его семантическими двойниками. **Семантические двойники Летучего Голландца участвуют в процессе формирования развернутого магического имени Героя как аналога целостности его художественного образа и оформлении интонационно-тематического материала, связанного с образом демонического Капитана.**

Центральному имени-функции оперы – *Летучий Голландец* – присуща двухчастная, сложно-составная структура. Сценическому оглашению имени в полном объеме предшествует его постепенная фонемно-семемная кристаллизация, переход от фрагментаризации онимы к ее концентрации и целостности в виде развернутого магического имени Героя.

Первый этап формирования развернутого магического имени Героя (Интродукция и 1-й номер 1-го действия, связанные со сценами прибытия гонимых бурей кораблей Даланда и Голландца) происходит

до его сценического появления (вне-сценическая экспозиция образа), представляя собой выкликание из морской пучины ее пленника, осуществляемое его двойниками. Выход главного героя предварен формированием вариантов его имени **Holländer** и имени-функции Капитан в партиях его непсонифицированных (моряки) и персонифицированных двойников (Даланд, Рулевой). Предзнаменованием грядущего явления Голландца является открывающая оперу сцена, представляющая связанные с героем атрибуты (шторм, команда, корабль, сон). Здесь содержится фонемно-семемное (фрагментаризированное) и интонемное формирование второй части центробразующей онимы Героя – Голландец. Отголоски (аллитерационно-ассонантные прообразы) **Holländer** заложены в хоровых призывах норвежских моряков: «Но-jo-he», «Hal-lo-jo», «Hal-lo-he», «Но! Не!», обладающих значением своего рода «перво-слова» оперы. Если в возгласе «Но-jo-he» представлен ее начальный слог, то в выкриках «Hal-lo-jo», «Hal-lo-he», содержащих уже два первых слога имени Героя, происходит усиление фонемно-семемной общности с сакральным апеллятивом. Из возгласов моряков третий – «Hal-lo-he» – наиболее полно предвосхищает имя Голландца. Так кристаллизуется фонемно-семемная основа второй части сакрального апеллятива Героя, словно рождающейся из духа моря и бури. Хотя фонемно-семемный комплекс первой части онимы Героя в Интродукции вербально не озвучивается, тем не менее, образ *летучести*, полетности (буря, ветер, волны) как свойство музыкально-сценического действия воссоздает черты невысказанной первой части онимы Героя.

Лейтинтоемы «водного мира» из хора моряков корабля Даланда, преодолевающего бурю, опережают появление Героя. Это входящие в состав лейтмотива клича Голландца кварто-квинтовые и октавные ходы, совокупность гармонических и фактурных приемов, соотносимых с образом Героя (тремоло, уменьшенные септаккорды, хроматические ходы – «взлеты», «волны») – конструктивные единицы интонационного образа Черного Капитана. *Рожденная из возгласов моряков, вторая часть онимы Героя – Голландец – впитала из фонемно-семемных и лейтинтоемных фрагментов его имени семантический потенциал клича, целостно представленный в лейтмотиве.*

Знаки, возвещающие прибытие корабля-призрака, предзнаменования явления Голландца, располагающиеся на всех уровнях интонационно-вербального и ситуативно-сценического оформления драмы, вводятся Вагнером задолго до «выходной» Арии Героя. Интродукция и 1-ый номер предстают как череда интонационно-драматургических и ситуативно-сценических предвестников невидимого (но слышимого!) приближения Скитальца, опережающих его сценическую экспозицию. Множество факторов, свидетельствующих о *логике опережающего отражения*, направляют развертывание действия к Арии Голландца. **Исходя из интонационно-словесного и ситуативно-сценического оформления вагнеровской партитуры, следует сделать вывод о том, что Тень незримо присутствующего Голландца словно бы витает над Интродукцией и 1-ым номером, направляя и устремляя развитие действия к бесцезурному переходу ко 2-му номеру.**

Второй этап формирования магического развернутого имени героя также происходит *до его сценического появления*. Во-первых, он связан с новым этапом становления фонемно-семемных фрагментов онимы Голландец; во-вторых, с кристаллизацией имени-функции *Капитан*. Введение в именное время-пространство оперы имени-функции Капитан связано с образом Даланда как *именуемого*. Предназначение отца Сенты – ввести Черного Капитана в дом Невесты: искупление Голландца предрешено до его сценической экспозиции. Роль ономатета – *именующего*, вводящего имя-функцию Капитан в оперное действие, отведена Рулевому. Предваряющий введение данного имени-функции возглас «Но!» – предвестник онимы **Holländer** – главного носителя в опере апеллятива Капитан. Обращаясь к Даланду, Рулевой словно бы «выкликает» (предрекает) появление (явление!) Голландца. Кварто-квинтовые ходы в обращениях Рулевого к Даланду обретают значение *лейтмотива Капитана*, объединяющей образы Дикого Капитана и Даланда на основе общности свойственной им семантической функции. Интонема Капитана также предстает в роли интонационного прообраза лейтмотива клича Голландца.

Двойник Даланда, замещающий его роль на корабле, временно исполняющий роль Капитана «земного судна» – Рулевой – обладает и функцией двойника Голландца-Капитана. В обращении Даланда,

поручающему Рулевому заменить его на вахте, показательна трансформация «капитанской» интонации (превращение нисходящей чистой квинты в уменьшенную). В результате возникает семантический ряд, объединяющий героев, представляющих имя-функцию «Капитан»: Даланд – Рулевой – Голландец.

В № 1 – «Песне Рулевого» – продолжается процесс формирования фонемно-семемного и интонационного прообразов онимы Голландец (введение в «припевные» разделы куплетов Песни возгласов «Ho-ho-jo», «Hal-lo-ho», интонационно-гармонических и фактурных «атрибутов» лейтмотива клича).

Интонационное родство между призывами моряков, Рулевого («Ho-jo-he», «Hal-lo-jo», «Hal-lo-he») и именем-функцией «Kapitän» (кварто-квинтовая и октавная сигнальность) позволяет сделать вывод об идентичности фонемно-семемных прообразов *онимы Голландец* и имени-функции Капитан. Все это – залог их грядущего объединения семантическим потенциалом интонации клича Летучего Голландца как аналога развернутого магического имени, отражающего содержание оперы.

Носителей имени-функции Капитан объединяет комплекс общих ситуативно-сценических атрибутов (корабль, команда, моряки, буря, сон, общая цель – достижение земного или внеземного покоя, обусловленного верностью Женщины – дочери, жены) и ситуаций (мечта о возвращении, обретении покоя). Интонационно-вербальное и ситуативно-сценическое развитие имени-функции «Капитан» приводит к сценическому появлению Героя и провозглашению его имени Голландец.

Процесс формирования имени Героя как аналога его сущности продолжен в сценической экспозиции образа. **Лаконичный третий этап формирования развернутого магического имени Героя** (соответствует началу № 3, отделенному от последующего развития действия двойной тактовой чертой), которому свойственны особенности развивающегося и результирующего типов драматургии, завершается первой сценой самоидентификации Героя, именующего себя «Holländer». Оглашению второй части центробразующей онимы Героя предшествует сцена узнавания-именования, в течение которой в структуру развернутого магического имени героя вводятся имена-функции

«Kapitän» и «Seemann». Ономатет, вызывающий к неизвестному, молчаливому Герою, наделяющий его этими именами-функциями – Даланда, двойник Скитальца, носитель тех же оним. Показательна в этом отношении Ария Даланда из 2-го действия: отец, представляя Сенте Незнакомца, именуется таким же, как и он сам Моряком («Seemann ist er, gleich mir»). Если имя-функция Капитан введена в звуковое пространство до сценического выхода Героя (связана с образами Даланда и Рулевого), то апеллятив Моряк появляется в сцене узнавания-именования Незнакомца. В формировании развернутого магического имени Героя важны обращенные земным капитаном к Незнакомцу призывы «He! Holla!» (ход на чистую октаву вниз), содержащие фонемно-семный и интонационный прообразы онимы Голландца.

Роль онимы «Seemann», включенного в формирование развернутого магического имени Скитальца, сопряжена с непосредственным предварением сцен самоидентификации Героя. Так, имя-функция Моряк предшествует провозглашению фрагмента центробразующей онимы Героя – Голландец (в 3-ей сцене 1 действия). Предваряя полное раскрытие тайны своего имени как *Летучего Голландца*, Страдалец включает в свое признание в Финале 3-го действия ониму «Seemann». Интонационному оформлению имени-функции «Моряк», как и фрагменту центробразующей онимы Героя – Голландец, присуща общность, восходящая к интонемам Капитан.

Имена-функции Капитан и Моряк связывают Героя не только с двойниками его посмертного инобытия, но с его собственными ипостасями из *былой жизни* – до проклятия. Благодаря сохранению изначальных функций Героя (при условии их пересемантизации), время-пространство оперы словно бы преодолевает собственные границы. Так море, ударяясь о скалы, словно бы стремится осуществить прорыв за пределы, уготованные ему свыше. Вагнеровское стремление к бесконечности обнаруживается и в связи с оформлением имени Героя.

В оформлении второй части центробразующего имени Скитальца значительны предваряющие его кодировка и фрагментаризация. В партии Даланда осуществляется соотнесение двух половин части онимы «**Holländer**» – «Holla» и «Land» (см. реплику «Wes Landes?»), разделенных призывом Seemann и требованием «Nenne

dich!»). По сути, имя Героя, представленное в закодированном и фрагментарном виде, опережает его целостное провозглашение. Кодировка и фрагментаризация второй части центрообразующей онимы Героя способствует расшифровке ее авторского толкования. Если учесть, что «Holla» по своему звучанию близко Holle, что означает – ад, то вагнеровскую трактовку имени Героя следует понимать таким образом: Голландец – *обитатель адской земли, то есть ада*. Море – тот ад, на вечные муки в котором обречен Герой. Вторая часть имени Героя обладает двойным значением: некогда рожденный в Голландии, в своем призрачном бытии он – обитатель ада.

Закрепление за героем имени Голландец, впервые в пространстве оперы изреченного его обладателем, предстает как водораздел в именной драматургии оперы. Это – завершение объемного периода выкликания Героя, в котором принимают участие все действующие в 1 акте оперы лица – его персонифицированные и непсонифицированные двойники. Границы интонемно-именного времени-пространства музыкальной драмы регламентированы взаимодействием имен-функций Капитан, Моряк и Голландец как определяющих единство личности Скитальца, окруженного семантическими двойниками. Роль Даланда – семантического двойника Героя, участвующего в процессе именотворчества, подчеркнута фонемно-семемной близостью имен Holländer – Daland. При условии удвоения звуков «a» и «d» в имени Holländer онима Daland окажется целиком в него вписанной. Объединяет имена «двух капитанов» и наличие в каждом из них общей смысловой основы «land»: сердца обоих мореходов стремятся к земле как воплощению покоя.

Дуэт «двух капитанов» (№ 3) направляет развитие действия от единства в репрезентации функции Капитан к дифференциации ее проявлений: Даланд предстает как Отец (Vater), Голландец – как Жених (Verlobter). Так в число семантических двойников Героя входит и Рулевой как репрезентант функции Жениха, тоскующего о Невесте. В конце 1 действия в роли непсонифицированных двойников Голландца – Жениха предстают и моряки корабля Даланда, что поют заключительный куплет песни Рулевого.

В именной драматургии оперы с образом Рулевого связано функционально-семантическое пересечение ипостасей Голландца – Жени-

ха и Капитана. Если Рулевой – Жених некой абстрактной Невесты, то Эрик – двойник-соперник Голландца в любви к Сенте, борющийся за ее возвращение. Следовательно, Рулевой в ипостаси Жениха является двойником и Эрика. Рулевой – *двойник двойников Голландца* – Даланда и Эрика. **Образ Рулевого предстает как отражение-обобщение ипостасей Голландца (Капитан, Жених), в котором сфокусировано специфически преломленное потенциальное многообразие двойников Героя. Рулевой – единственный персонаж, схематизированно отображающий свойственную Голландцу множественность имен-функций, включая «летучесть» перехода от одной ипостаси к другой.**

Метаморфоза 1-го действия фиксировала превращение Героя из Тени в Человека; развитие 2-го акта связано с превращением Голландца из изображения на портрете в провиденциального Жениха. **Вне-сценический этап формирования развернутого магического имени Голландца во 2-м действии сконцентрирован вокруг портрета Героя как его двойника.** Первая половина 2-го действия, где Герой представлен посредством «действующих имен» (определение Е. Г. Рощенко [3]), – важная фаза формирования развернутого магического имени Героя.

Исполнителю партии Голландца при выходе на сцену во второй половине 2-го действия следует учесть, что в развитии интерпретируемого им образа вне его участия как действующего лица произошел «скачок». Во-первых, здесь в партии Мэри *впервые в именной драматургии оперы провозглашается полное центрообразующее имя Героя* – «*fliegende Holländer*» – на фоне лейтмотива клича, проводимого в оркестре, что способствует *вербально-интонационной идентификации портретного изображения Страдальца с Летучим Голландцем.* Этот важнейший этап в именной драматургии оперы связан с партией второстепенного персонажа, осуждающего Сенту за сострадание к Голландцу и отказавшегося рассказать его историю.

Во-вторых, в Балладе Сенты изложена предыстория Героя, продолжен процесс его вербально-интонационного выкликания, введение имен, способствующих конкретизации и очеловечиванию образа Скитальца. В сознании *земного Ангела* Голландец предстает как «*der arme Mann*» – Страдалец, взывающий к состраданию. Героиня не на-

зывает его Капитаном; для нее он – «*Schiffes Herr*» (хозяин корабля), «*der bleichen Mann*» «*bleicher Seemann*» (Моряк с бледным лицом).

В-третьих, сцену встречи Сенты и ее провиденциального Жениха предваряет дуэт Героини и Эрика – ее земного Жениха, претендующего на роль супруга («*einen Gatten*») дочери Даланда. Эрик – земной охотник – наследует от своего потустороннего двойника склонность к провиденциализму (рассказ Эрика о пророческом сне), дублирует функцию Голландца – «Морского Охотника», «Дикого Охотника» [2], что способствует укреплению связей между семантическими двойниками. В списке действующих лиц Эрик обозначен как охотник: «*Erik, ein Jäger*». В реплике Хора прях, характеризующих жениха Сенты, сопоставлены смыслообразы *Wild* и *Jäger* («*bringt er doch, Wild man weiß, Ja was ein Jäger gilt*») – смысловые компоненты сакрального апеллятива Дикий Охотник. Да и сам Эрик в дуэте с Эльзой говорит о своем «счастье Охотника» («*mein Jägerglück!*»). Дуэт Эрика и Сенты (№ 5) – своего рода «прообраз» Дуэта Сенты и Голландца. Эрик предчувствует, что вернувшись, Отец Сенты избереет ей супруга. Тот интонационный комплекс, что соответствует этой фазе развития именно драматургии («*Dir einen Gatten geben!*»), основан на совмещении интонаемы Капитана (фрагмента лейтмотива клича Голландца) и фрагмента лейтмотива ожидания Сенты (интонаема вздоха). Рассказ Эрика о вещем сне, предрекающем дальнейшую судьбу Сенты, содержит наиболее полное словесное описание провиденциального Жениха. Это – приплывший на огромном корабле одетый в черные одежды человек с бледным лицом («*mit schwarzem Wams die bleiche Mien*»), Незнакомец («*Fremde*»). В Рассказе Эрика описание Незнакомца, грядущей встречи и самой развязки оперы совмещено с многократным проведением в оркестровой партии лейтмотива клича Голландца, сопутствующих ему фактурно-гармонических комплексов, что способствует идентификации Чужеземца с оригиналом портрета.

В формировании развернутого магического имени Героя значительна сцена встречи *Ангела* и *Страдальца* («*unselger Mann*»), в которой совмещены ситуации узнавания и созерцания, отраженные в смене имен-функций. Сента узнает в Незнакомце «бледного Моряка»; Чужестранец, Незнакомец («*der Fremde Mann*»), Страдалец («*unselger Mann*») превращается в предназначенного ею судьбой и отцом Мужа

(«ist morgen er dein Mann»), которому она дает клятву вечной любви, даря надежду на искупление.

В Финале 2-го действия (№ 6) исполнителям партий Голландца и Сенты следует обратить внимание на роль принципа параллельного течения действия, на симультанно разворачивающиеся драмы – любовного созерцания и отцовского сводничества. Что же касается разворачивания образа Даланда как двойника Голландца-Капитана, то исполнители должны учесть, что в течение Арии происходит постепенная метаморфоза образа «земного моряка». Ее сущность заключается в переходе от ассоциирования себя как функционального аналога Голландцу («Seemann ist er, gleich mir») к доминированию семантической функции Отца взрослой дочери.

Значение этапов вне-сценического и сценического развития образа Голландца в 3-м действии заключается во вторичном достижении полного центрообразующего имени-функции Героя – Летучий Голландец. Во вне-сценическом развертывании именной драматургии оперы (№ 7) доминирует образ одного из семантических двойников Голландца-Моряка – Рулевого. В хоре «земных моряков», выкликающих из небытия команду корабля-призрака, дважды провозглашается представленный в полном объеме ключевой апеллатив оперы – «*Fliegende Holländer*», предвеляя окончательную фазу разгадки тайны имени Героя. Второе введение полного имени Голландца в именную драматургию оперы столь важно, что в момент его провозглашения композитор-симфонист «отключает», «снимает» оркестровую партию с тем, чтобы это имя было хорошо слышно публикой. Вокальная партия хора норвежских моряков основана на варианте ключевой лейтинтоны оперы (многократно проводимые квартовые ходы), обретающей «скачущий» характер. Моряки, многократно видевшие его корабль во время плавания, знакомы и со ставшими легендой чертами облика *Дикого Капитана*. В хоре моряков корабля Голландца, основанном на интонациях лейтмотива клича Голландца, раскрывается фантастически-демоническая сторона облика их Капитана, нивелированная в сценической характеристике героя.

Сценическое развитие образа Голландца в 3-м действии непродолжительно (сопряжено с Финалом) и концентрированно. Стремительны метаморфозы, претерпеваемые Героем: разочарованный Жених,

прощаясь с любовью и надеждой на искупление, вновь превращаясь в демонического Капитана, возвращается в море. Его признание-самоидентификация как «*Fliegende Holländer*» – кульминация в развертывании магического имени Героя. Финальная самоидентификация демонического Капитана совпадает с драматургическим сломом в опере как драме искупления, предваряя сцену самопожертвования Сенты и катарсическую развязку.

Развернутое магическое имя героя в своем развитии охватывает полный круг. Оформившись в рассказе Героя как законченная семантическая целостность «*Fliegende Holländer*», оно переходит, словно бы вливаясь, в ту природную стихию, из которой был выкликнут в земное пространство-время его носитель. Если фонемно-семемные фрагменты онимы Героя в Интродукции словно бы извергались «из недр» моря в хоре норвежских моряков, то в Финале фрагментаризация утраченного целостности имени, связана с возгласами хора призрачного экипажа Моряка-Скитальца («Yo-ho-ho!» и т. д.), погружающегося в океан. В призывающих в морскую даль зовах от имени Голландца остается лишь начальное сигнальное «Но». Герой и его имя погружаются в стихию моря. Вознесение на небеса – знак свершившегося искупления: приобщившись к небесному спасению, Герой утрачивает имя Летучий Голландец, закрепленное за ним как за Скитальцем. Лейтмотив клича Голландца вытесняет лейтмотив искупления.

В «Летучем голландце» семантические функции двойников Героя в ипостасях Капитан, Моряк, Жених представлены в **4-х вариантах такого феномена исполнительской драматургии, как «вагнеровский певец» в его баритоновом (Голландец), басовом (Даланд) и теноровом (Рулевой, Эрик) воплощениях.** Нонперсонифицированные двойники Летучего Голландца в ипостаси Моряка, многократно дублируя, умножая имя-функцию Героя, участвуют в процессе становления его развернутого магического имени в сфере хоровой драматургии. Подобно тому, как мифологема-образ Скитальца, впервые явленная в «Летучем Голландце», выполнила функцию Urphänomen'a, развертывающегося в масштабе оперного наследия байройтского гения [3], **баритон предстает в роли того перво-тембра, с которым связано изначальное воплощение ипостаси «вагнеровский певец» в творчестве «композитора мифа». Функция инварианта в тембровой**

драматургии принадлежит баритону как первообразу в ипостаси «вагнеровский певец». В последующих операх герои, звуковой образ которых связан с тембром баритона, предстают в качестве соперников «вагнеровского тенора» как протагониста оперы-драмы. «Соперничество», состязание героев, представленное тембрами тенора и баритона, во многом определяет ход развития последующих музыкальных драм композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. — М. : Изд-во полит. лит-ры, 1991. — С. 22–186.
2. Роценко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 286 с.
3. Роценко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и оноματοлогический методы анализа музыки). — Харьков : ХНУРЕ, 2007. — 126 с.

Можаев Ф. Семантические функции двойников Летучего Голландца и их роль в именной драматургии оперы как драмы. Выявлены внесценические и сценические этапы, именные интонемы в формировании развернутого магического имени Летучего Голландца, установлена система двойников Героя, дублирующих его семантические функции Капитана, Моряка, Жениха. Роль баритона трактована в значении тембрального первообраза ипостаси «вагнеровский певец» в оперном наследии байройтского гения.

Ключевые слова: семантические функции, семантический двойник, развернутое магическое имя, имя-функция, именная интонаема.

Можаєв Ф. Семантичні функції двійників Летючого Голандця та їх роль в іменній драматургії опери як драми. Виявлено позасценічні й сценічні етапи, іменні інтонемі у формуванні розгорнутого магічного імені Летючого Голандця, встановлено систему двійників Героя, що дублюють його семантичні функції Капітана, Моряка, Нареченого. Роль баритона трактована у значенні тембрального першообразу іпостасі «вагнерівський співак» в оперному спадку байройтського генія.

Ключові слова: семантичні функції, семантичні двійники, розгорнуте магічне ім'я, ім'я-функція, іменна інтонаема.

Mozhaev F. Semantic function of twinning Flying Dutchman and their role in a name drama as the opera drama. Outside theatrical stages and theatrical stages, in the formation of registered intonemy deployed magical name of the Flying Dutchman, a system duplicating the Protagonist, duplicating its semantic function of the Captain, the Sailor and the Suitor. The role of baritone Interpreted as prototype in tembre meaning of hypostasis “Wagnerian singer” in Bayreuth opera heritage genius.

Key words: semantic features, semantic counterpart deployed magical name, the name of the function, a registered intonema.

УДК 78.03 : 78.071.1 Вагнер

Оксана Бабий

ПРЕМЬЕРНЫЙ ПОКАЗ ОПЕРЫ «ТАНГЕЙЗЕР» Р. ВАГНЕРА В «ПАРИЖСКОЙ» РЕДАКЦИИ В СВЕТЕ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Тема «Вагнер и французская культура» многогранна и неисчерпаема. Жизнь композитора была тесно связана с Парижем, где у него были как друзья, так и недоброжелатели, этот город манил его и вместе с тем был безжалостен к молодому музыканту. С этим городом связана мечта композитора о грандиозных постановках собственных опер. Путь Вагнера к музыкально-театральным подмосткам Парижа был долг и тернист. В центре данного исследования находится парижская премьера второй редакции оперы «Тангейзер».

Обратимся к конкретным историческим реалиям. Премьера первой редакции оперы «Тангейзер» состоялась в Дрездене 19 октября 1845 г. Дирижировал ею автор. Вторая, так называемая «парижская», версия получила свое сценическое воплощение в столице Франции 13 марта 1861 г. Эта опера не случайно имеет два варианта, поскольку первоначальная редакция удовлетворила автора не целиком, что было обусловлено теми трудностями, которые сопутствовали ее премьере в Дрездене. Сложности инсценизации были связаны с невозможностью преодоления традиционных клише, которые сло-

жились в сознании певцов-актеров, оказавшихся неспособными побороть стереотипы, связанные с общепринятым и унормированным. В Дрездене в период подготовки и осуществления премьеры «Тангейзера» композитор осознал необходимость преодоления разрыва между идеальным образом произведения, рожденным в его сознании, и наличествующей исполнительской практикой. Ведь изначально Вагнер полагал, что певцы-актеры естественным образом должны постигнуть его замысел без дополнительных усилий, лишь ознакомившись с авторским текстом, где все, казалось бы, прописано. Однако этого не произошло, поскольку устремления Вагнера были новаторскими, не всегда соответствуя реалиям бытия музыкального театра XIX столетия.

Несмотря на наличие значительного числа публикаций, посвященных творчеству Вагнера и, в частности, опере «Тангейзер» [5], [6], [7], [9], в научной литературе отсутствуют специальные исследования, посвященные проблеме музыкального театра немецкого композитора в свете коммуникативной ситуации диалога с французской национальной традицией, которая в художественном сознании Вагнера предстает как многомерный феномен.

Итак, в центре нашего исследования находится проблематика, связанная с диалогом немецкой и французской культур, поскольку в парижской постановке «Тангейзера» фактор межнационального взаимодействия выступил, по мнению самого Вагнера, дополнительным обстоятельством, требующим новых подходов в решении поставленных перед исполнителями задач.

В связи с проблемой интеграции различных культур обратимся к раздумьям Гете, который заложил фундамент для постижения этого процесса. В беседе с Эккерманом от 31 января 1827 г. немецкий поэт выдвигает тезис о мировой литературе: «Национальная литература сейчас не много стоит. Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи» [8, с. 219]. И далее: «<...> но при таком высоком признании иностранного мы не можем задерживаться на чем-то особенно и считать его образцом. Не надо думать, что таким образом будет специально китайская литература или сербская, или Кальдерон, или “Нибелунги”» [8, с. 219]. В продолжение этой мысли приведем

высказывание Вагнера, содержащееся в его статье «Немецкая опера»: «В конечном счете мастером станет тот, кто будет писать не по-французски, не по-итальянски, но и не по-немецки» (цит. по: [4, с. 36]). В работе «Произведение искусства будущего» байройтский мастер выделяет в истории развития человечества два основных момента: родовой, национальный и сверхнациональный, универсальный. Вторая тенденция, по его мнению, получит свое завершение в будущем, а первая тенденция нашла свое завершение в прошлом [2, с. 159].

Аналогичных взглядов Гете и Вагнер придерживаются в суждениях об искусстве античности. В упомянутой беседе с Эккерманом немецкий поэт высказывает мнение об эстетической ценности античного наследия: «<...> потребность в высоких образцах все снова и снова приводит нас к античным грекам – именно в их произведениях воплощен прекрасный человек. Все остальное следует рассматривать исторически, по мере возможности усваивая все хорошее, что в нем заключается» [8, с. 219]. Так же восторженно об искусстве древних греков отзывается Вагнер: «Перед каким явлением мы останавливаемся с чувством большего стыда за бессилие нашего легковесного искусства, чем перед искусством греков? Мы смотрим на него, на это искусство любимцев любвеобильной природы, совершенных людей, ярко и победно свидетельствующих о творческих силах матери-природы вплоть до унылой поры современной модной культуры, – на это искусство смотрим мы, стараясь понять, каким должно быть произведение искусства будущего!» [2, с. 160]. Подобные суждения не случайны, поскольку искусство античности представляет общезначимые ценности в архетипическом преломлении, являя общечеловеческое содержание символов. Столь же притягательным для Гете и Вагнера было народное искусство, несущее в себе вневременной смысл.

По мнению В. А. Аветисяна, Гете, устремленный к интеграции культур, понимал мировую литературу как интенсификацию интернациональных духовных взаимосвязей, которые он представлял достаточно широко: переводы, подражания, аллюзии, стилизация, полемика, личные контакты [1]. Литературовед Р. М. Самарин выделяет формы деятельности Гете в области мировой литературы: переводы; попытка творческого воплощения жизни и особенностей различных эпох и народов; интерпретация одной или нескольких литературных

традиций; вклад немецкого поэта в сферу литературной критики; литературный синтез, выявляющий в произведениях различных авторов и эпох общечеловеческое содержание (цит. по: [1, с. 381]).

Обратившись к житетворчеству Р. Вагнера можно прийти к заключению, что композитор находился в постоянном диалоге с наследием различных эпох и национальных культур, являясь активным субъектом и одновременно объектом этого процесса. К данной области можно отнести переводы вагнеровских либретто (либо их фрагментов) на французский язык и вклад Вагнера в музыкально-критическую практику во Франции, поскольку композитор на страницах своих ранних публикаций стремился показать круговорот жизни Парижа, его артистические нравы, создавая яркие портреты современников. Читательские интересы Вагнера охватывают различные национальные традиции. Среди его любимых авторов Шекспир и Кальдерон, Бодлер и Эсхил, Гете и Платон, причем творчество великих эллинов оставалось для него эталоном, умопостигаемой моделью, идеальным образцом для сотворения новаторских, всецело оригинальных произведений. Создавая либретто своих опер, композитор обращался к народным преданиям, которые одни были способны показать жизнь универсума как целостную картину бытия вселенной.

В статье «Музыка будущего» (написана в Париже осенью 1860 г.) Вагнер размышляет о внутренней сущности оперы «Тангейзер» – произведения, где в качестве основы избран не исторический сюжет, а сага. Здесь возникает явная параллель с тезисом о мировой литературе Гете – превалирование всеобщего над единичным, архетипического над историческим, универсального над национальным, в связи с чем необходимо привести в качестве иллюстрации фрагмент данной публикации: «Я мог пренебречь деталями, необходимыми при описании и изображении исторически условного, что требуется для понимания событий определенной, далекой от нас, исторической эпохи и что поэтому так обстоятельно описывается современными романистами и драматургами. Тем самым мне не надо было подвергать и поэтический текст, и, главное, музыку чуждой – для музыки особенно – трактовке. У саги, какому бы времени и народу она ни принадлежала, есть то преимущество, что надо схватить только чисто человеческое содержание ее времени и народа и передавать это

содержание в ей одной свойственной, чрезвычайно выразительной, а потому легко понятной форме» [2, с. 524]. В «Тангейзере», согласно замыслу автора, показана «связь явлений вселенной, скрытая от наших глаз» [2, с. 524]. Подобное погружение в волшебный мир вводит реципиента, сообразно размышлениям Вагнера, в состояние близкое к провидческому, которое всегда возникает при соприкосновении с легендарными источниками, ведя в конечном итоге к преодолению страха «перед непостижимостью вселенной, которая тут становится такой ясной и понятной» [2, с. 524–525]. Здесь, как нам видится, возникает некоторая аналогия с ясновидением, предвечным сном, изначальным знанием Эрды, неизменно погруженной в сомнамбулическое состояние. У Вагнера все отмеченные им моменты, связанные с особенностями жанра саги, народного предания, углублены, поскольку в его произведениях благодаря совместному воздействию музыки, слова, визуально-чувственных элементов, объединенных в контексте сценического действия, при адекватной исполнительской интерпретации «рождается» виртуальная реальность, обуславливая формирование в сознании реципиента целостной картины мира, которую можно определить как онтологическое бытие вселенной, воссозданное на оперной сцене.

В качестве иллюстрации проблемы диалога культур в жизнетворчестве Вагнера можно привести перевод текстов его либретто на французский язык, а также обращение к традициям музыкального театра Германии и Франции. Композитор инсценировал оперу «Тангейзер» на сцене Grand opera, где существовали особые критерии в оценке произведений, певческого мастерства и отбора постановочных средств. В статье «Музыка будущего» встречаем пример осмысления композитором вопроса диалога культур в русле адресации к французской национальной традиции. Р. Вагнер соотносит новаторскую по своему замыслу оперу о певце любви «Тангейзер» и написанную в духе большой французской оперы «Риенци». Второй из названных опусов явился произведением, которое автор мыслил как отвечающее канонам Grand opera, в свое время мечтая о постановке произведения на сцене этого прославленного театра. Это одно из свидетельств диалога Р. Вагнера с французской культурой, мыслимой им в единстве с реалиями музыкально-сценической практики Парижа: «<...> когда

я набрасывал либретто к “Риенци”, тогда я думал только об “оперном тексте”, который позволил бы мне возможно богаче разработать все уже найденные обязательные формы так называемой большой оперы, то есть интродукции, финалы, хоры, арии, дуэты, терцеты и т. д.» [2, с. 524].

Если обратиться к событиям и художественным реалиям «парижской» премьеры оперы «Тангейзер», то здесь возникает более сложная ситуация, нежели при первом знакомстве композитора с музыкальной жизнью французской столицы. Вагнер уже не имел намерения покорять Париж, всецело возлагая надежды на постановку своих опер в Германии. Однако несбыточность мечты вернуться на родину из политического изгнания в сочетании с довольно скромной музыкальной жизнью Цюриха побуждали его отправиться в путь – в мировую культурную столицу, которая много лет назад столь неприветливо встретила молодого музыканта.

Уже на начальном этапе создания новой «парижской» редакции «Тангейзера» возникли трудности, связанные с межнациональной коммуникацией. Директор Grand opera Ройе настаивал на введении балета во II действие оперы, несмотря на бурные протесты композитора. Вагнер ввел балет в I сцену оперы в качестве иллюстрации картины вакханалии. Этот хореографический эпизод был написан композитором за одну ночь. По всей вероятности это признак вдохновения, с которым работал автор, создавая эту сцену на едином дыхании. Эта музыка оказалась настолько возвышенной, что на сегодняшний день большинство театров обращается именно к этой версии сцены (будь то «парижская» редакция или смешанная, объединяющая элементы обеих авторских версий), поскольку она дает возможность более полно показать волшебный мир Venusberg в соотнесении с первоначальным вариантом произведения. Директор театра Ройе все же настаивал на введении балетной сцены во II действие, поскольку именно в это время собиралась наиболее влиятельная часть публики, которая прибывала на спектакль с опозданием. Тут невольно вспоминаются байройтские фестивали, где двери зала закрываются перед началом представления и таким образом опоздания пресекаются, они просто недопустимы в контексте вагнеровского понимания музыкального театра. Во время оперных спектаклей, согласно мнению компо-

зителя, нельзя свободно входить или выходить из зала, перемещаться по нему, а нужно всецело погрузиться в волшебный мир театральной иллюзии.

Проблемы возникли также и в связи с переводом либретто оперы «Тангейзер» на французский язык, что является формой межнациональной коммуникации. Сначала Вагнер обратился к де Шарналю, который, как в этом убедился композитор, не имел «ни наименьшего представления о возложенной на него задаче» [3, с. 369], хотя и выказывал полную уверенность в своих силах. Затем автор обратился к Роже, которого он охарактеризовал в мемуарах как «одаренного, опытного, владеющего немецким языком и пользующегося большой популярностью в Париже оперного певца» [3, с. 369–370]. Роже осуществил удачный перевод отдельных фрагментов оперы, но затем совершенно исчез из поля зрения композитора. Со смешанными чувствами Вагнер пишет о сотрудничестве с Линдау и Эдмоном Рошем. Если второй из них был человеком с высокой поэтической натурой, но не знал немецкого языка, то Линдау постоянно возбуждал негодование композитора своим бесцеремонным поведением, однако был необходимым для выполнения подстрочного перевода текста на французский язык. Однако, как стало известно в дальнейшем, он не смог справиться и с этой задачей: «<...> Линдау не был в состоянии сделать даже такую сухую работу и навязал ее одному бедняку-французу, понимавшему по-немецки» [3, с. 402], пообещав ему за это часть своего гонорара. Перевод, осуществленный Линдау и Рошем, дирекцию Grand opera удовлетворил не в полной мере, в связи с чем его дорабатывал Шарль Трюинэ. Вагнер считал соавторами французского текста либретто «Тангейзера» Эдмона Роша и Шарля Трюинэ, хотя Линдау в судебном порядке и пытался отстоять свои авторские права. И все же, несмотря на затраченные усилия, результат не полностью устраивал композитора: «Но если я был ему (Трюинэ – О. Б.) признателен за изготовление годного к пению, безусловно приемлемого текста “Тангейзера”, то, с другой стороны, не помню, чтобы с точки зрения поэтической или эстетической я пришел в особое восхищение от его дарования» [3, с. 414].

Главным коммуникативным событием в практике музыкального театра является сценическое воплощение оперы. Назовем певцов-ак-

теров, которые создали сценические образы оперы «Тангейзер» в парижском спектакле – Альберт Ниман (Тангейзер), Морелли (Вольфрам фон Эшенбах), Сакс (Елизавета), Тедеско (Венера). Как оказалось в дальнейшем, певица Тедеско совершенно не соответствовала партии Венеры, поскольку, будучи виртуозной певицей и обладая эффектной внешностью, она все же не могла осилить вагнеровский замысел, несмотря на все ее старания, так как здесь требовалась певица-актриса, способная воплотить на оперной сцене драматическую роль.

В Париже, как и в Дрездене, давал о себе знать конфликт между общепринятым, традиционным, унормированным в оперном театре XIX столетия и новаторскими устремлениями композитора-реформатора, который стремился создать спектакль, где певец полностью бы отдавался своей роли, не выходя из нее ни на минуту. В ином случае возникала опасность превращения оперного спектакля в концерт, где публика имела бы возможность наслаждаться эффектными вокальными номерами и танцевальным дивертисментом. В связи с этим композитор приводит красноречивый факт – исполнитель роли Вольфрама фон Эшенбаха Морелли был вынужден подчиниться установленным порядкам и представлениям о нормах исполнительства в музыкальном театре. Подобные суждения укоренились не только в музыкальной практике XIX столетия, но и в сознании самого певца, так как на репетициях он выказывал убеждение, что обращение к Вечерней звезде должно быть исполнено «с авансены лицом к лицу с публикой» [3, с. 432], ведь это ярчайший эпизод оперы и его следует донести соответствующим образом. И все же на репетициях певец подчинился требованиям автора. На самом же премьерном спектакле Морелли пришлось выдержать, по словам композитора, «курьезную борьбу с самим собою» [3, с. 431]. Этот момент весьма показателен в плане характеристики особенностей коммуникации между исполнителями и публикой в музыкальном театре II половины XIX столетия. С подобными явлениями Вагнер вел постоянную борьбу. В связи с этим приведем выдержку из мемуаров, где композитор пишет о казусе, который возник на одном из спектаклей: «Его игра (Морелли – О. Б.) при исчезновении Елизаветы в третьем акте, до обращения к Вечерней звезде была разработана с величайшей точностью по моим указаниям. Ни в каком случае он не должен был удаляться от скамьи в скале,

с которой, полуобернувшись к публике, он посылал привет удаляющейся Елизавете. Ему нелегко было исполнить это требование. Он утверждал, что это противоречит оперным обычаям, что столь важный номер должен быть исполнен с авансцены лицом к лицу с публикой. Когда он взял арфу, собираясь начать свою песнь, в публике раздались: «Oh! Il prend encore sa harpe»¹. Это замечание вызвало оглушительный хохот всего зала, за которым последовали новые, столь продолжительные свистки, что Морелли решил отложить арфу в сторону и, по принятому обыкновению, выступить на авансцену. Без всякого сопровождения – Дитш нашелся только на десятом такте – он начал свою вечернюю фантазию. Все смолкло, публика постепенно стала слушать, затаив дыхание, и в конце наградила певца аплодисментами» [3, с. 431–432]. Таким образом, публика требовала здесь от певца совсем иной коммуникации, чем автор. Она должна была быть направлена не на воплощение роли, осуществление партитуры действий, подробно разработанной самим композитором, раскрытие чувств в диалоге артистов друг с другом, а на контакт с аудиторией, являя мастерство концертно-эстрадного плана при исполнении эффектного номера. В этот момент происходила метаморфоза – превращение певца-актера, лицедея, создающего музыкально-сценический образ в вокалиста, который представляет яркий оперный эпизод.

Вагнер приходит к заключению, что межнациональный диалог, который был необходим при инсценизации оперы, в данном конкретном случае не осуществился. Подготовка спектакля и сама премьера встречали множество сложностей, которые композитор в отчаянии пытался преодолеть, понимая всю тщетность своих усилий. Сомнения относительно возможности адекватного прочтения «Тангейзера» в Париже, неизменно ощущаемые автором, были вызваны существованием национального барьера. Вагнер идентифицировал собственное творчество как подлинно немецкое (не случайно он соотносил свою оперу о певце любви с творчеством К. М. Вебера) и в связи с этим автор мечтал о постановке своих опер на родной сцене в Германии либо самому осуществлять инсценизации во Франции, избегав, таким образом, искажений замысла. Упования композитора на

¹ «О! Он берет еще свою арфу» (перевод мой – О. Б.).

возможность своеобразного «перевода» из одной культурной традиции в иную благодаря постановочным средствам, направленным на зрелищность спектакля, в действительность не воплотились.

Выделим формы диалога Вагнера с французской культурой, возникшие в связи с интегративной направленностью самой оперы «Тангейзер» (в данном случае речь идет об авторском тексте) и инсценизацией этого сочинения в Париже:

- универсализм картины мира в «Тангейзере», представляющей онтологическое бытие мироздания на оперной сцене в качестве «виртуальной» действительности, являет всечеловеческое и вневременное содержание опуса;
- интегративность жанра саги, обращенной к архетипическому содержанию, которое получает глубинную интерпретацию в опере Вагнера благодаря совместному воздействию на сознание реципиента всех художественно-выразительных компонентов (Gesamtkunstwerk);
- лейтмотивная символика сочетается здесь с континуальностью, которую можно уподобить метаморфозу естественного мира (эту идею Гете изложил в научной работе «Метаморфоз растений» и одноименном стихотворении, намереваясь в дальнейшем экстраполировать понятие метаморфоза на широкий круг явлений, таких как бытие, мышление и искусство как процесса, становления, бесконечного развития; идею метаморфоза Гете представлял в качестве универсалии, которая позволит ему создать всеохватный научный метод);
- диалог культур связан также с переводом «Тангейзера» на французский язык, способствуя интеграции произведения в иную культурную среду; в данном случае опыт не был полностью удачным с точки зрения конечного художественного результата;
- постановка «Тангейзера» во Франции в Grand opera – театре, который имеет особые критерии в оценке произведения и постановочных средств, что связано с национальными традициями музыкально-сценической практики;
- наконец, значимость исторического контекста, который обусловлен социальным окружением композитора в Париже.

Нужно подчеркнуть, что, несмотря на препоны, которые Вагнеру приходилось преодолевать в *Grand opera*, новый вариант произведения явился вдохновенным творческим свершением. Автор следовал здесь собственному внутреннему стремлению к усовершенствованию первичного замысла в русле его дополнения и расширения – введение балетной вакханалии, углубленная разработка образа Венеры в диалогической сцене с Тангейзером, усиление сквозного драматического действия в сцене состязания певцов. Наконец, современная исполнительская практика свидетельствует о востребованности обеих редакций «Тангейзера» и смешанного варианта, комбинирующего две авторские версии, а также об интеграции вагнеровского творчества в интернациональную исполнительскую практику, поскольку его произведения ныне успешно ставятся на самых крупных сценах мирового музыкального театра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аветисян В. А. Гете и Байрон (в связи с концепцией мировой литературы) / В. А. Аветисян // *Известия АН СССР. Серия литература и язык.* — 1986. — Т. 45, № 5. — С. 378–389.
2. Вагнер Р. *Избранные работы : пер. с нем / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева.* — Москва : Искусство, 1978. — 695 с.
3. Вагнер Р. *Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 2 / Р. Вагнер.* — М. : Астрель, 2003. — 592 с. — (Мемуары).
4. Левик Б. *Рихард Вагнер / Б. Левик.* — М. : Музыка, 1978. — 446 с.
5. Роценко Е. Г. *Образи-імена в міфологічному просторі вагнерівського «Тангейзера» (до проблеми інтерпретації жіночих типів) / Е. Г. Роценко-Аверьянова // Науковий вісник : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* — К., 2000. — Вип. 5 — С. 102–110.
6. Роценко (Аверьянова) Е. Г. *«Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде / Е. Г. Роценко // Проблемы сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. праць.* — Харків : Каравелла, 1999. — С. 54–65.
7. Шалагинов Б. Б. *Традиции романтической литературы в «Тангейзере» Рихарда Вагнера / Б. Б. Шалагинов // Роль традиции в развитии литературы и фольклора.* — Пермь, 1974. — С. 65–87.

8. Эккерман И. П. *Разговоры с Гете в последние годы его жизни* / И. П. Эккерман ; пер. с нем. Н. Манн ; вступ. ст. Н. Н. Вильмонта ; коммент. А. А. Аникста. — М. : Худ. литература, 1986. — 672 с.

9. Kienzle U. *Venus – Maria – Elisabeth. Wagners weibliche Dreifaltigkeit in Tannhause* / U.Kienzle // *Bayreuther Festspielbuches*. — 2003 — P. 66–77.

Бабий О. П. Премьерный показ оперы «Тангейзер» Р. Вагнера в «парижской» редакции в свете коммуникативной ситуации диалога культур. Выделены формы деятельности Вагнера как субъекта и объекта диалога культур. Рассмотрены интегративные свойства вагнеровского мышления, отразившиеся в тексте оперы «Тангейзер». Главным коммуникативным событием явилось сценическое воплощение оперы. Постановка «Тангейзера» в Grand opera проанализирована сквозь призму ситуации диалога культур.

Ключевые слова: диалог культур, оперная редакция, музыкальный театр XIX столетия.

Бабій О. П. Прем'єрний показ опери «Тангейзер» Р. Вагнера в «парижській» редакції у світлі комунікативної ситуації діалогу культур. Вирізняються форми діяльності Вагнера як суб'єкта та об'єкта діалогу культур. Розглянуті інтегративні властивості вагнерівського мислення, що знайшли відбиття у тексті опери «Тангейзер». Головною комунікативною подією стало сценічне втілення опери. Постановка «Тангейзера» в Grand opera проаналізована крізь призму ситуації діалогу культур.

Ключові слова: діалог культур, оперна редакція, музичний театр XIX сторіччя.

Babiy O. P. Premiere Display of an Opera “Tannhäuser” by R. Wagner in the “Parisian” Edition in the Light of a Communicative Situation of Dialogue of Cultures. In this article are allocated the forms of activity by Wagner as subject and object of dialogue of cultures. Considered integrative property of Wagner’s view reflected in the text of an opera “Tannhäuser”. The main communicative event was the scenic embodiment of opera. The statement of “Tannhäuser” in Grand opera is analysed through a prism of a situation of dialogue of cultures.

Key words: dialogue of cultures, opera edition, musical theatre XIX centuries.

РОЛЬ ИОГАННЕСА БРАМСА В ИСТОРИИ ПОЛИФОНИИ

Последние два десятилетия творчество Иоганнеса Брамса не перестаёт находиться в поле пристального внимания музыковедов. Оно представляет собой столь богатый исследовательский материал, что «провоцирует» появление самых разных направлений его изучения и проблематизации. Обширность полифонического письма композитора требует прояснения музыковедческой наукой, так как любое отдельное исследование того или иного жанра, формы либо произведения И. Брамса не будет полноценным без общего видения его полифонического наследия. Высвечивание творчества И. Брамса как композитора-полифониста позволит раскрыть его сущностную имманентность романтизму и поставить в один ряд с «признанными» полифонистами. Густав Малер считал, что И. Брамс, наряду с И. С. Бахом и Р. Вагнером, является самым большим контрапунктистом. Для осмысления роли И. Брамса в истории полифонии обратимся к концепции немецкого исследователя, крупнейшего знатока стиля И. С. Баха, Э. Курту.

Согласно Э. Курту, между эпохами генерал-баса и музыкального классицизма, то есть на рубеже второй половины XVIII века, в истории музыки произошёл радикальный сдвиг. «Великий переворот в немецкой музыке после 1750 года произошёл в необыкновенно короткий промежуток времени, едва охватывающий одно поколение; но этот переворот – от смерти Баха и до творческих попыток Гайдна – пожалуй, *самый значительный в истории музыки*. Говорить о переходе баховского стиля в классический как о постепенном изменении технических основ письма совершенно не приходится: после смерти Баха последовало полнейшее ниспровержение основ, обусловивших его стиль, совершенно новое образование из других элементов» (цит. по: [11, с. 528]; курсив наш – Н. Ч.). Концепция Э. Курта говорит о феномене произошедшего в истории музыки «громдного скачка». Исследование интертекстуального пространства полифонии И. Брамса влечёт выдвижение гипотезы *заполнения скачка*, осуществлённого в творчестве композитора.

С нашей точки зрения, столь важная рубежная дата в истории музыки, как 1750 год, не получила ещё должного осмысления со стороны исследователей, но есть несколько суждений, перекликающихся с концепцией «исторического скачка» Э. Курта. М. Друскин пишет: «<...> когда <...> накапливающиеся черты нового вступают в явное противоречие с системой эстетических конвенций предшествующей эпохи, тогда и наступает переломный момент. Сдвиг в типе культуры, в художественном мышлении уже назрел» [5, с. 154]. Пик противоречий образует переломный момент. Он может быть кратким или длительным. В данном случае сдвиг совершается быстро, и «<...> едва охватывает одно поколение» (цит. по: [11, с. 528]). В. Протопопов отмечает, что мощные средства мелодико-тематического развития, сложившиеся в баховское время, получают в эпоху классицизма «новое применение в условиях нового художественного содержания» [10, с. 360]. Учёный стремится подчеркнуть разницу между стилями, приходя к выводу, что в творчестве композиторов-классиков полифония в основном строится на гармонической основе. Возникает «большая полифоническая форма» [10, с. 361] с чередованием гомофонных и полифонических разделов. В качестве яркого примера В. Протопопов приводит симфонию «Юпитер» В. Моцарта. Исследователь П. Вульфийус подчёркивает «*процесс демократизации, охвативший особенно после 1750 года, все области идеологии*» [3, с. 96]; по его мнению, в музыке это привело к «<...> утверждению нового динамического принципа мышления в инструментальном творчестве» [3, с. 96].

Свою концепцию «скачка» в области музыкального мышления после 1750 года Э. Курт обосновывает, исходя из противоположности двух стилей – барочного и классического. В «Основах линейного контрапункта» учёный утверждает, что «<...> различие стилей – в первоначальном преобладании того или иного ощущения» [8, с. 126], и далее: «<...> гомофонная техника письма – неотъемлемая принадлежность классической мелодики» [8, с. 139], «<...> исходная точка лежит в гармонической основе, в которую вплетены мелодически и тематически разрабатываемые голоса», «такая техника письма <...> лишь представляет собою *устремление к полифонической структуре*, но не собственно *полифонию как основное ощущение*<...> это по-

следнее утрачено на протяжении всей эпохи после Баха» [8, с. 139], (курсив наш – Н. Ч.).

Для представления радикальности «скачка», произошедшего в истории музыкального мышления, приведём описанные Э. Куртом изменения в виде сравнительной таблицы, где «мелодические и технические основы обоих стилей диаметрально противоположны, как самые крайние противоположности, которые знает теория и техника» [8, с. 151]. (См. табл. с. 115).

В сочинениях И. Брамса последних лет творчества (ор. 116 – ор. 122) наблюдаем усиление влияния *полифонической традиции И. С. Баха*; классицизм, при всём своём богатстве проявлений, остаётся сопутствующей линией. Не случайно в последних опусах композитора (фортепианных фантазиях ор. 116, интермеццо ор. 117, фортепианных пьесах ор. 118 и ор. 119, сонате для кларнета с фортепиано ор. 120, Четырёх строгих напевах ор. 121, Одиннадцати хоральных прелюдиях для органа ор. 122) главную роль играет именно свободное мелодическое развитие голосов, их линейная пластика. Вслед за свойствами баховской линейности мелодическая линия И. Брамса (в перечисленных выше опусах) развивается свободно, она не связана «двукратной последовательностью опорных точек» и всё больше освобождается от «внешней симметрии» с заранее установленным «аккордовым остовом» (выражение Э. Курта в адрес музыки полифонического стиля) [8, с. 138]. В «симфонической исповеди» Четвёртой симфонии И. Брамса ор. 98 [13, с. 259], фортепианных миниатюрах ор. 118, 119, Четырёх строгих напевах ор. 121 для баса и фортепиано на тексты из Библии, сонате для кларнета и фортепиано ор. 120, органых Хоральных прелюдиях ор. 122 с могучей силой находит своё продолжение *религиозно-догматическая лирика И. Брамса*, связанная с внеличным тоном высказывания и активным применением полифонических приёмов. Для вышеназванных композиций интенсивная яркость красок, блеск гармонического воздействия не является самодовлеющими, способными подчинить себе мелодическое и тематическое становление.

Яркой иллюстрацией идеи «заполнения скачка» могут служить органые хоральные прелюдии ор. 122 И. Брамса, продолжающие полифоническую традицию И. С. Баха.

Таблица

	<i>Полифонический стиль</i>	<i>Классический стиль</i>
Особенности мелодики (различия «ритмо-симметрической структуры» мелодии)	– «мелодическая линия развивается свободно; она независима от закруглённых периодов, <...> не связана двукратной последовательностью опорных точек. Тактовая метрика менее опирается на остроту метрических акцентов» [82, с. 126].	– классическая мелодия заключена в определённую, равномерную группировку «по сильным частям такта, основанную на числе 2 и кратным ему».
Особенности ритма (различия в «интенсивности ритмического ощущения»)	– кинетическая энергия мелоса направлена на линейное развитие формы. (В мелодике И. С. Баха мы не найдём стереотипной метрической структуры).	– ритмическое ощущение, основанное на ритме шага, выступает с силой, приводящей к разрушению непрерывного развития мелодической энергии.
Особенности гармонии (различия в «интенсивности гармонического начала»)	– «линия несёт гармонию в себе» [82, с. 137], она «свободна от заранее установленного аккордового остова» [82, с. 138]. – менее частая смена гармоний, тональный путь линии гораздо спокойнее. – баховская мелодическая линия медленно поворачивает в сторону доминанты. Блестящая игра красок – это лишь «одеяние, расцветивание могучего мелодического бега» [63, с. 142].	– «равномерная акцентировка связана с образованием ясно ощутимого аккордового остова. – «смена гармонии происходит чаще вследствие более тесно сдвинутых опорных точек» [82, с. 138]. – интенсивная яркость красок исходит из звуковой насыщенности всего аккордово-гомофонного стиля.

Остановимся на некоторых особенностях органных хоральных прелюдий оп. 122 И. Брамса.

Цикл хоральных прелюдий строится следующим образом: хоральная тема сопровождается контрапунктирующими голосами с приданием каждому из них индивидуального рисунка. Начиная с *третьей прелюдии* голоса, сопровождающие хорал и имитирующие друг друга, стремятся к интонационной независимости от темы хорала. Заимствованные из хорала обороты подвергаются изменениям с целью повысить контраст по отношению к хоралу. Постепенно контраст мелодических линий (к хоралу и друг другу) усиливается, становится максимально ярким, смелым. Цикл завершается торжественной и величественной *прелюдией № 11*, которая звучит как прощание с миром. Прелюдию отличает насыщенная, густая полифоническая фактура, линейная пластика голосов достигает удивительной выразительности, красоты и совершенства, обогащаясь интенсивностью гармонического движения, удивительной модуляционной свободой и изобретательностью.

Мелодика органных хоральных прелюдий оп. 122 и целого ряда других сочинений И. Брамса последнего периода творчества подобна баховской, она избегает равномерной группировки, всегда стремится развиваться свободно, независимо от закруглённых периодов. Тактовая метрика не стремится опираться на остроту метрических акцентов, а исходит из «внутреннего нарастания силы мелодического напряжения» [8, с. 129].

Почему именно полифонии И. Брамса принадлежит концептуальная роль «заполнения скачка» в истории полифонии после смерти И. С. Баха? Ведь в сонатах и квартетах Л. Бетховена, мессах Ф. Шуберта, последних симфониях В. А. Моцарта можно обнаружить связи с музыкой И. С. Баха. Несомненно, эта связь существует, но столь последовательного воплощения, с развитием и утверждением в разных жанрах творчества И. Брамса, полифоническая традиция И. С. Баха не получила. Не случайно Э. Курт пишет о Л. Бетховене, что в произведениях последнего периода творчества (фуги и квартеты) *он стремится к мелодической полифонии*, но «всё же его стиль носит характер многоголосия, исходящего из аккордовой базы; глубокое отличие его от до-классической техники сейчас же бросается в глаза при сопоставлении с полифонией И. С. Баха» [8, с. 140], (курсив наш – Н. Ч.). В фундаментальном труде «Романтическая гармония и её кри-

зис в «Тристане» Вагнера» среди композиторов XIX века сам Э. Курт выделяет именно И. Брамса как «самого крупного представителя «ретроспективных тенденций»» [8, с. 39].

В творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена происходит процесс переосмысления полифонической традиции И. С. Баха в условиях новой интонационности, окончательно сформировавшегося тонально-гармонического мышления с его принципом подчинения центру и колоссально разработанной иерархией, позволяющей строить крупные симфонические концепции, открывать новые картины мира. В. Протопопов отмечает, что мощные средства мелодико-тематического развития, сложившиеся в баховское время, получают «новое применение в условиях нового художественного содержания. Композиторы уходят от модально-тонального мышления в сторону окончательной власти гармонии.

Следует также оговорить, что шесть месс Ф. Шуберта, над которыми композитор трудился 14 лет (1814–1828), по своему стилю близки генделевским ораториям (месса Es-dur), что отмечается биографом композитора П. Вульфiusом. Автор монографического исследования, посвящённого жизни и творчеству Ф. Шуберта, П. Вульфius акцентирует внимание на том, что незадолго до смерти, 4 ноября, Ф. Шуберт «<...> вместе со скрипачом и композитором Й. Ланцем был у известного теоретика С. Зехтера, с которым договорился об уроках контрапункта» [3, с. 90]. Сам Ф. Шуберт в одном из своих последних писем делает важное признание: «<...> только теперь я вижу, что мне недостаёт, но я хочу прилежно заниматься с С. Зехтером, чтобы наверстать упущенное» [3, с. 90]. К сожалению, «<...> занятия с Зехтером ограничились одним уроком» [3, с. 90], поэтому не могли существенно повлиять на стиль Ф. Шуберта. И. Брамс, рано приступил к серьёзным занятиям по контрапункту, глубоко и подробно изучал полифонию, технику генерал-баса, музыку И. С. Баха и других мастеров полифонии. По этой причине И. Брамсу удалось достичь необычайных высот в этой области, сохранив свой неповторимый облик композитора-романтика.

В истории полифонии эпоху романтизма принято в первую очередь связывать с именами А. Брукнера, Ц. Франка и М. Рegera, но не И. Брамса. В энциклопедической статье В. Протопопова, посвя-

щённой полифонии, особая роль в истории полифонии отдана М. Регеру, воссоздавшему некоторые баховские полифонические формы. Например, завершение цикла вариаций фугой, прелюдию и фугу. В этой связи обратим внимание на тот факт, что сам М. Регер свои работы отсылал И. Брамсу для того, чтобы получить ценные замечания и советы самого авторитетного мастера в области полифонии того времени. Отношения М. Регера и И. Брамса строились как отношения ученика и учителя, ведущего (И. Брамса) и идущего по его следу (М. Регера). Перечисленные В. Протопоповым полифонические формы, перед тем как занять своё почётное место в творчестве М. Регера, прошли долгий путь развития в творчестве И. Брамса (органные прелюдии и фуги, хоральные прелюдии, и, конечно, вариационный цикл, обогащённый и усложнённый полифоническими приёмами и завершаемый фугой).

В исследовательской литературе, посвящённой творчеству И. Брамса, находим ценное высказывание Е. Царёвой, касающееся И. Брамса и А. Брукнера: «<...> в Германии <...> противопоставление Брамса и Брукнера было <...> столь же очевидным, как ранее – Брамса и Вагнера» [13, с. 245]. Автор отмечает, что И. Брамса «<...> пугали масштабы брукнеровских симфоний, которые он называл «удавами» [13, с. 245]. Вся же эволюция творчества И. Брамса направлена на преодоление «длиннот» в высказывании, стремлении к стройности формы. Хотя произведения обоих композиторов представляют собой сложную гомофонно-полифоническую ткань с сочетанием сонатных и вариационных принципов развития, у Брамса всё же ясно прослеживается *стремление к самоограничению*, творческая установка на «баховский идеал» – достижение максимального художественного результата минимумом средств. Не случайно в одном из немногочисленных откровенных писем И. Брамса находим слова восхищения Чаконой *И. С. Баха* из скрипичной партиты d-moll: «Для меня Чакона – одна из самых замечательных, непонятных музыкальных пьес. На одном нотном стане, для небольшого инструмента этот человек записывает целый мир глубочайших мыслей и сильнейших чувств. Попробуй я представить себе, будто на меня могло снизойти озарение написать эту пьесу, то не сомневаюсь, что непосильное напряжение и потрясение свели бы меня с ума» (цит. по: [13, с. 214]).

Охватывая, далее, контекст, в котором осуществляется заполнение «исторического скачка» полифонией И. Брамса, следует также сказать о том, что ни у А. Брукнера, ни у Ц. Франка, при их мастерском владении полифоническими приёмами и формами, нет в полифонии той направленности традиции, которая связана с утверждением энергии жизни, вызывающей сильнейшие чувства и переживания через стихию народной танцевальности, какую видим у И. Брамса. Ведь эта традиция – одна из самых устойчивых, например, в жанре инструментального концерта – от Вивальди и Баха до Бартока и Хачатуряна. Не случайно Е. Царёва, завершая рассмотрение скрипичного концерта И. Брамса D-dur, подчёркивает, что «<...> подобных образцов воплощения *народной жанровости*, как в финале брамсовского скрипичного концерта, ещё *не знали концерты ни XVIII ни XIX веков*», и далее заявляет «<...> да и в других жанрах их не так много – «Камаринская» М. Глинки, рапсодии Листа, «Фарандола» из «Арлезианки» Бизе и соль-минорный квартет самого Брамса» [13, с. 301], (курсив наш – Н. Ч.).

Таким образом, «заполнение скачка» осуществляется сознанием И. Брамса в контексте мироощущения романтизма, и глубина брамсовской исторической ретроспекции оказывается втянутой в широкое лирическое полноводье чувств и темпераментной энергии народной жизни.

В заключение отметим, что концептуальную роль «заполнения скачка», совершённого Брамсом-полифонистом, трудно переоценить. Величие И. Брамса – не только в систематическом «восстановлении» прошлого, глубине ретроспекции в контексте романтизма. И. Брамс – это не только «археология». Полифония Брамса – это ещё и «генеология» *творчества композиторов XX века*. Музыкаведческая и композиторская мысль изобилует отдельными высказываниями, наблюдениями, признаниями в данном направлении. Не развивая стилевые ветви исследования в рамках данной работы, проследим некоторые отдельные точки научной и творческой рефлексии.

По мнению А. Шёнберга, именно к воздействию Брамса следует отнести технику вариационного развития и несимметричную группировку тактов [14, с. 128]. Стремительные модуляционные процессы в фуге Брамса можно считать истоком тоновой «сгущённости» тема-

тизма как одного из ведущих свойств фактуры А. Шёнберга. Тотальная тематизация фактуры в сочинениях Брамса, по верному наблюдению А. Гусевой, служит истоком линейности как принципа музыкального мышления П. Хиндемита. [4, с. 14]. Б. Асафьев пишет, что излюбленным приёмом Хиндемита является *basso ostinato*, особенно в виде широко развитой пассакальи с изобретательным варьированием основной повторяющейся интонационной схемы. Жанр пассакальи, заявленный в финале Четвёртой симфонии и венчающий цикл Вариаций И. Брамса на тему Й. Гайдна ор. 56а, находит продолжение и в творчестве А. Берга. В. Задерацкий отмечает, что рассредоточенность темы-серии в пассакалье, открывающей четвёртую картину «Воццека» А. Берга, проникновение темы-серии в разные слои фактуры, перемещения из нижнего в верхние голоса «<...> в сущности переключаются с пассакальей из финала Четвёртой симфонии Брамса, где верхний мелодический голос тематического хора также обретает функцию центрального «элемента», регулирующего гармонию и синтаксис структуры вариаций» [7, с. 362]. Различие состоит именно в додекафонной, организованно-атональной основе мышления Берга. И. Брамс сильно развил разработочную технику, каждая последующая мысль им излагалась, по выражению А. Шёнберга, в виде «*продолженных вариаций*». А. Шёнберг пишет: «Я был «брамсианцем», когда встретился с Цемлинским. Он любил и Брамса и Вагнера, и я скоро сделался одинаково убеждённым приверженцем и того и другого. Неудивительно, что музыка, написанная мною в то время, обнаруживала явные влияния обоих композиторов <...> в моей «Просветлённой ночи» тематическое построение основывается <...> на брамсовской технике вариационного развития<...> Также воздействию Брамса следует приписать несимметричную группировку тактов» [14, с. 128]. В статье о творчестве Альбана Берга А. Шёнберг пишет: «<...> известно (я надеюсь!), что и я до «атональной» музыки писал чисто а' la Брамс» [14, с. 156]. Примечательно, что глубокая заинтересованность А. Шёнберга искусством И. Брамса побудила его к «сотворчеству». Так, в 1937 году А. Шёнберг оркестровал знаменитый первый фортепианный квартет Брамса g-moll ор. 25, насытил композицию острыми диссонантными оркестровыми красками, автономным мотивно-тематическим развитием в условиях расширенной

тональности, яркой экспрессией чувств. Вследствие произошедших изменений квартет превратился в симфонию, произошла жанровая трансформация. Не случайно дирижёр Ю. Башмет часто называет это сочинение И. Брамса его Пятой симфонией. Следует также отметить, что четвёртая часть оркестрованного А. Шёнбергом квартета – блестящий венгерский финал – показательна с точки зрения отношения А. Шёнберга к полифонии И. Брамса. А. Шёнберг оркеструет полифонические разделы данного квартета в стилизаторском духе. Народно-жанровые темы поданы с красочными удвоениями, свойственными эпохе романтизма, затем в нарочито упрощённом виде, рождая в слушательском восприятии ассоциативные связи с музыкой Ренессанса, далее тема предстаёт в проникновенном, экспрессивном имитационном изложении (участвуют только струнные), близком музыке эпохи Барокко. А. Шёнбергу удалось показать важное качество полифонического письма И. Брамса – глубину интертекстуальных связей.

Ученик А. Шёнберга по классу композиции Т. Адорно подчёркивает, что «<...> важнейшие нововведения Шёнберга были бы невозможны, если бы он не отвернулся от помпезности симфонических поэм своего времени и не избрал своим <...> образцом квартетное письмо И. Брамса» [1, с. 85].

В письме музыковеду Альфреду Франкенштайну Шёнберг объяснил свой выбор: «Во-первых, мне нравится эта вещь. Во-вторых, её редко исполняют. В третьих, чем лучше пианист, тем громче он играет, и поэтому скрипок совершенно не слышно. Я хотел, чтобы всех было одинаково хорошо слышно, и я этого добился» (цит. по: [1, с. 2]). Следует сказать о том, что «сотворчество» А. Шёнберга и И. Брамса не является единственным примером, когда композитор XX века обращается к музыке И. Брамса в поисках новых творческих импульсов. И. Слонимский создаёт интермеццо памяти И. Брамса. А. Веберн о своей Пассакалье ор. 1 для оркестра пишет: «<...> само собой разумеется, что Пассакалья, особенно вначале, отдалённо напоминает финал Четвёртой симфонии Брамса. Но она гораздо свободнее, по-штраусовски разрыхлённее» (цит. по: [1, с. 195]).

Благодаря творческим опытам И. Брамса *вариации на остинатную тему* становятся почти «обязательным атрибутом жанровой палитры» [12, с. 190] композиторов XX века. «Обращение к пассакалье

как старинной идее, но новой конструктивной форме характерно для А. Берга, Д. Шостаковича, П. Хиндемита, то есть для тех композиторов, которые стремятся к равновесию между старыми и новыми принципами и не делают крайних выводов из тенденций музыки [1, с. 319–320].

Антон А. Веберн отмечал, что в модуляционной свободе Вагнер уступал Брамсу, – последний в этом отношении изобретательнее, смелее, тогда как Вагнер преимущественное внимание уделял необычному составу аккордов и их сопряжению [1, с. 104]. Академик Б. Асафьев также указывал, что даже в лирических миниатюрах у Брамса «всюду ощущается развитие» [2, с. 85], а М. Друскин справедливо писал, что «<...> как в этих, так и в других вопросах композиции он был новатором не меньшим, нежели Вагнер» [6, с. 162].

Анализ межтекстовых связей полифонического письма Брамса и стилей композиторов XX века – ещё одно направление на пути раскрытия полифонического наследия композитора как музыкального интертекста, достойное стать предметом дальнейшего более скрупулёзного исследования.

В завершение статьи попытаемся определить характер интертекстуальных взаимодействий в полифоническом письме И. Брамса и, на этой основе, их смысл.

В исследовании С. Антоновой симфонического творчества И. Брамса автор применяет к стилю композитора такую характеристику, как «разорванность». Это может быть принято на уровне частных аналитических наблюдений (и подобная характеристика, заметим, как нельзя лучше подходит для текстовых аналитических операций постмодернистского плана). Однако в характеристике полифонического письма И. Брамса в целом, функция которого в истории полифонии была определена нами выше как концептуальная функция заполнения скачка, следует говорить не о разорванности, но об уникальном творческом проекте *стилевого синтеза*, вобравшего в себя четыре столетия развития полифонии и простирающегося отдельными нитями вплоть до языка мотетов *ars antiqua*.

Интертекстуальное пространство полифонии Брамса – это не только многообразие полифонических кодов (следов) и их эстетических качеств, не только языковый уровень, но и семантический, связанный

с мировоззрением, с духовно-образным миром, с немецкой протестантской ментальностью. Обращение к авторитетным художественным системам и стилистическим моделям прошлого сообщает полифоническому письму Брамса прочное теоцентрическое основание, духовную доминанту полифонического архитекткста. При этом герой Брамса – это психологически усложнённая романтическая личность конца XIX века, которая мыслится им во всей полноте противоречий, порывов и лирической наполненности. Полифоническое письмо И. Брамса объединяет в себе своеобразный «неоромантизм» и – как предвосхищение недалёкого будущего – «неоклассицизм», с его приоритетным вниманием к формам Возрождения и Барокко. Развивая романтические тенденции, оно помещает в эти абсолютно новые условия культурного контекста полифонические архиформы, сдерживая, обуздывая романтизм, препятствуя его абсолютизации. При этом речь идёт далеко не о диалоге и диалогичности, но о *полилоге*, о переплавке множества стилевых кодов в пользу их совместимости. Полифоническое письмо Брамса можно определить как историко-стилевой полилог согласия, синтезирующий под единым типом музыкального письма несколько ипостасей: классицистский антропоцентризм с его драматической и волеизъявляющей субъективностью; идеальную сущность романтического субъекта; теоцентризм Высокого Возрождения; и, наконец, преданного религиозной догматике экспрессивного субъекта Барокко. Все ипостаси выражены языком полифонии, все сохранены и ассимилированы Брамсом. В действии концепции «заполнения скачка» нельзя не усмотреть продолжения национальной традиции, связанной с немецкой ментальностью, с тщательностью и фундаментальностью «художественного дела». Сначала Г. Щютц сохранил и подытожил старое полифоническое письмо в новом, затем И. С. Бах подвёл итог двухвековых достижений лучших контрапунктистов, а далее Брамс, подхватив субъективно-романтические тенденции Л. Бетховена, вернул музыкальному искусству его фундаментальные основания полифонического архитекткста.

Сосуществование в полифонии И. Брамса стилистических признаков модалного и тонального мышления, классицистской строгости и барочной импровизационности, экспрессивного романтического тематизма и сдержанного объективного тона позволило осмыслить

роль творчества И. Брамса в истории полифонии и выдвинуть концепцию заполнения скачка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. *Избранное: Социология музыки* / Адорно Т. В. ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — М. ; СПб. : Университет, 2008. — 445 с. — (Книга света).
2. Асафьев Б. Брамс / Б. А. Асафьев // *О симфонической и камерной музыке* / Б. Асафьев. — Л., 1981. — С. 81–86.
3. Вульфийус Ф. Франц Шуберт. *Очерк жизни и творчества* : [монография] / Ф. Вульфийус ; [под. ред. Е. М. Орловой]. — М. : Музыка, 1983. — 444, [1] с.
4. Гусева А. В. *Гармония как фактор стиля И. Брамса* / А. В. Гусева // *Проблемы высотной и ритмической организации музыки : сб. трудов / [отв. ред. И. А. Истомин]*. — М., 1980. — С. 83–99. — (Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 50).
5. Друскин М. И. *С. Бах* : [монография]. / М. Друскин. — М. : Музыка, 1982. — 381, [2] с.
6. Друскин М. *Иоганнес Брамс* // *Избранное. Монографии. Статьи* / М. Друскин. — М. : Музыка, 1981. — С. 71–165.
7. Задерацкий В. *Музыкальная форма : учебник. Вып. 1.* / В. Задерацкий ; [Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, Каф. композиции]. — М. : Музыка, 1995. — 544 с.
8. Курт Э. *Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха* / Э. Курт. — М. : Музгиз, 1931. — 304 с.
9. Курт Э. *Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера* / Э. Курт ; [пер. с нем. Г. Балтер ; общ. ред. вступ. ст. и коммент. М. Эттингера]. — М. : Музыка, 1975. — 550, [1] с.
10. Протопопов В. *Западноевропейская музыка XVIII–XIX веков* / Вл. Протопопов ; [под. общ. ред. Т. Ершова]. — М. : Музыка, 1965. — 616 с. — (История полифонии в её ажнейших явлениях).
11. Розеншильд К. *История зарубежной музыки : учебник. Вып. 1. До середины XVIII века* / К. Розеншильд ; Моск. гос. ин-т им. Гнесиных, Каф. истории музыки. — М. : Музыка, 1969. — 536 с.

12. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. Франтова. — Ростов н/Д. : СКНЦ ВШ АПСН, 2004. — 404 с.

13. Царёва Е. Иоганнес Брамс / Е. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

14. Шёнберг А. Моя эволюция [Австр. композитор А. Шёнберг] // За-рубежная музыка XX века. Материалы и документы / ред.-сост. и коммент. И. В. Нестьева. — М., 1975. — С. 127–139.

15. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления / К. Южак // Полифония : сб. теоретических статей / [сост. и ред. К. Южак]. — М. : Музыка, 1975. — С. 6–62.

16. Червинская Н. Творчество Ф. Мендельсона и И. Брамса в свете национальной стилевой традиции / Н. Червинская // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 24 : Постать митця у художньому просторі. — С. 197–206.

17. Червинська Н. Варіації ор. 56а Й. Брамса на тему Й. Гайдна / Н. Червинська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Русакова]. — Харків, 2009. — Вип. 27 : Й. Гайдн – І. Котляревський : мистецтвооптимізму. — С. 61–71.

Червинская Н. Роль Иоганнеса Брамса в истории полифонии. Осуществлена попытка осмыслить роль И. Брамса в истории полифонии. Для этого автор обращается к концепции истории музыкального мышления Э. Курта. Согласно Э. Курту, между эпохами генерал-баса и музыкального классицизма в истории музыки произошёл радикальный сдвиг, великий переворот. Столь важная рубежная дата в истории музыки как 1750 год, стилевые изменения, произошедшие в музыкальном письме мастеров Барокко, классицизма и романтизма помогли осмыслить роль И. Брамса в истории полифонии.

Ключевые слова: полифоническое письмо И. Брамса, интертекст, стилевой полилог, интертекстуальное пространство полифонии И. Брамса.

Червинська Н. Роль Іоганнеса Брамса в історії поліфонії. Здійснено спробу осмислити роль І. Брамса в історії поліфонії. Для цього автор звертається до концепції історії музичного мислення Е. Курта. Згідно Е. Курту,

між епохами генерал-басу і музичного класицизму в історії музики відбулися радикальні зміни, великий переворот. Важлива рубіжна дата в історії музики як 1750, стильові зміни, що відбулися в музичному письмі майстрів Бароко, класицизму і романтизму допомогли осмислити роль І. Брамса в історії поліфонії.

Ключові слова: поліфонічне письмо Й. Брамса, інтертекст, палімпсест, стильовий полілог, інтертекстуальний простір поліфонії Й. Брамса.

Chervinskaya N. The role of Brahms in the history of polyphony. The author refers to the concept of the history of musical thought Ernst Kurt. According to E. Kurt between era general bass and musical classicisme – great coup. An important date in the history music as a 1750, Changes in musical style script masters Baroque, Romanticism and classicisme helped concepts J. Brahms role in the history polyphony.

Key words: polyphonic script of J. Brahms, intertext, palimpsest, styles of polylogue, intertextual polyphony space of J. Brahms.

УДК [78.071.1 : 782.1] : 82.31

Вера Мовчан

ДВЕ «ТАИС»: РОМАН А. ФРАНСА И ОПЕРА Ж. МАССНЕ

Роман А. Франса «Таис» был опубликован в 1898 году в *«Revue des Deux Mondes»*. Основой его стало житие Святой Таисии Египетской [3, с. 561], повествующее об обращении знаменитой александрийской куртизанки Таис в христианство монахом-отшельником. История раскаявшейся грешницы, ставшей Святой, была описана и до А. Франса – в пьесе Гросвиты Гандерсгеймской¹ «Пафнутиус» [17].

¹ Гросвіта [Гротсвита, Хросвита, Хротсвита; лат. Hrotsvit, Hrotsvith, Hrotsuitha, Hroswitha, Roswitha] (930/5 – ок. 975) немецкая религиозная писательница, поэтесса, канонисса монастыря Гандерсхайм. Творчество Гросвиты связано с т. н. Оттоновским возрождением 2-й половины X – 1-й четверти XI в., ее произведения рассматриваются исследователями в одном ряду с сочинениями Раггера Веронского, Лиутпранда Кремонского и других [8].

А. Франс переносит сюжетную фабулу средневековой пьесы в роман практически без изменений, однако между произведениями существует значительное идейное различие, которое очень остроумно обозначил Г. Честертон: «<...> Монахиня экономит души. Анатолий Франс теряет одну из них. Это современный универсализм» [11, с. 24]. Согласно роману А. Франса, Пафнутий становится жертвой собственной гордости и самоуверенности: не отдавая себе отчет в истинных мотивах своего желания вырвать Таис из пучины порока, он погибает духовно, сраженный греховной страстью к куртизанке.

Роман состоит из трех частей, каждая из которых носит название цветка: первая – лотоса, вторая – папируса, третья – эуфорбии. Исследователь творчества А. Франса Н. Мавлевич считает, что названиями этих цветов символически обозначены три мира: «<...> смиренному-дрие фиваидских отшельников (Лотос), книжная мудрость античности (Папирус) и разрушительное безумие фанатизма (Эуфорбия)» [6]. С этим наблюдением вполне можно согласиться, ведь семена лотоса издревле использовались для изготовления четок – неизменного атрибута христианских монахов, папирус в античную эпоху был основным писчим материалом и стал своеобразным символом древнегреческой культуры, а эуфорбия – ядовитый молочай – служит знаком черной страсти, отравляющей душу Пафнутия. Согласно мнению Н. Мавлевича, основная идея романа А. Франса состоит в показе различных сторон христианского вероучения: в отрывке «Пир» из второй части представлен «критический и скептический взгляд на христианство», которое «стоит в ряду других религиозных и философских учений поздней античности»; через образы святого Антония, раба Ахмеса, брата Палемона христианство предстает как «цельное мироощущение со своей духовностью, <...> утоление “потребностей человеческой души”, своеобразное стремление к гармонии» и, наконец, Пафнутий олицетворяет «разрушительное начало христианства, превратившегося в догму, скованного церковной иерархией и нетерпимого к инакомыслию» [6]. Несколько иначе к определению идейного содержания романа подходит А. Луначарский. По мнению автора в нем последовательно доказывается «общее положение об относительности добра и зла», а все произведение в целом представляет собой «поэму о человеческой страсти» [5]. *Françoise Carret* в исследовании,

посвященном опере «Таис» Ж. Массне, считает, что «книга является истинной критикой христианства, в чем писатель продолжает традиции Вольтера и Ренана» [10, с. 5]. В отличие от выше цитируемых исследователей, автор биографии А. Франса К. Долинин полагает, что «основная тема “Таис” – это не христианство вообще, а христианский фанатизм и аскетизм» [2].

Не беря на себя смелость однозначно определить магистральную идею «философской повести» А. Франса, зададимся вопросом: что могло привлечь в этом романе одного из создателей лирической оперы – Ж. Массне, и чем можно объяснить благожелательный отзыв писателя о музыкально-сценической интерпретации своего сочинения [15, с. 202]. Как представляется, литературный опус А. Франса при всей его несомненной мировоззренческой нацеленности обладает значительным психологическим потенциалом. Созданные им выразительные портреты центральных персонажей буквально «просятся» на театральные подмостки². Ключевой фигурой среди них, несомненно, предстает Пафнутий – не только как представитель христианской доктрины, но и как своеобразный характер, особенности которого породили его внутреннюю драму. Причиной гибели Пафнутия является скорее не христианское вероучение, а его собственная гордыня: поддавшись ей, он решает, что ему дано вершить судьбы и наставлять на путь истинный и, не слушая совета мудрого отшельника Палемона, отправляется в Александрию. Вернувшись в монастырь после обращения Таис, Пафнутий снова не слушает советов Палемона, а, ослепленный все той же гордыней, принимает бесовский голос за Божественный и поселяется на одиноко стоящем в пустыне столпе, становясь объектом паломничества верующих³. В качестве доказательства высказанной мысли представляется уместным процитировать слова самого писателя, содержащиеся в статье, посвященной опере Ж. Массне: «Я собрал воедино противоречия. Я показал расхождения. Я по-

² Доказательством этому может служить тот факт, что на основе романа была написана одноименная трехактная лирическая комедия Л. Галле, которая и стала непосредственной основой для либретто оперы Ж. Массне.

³ Проявления пагубного влияния гордости на судьбу главного героя в романе А. Франса не ограничиваются приведенными выше, однако в рамках статьи перечислить их все не представляется возможным.

советовал сомневаться. <...> Я думаю <...>, что несчастья людей протекают от гордости. Вот почему моя книжица советует придерживаться простоты сердца и ума» (цит по: [1, с. 835]).

В первой редакции опера «Таис» Ж. Массне была поставлена 16 марта 1894 года на сцене *Grand Opéra*. Вслед за упомянутой пьесой Л. Галле произведение получило жанровое наименование «лирическая комедия»⁴. Вторая редакция сочинения была написана композитором в 1898 году. В ней композитор вводит в оперу развернутую дуэтно-диалогическую сцену лирической пары в Оазисе (первая картина третьего действия), заменяет развернутый балет, пластически изображающий искушение Атанаэля – главного героя оперы (вторая картина третьего действия) традиционным балетным дивертисментом (третья картина второго действия) и изменяет финал (опера, согласно второй редакции, завершается не горьким возгласом Атанаэля, оплакивающего умершую Таис, а хором ангелов, выражающих сожаление о ее смерти).

Особо хотелось бы остановиться на балете-пантомиме из третьего действия первой редакции, в котором Ж. Массне выступает как истинный новатор балетного жанра, преобразующий сложившиеся хореографические стереотипы. Не удивительно, что особой ремаркой в клавире автор допускает пропуск данной сцены, в случае отсутствия в театре балетной труппы [16, с. 183], а во второй редакции автор и вовсе отказывается от нее, заменив традиционным дивертисментом. Тридцать пять (!) страниц клавира посвящены «овеществлению» душевных терзаний главного героя: семь Духов Искушения (*Esprits de la Tentation*) завладевают душой спящего Атанаэля и приводят его в волшебный сад, где его ждет всемогущая *Она (Elle)*. Духи побуждают героя отдаться той, от которой «исходит вся радость бытия» [16, с. 190]. Атанаэль колеблется, поэтому *Она* соблазняет его морскими сокровищами (которые приносят Сирены и Тритоны), золотом и самоцветами (с которыми шествуют Гномы – духи земли). Появляются Сфинксы,

⁴ *Jürgen Maehder* связывает подобное определение с обстоятельствами постановки оперы. Композитор переносит премьеру из *Opéra-comique* в *Grand Opéra* в связи с переходом туда С. Сандерсон – ведущего сопрано, для которой Ж. Массне написал роль Таис. В результате «Таис изменила жанр, из комической оперы в лирическую драму» [13, с. 13].

«символы сомнения. Их загадки и молчание окончательно колеблют его душу» [16, с. 204]. Звучание органа и появление Звезды Испытания заставляют Атанаэля опомниться, однако «он замечает с отчаянием, что он не тот уже!» [16, с. 209]. Она завладевает им. Завершается балет-пантомима сценой шабаша. Введение в балет мифологических персонажей – сирен, сфинксов, гномов – обусловлено первоисточником, в котором наряду с реальными героями действуют и герои фантастические. Она также не является персонажем, выдуманным либреттистами: ее прообразом становится «девушка с киннором» из третьей части романа [9, с. 163–169]. Таким образом, в первой редакции оперы Ж. Массне постарался максимально приблизиться к литературному первоисточнику, показав в развернутой балетной сцене мучения героя, которые достигают его в третьей части романа.

Françoise Carret отмечает, что Ж. Массне не намеревался включать балетный дивертисмент в первоначальную редакцию (1894 года). Однако, в связи с тем, что первоначальный контракт на постановку оперы в *Opéra-comique* был разорван и ее постановка планировалась на сцене *Grand Opéra*, то она должна была «соответствовать новому залу» [10, с. 11]. Вместе с тем, рукописная партитура [15], включающая балет второго действия и дуэтную сцену главных героев в Оазисе, датирована 1892 годом, то есть сцены, написанные, согласно *Françoise Carret*, для второй редакции оперы, были сочинены композитором в самом начале работы над произведением⁵. Таким образом, можно говорить о том, что последняя точка в рассмотрении истории создания оперы и ее единственно верной редакции еще не поставлена. Сравнительная характеристика романа А. Франса и либретто Л. Галле в данной статье будет осуществляться на основе текста первой редакции оперы [16].

Говоря о соотношении либретто оперы Ж. Массне и ее литературного первоисточника, исследователи, как правило, отмечают снижение идейного содержания романа. Так, С. Брахман подчеркивает, что в «Таис» Ж. Массне «ни музыка, ни текст не обладали и половиной идейной и художественной силы романа Франса» [1, с. 832], А. Брю-

⁵ Согласно мнению Ю. Кремлева, сочинение «Таис» «было начато в 1892 году в Париже» [4, с. 151].

но утверждает, что у Ж. Массне «битва христианства и язычества уступает место милой истории любви» (цит. по [4, с. 153]), *Françoise Carret* говорит о том, что «в либретто Л. Галле полностью игнорируется ироничность и антиклерикальная идея романа» [10, с. 6], Ю. Кремлев пишет, что «роман был не только трактован свободно и сжато, но и переосмыслен» [4, с. 151]. Подобной точки зрения придерживается и Л. Мудрецкая, отмечая, что «Луи Галле <...> создал собственную, весьма свободно трактованную и сжатую сценическую версию одноименного романа Анатоля Франса» [7, с. 72]. **Целью** данной статьи является преодоление стереотипного представления о либретто оперы «Таис» Ж. Массне, как о не соответствующем по идейному наполнению роману А. Франса.

Рассмотрим структуру романа и либретто. Трех разделам «философской повести» (Лотос, Папирус и Евфорбия) соответствуют три композиционных блока оперы с соответствующим распределением мест действия. Л. Галле не включает в либретто следующие сцены и эпизоды романа: путь Пафнутия в Александрию, спектакль, в котором Таис играет роль Поликсены, рассказ о жизни героини до ее встречи с монахом, сцену Пира, представляющую собой развернутый философский диспут, покаяние Пафнутия на столпе в пустыне и в склепе. Все эти сокращения оказались, очевидно, вынужденной уступкой законам театра, неизбежной при «переводе» эпического сочинения на язык драмы. Главными героями оперы и романа являются Пафнутий (в опере – Атанаэль) и Таис⁶. Л. Галле делает акцент на телесной красоте главного героя, подчеркивая этим сложность и, своего рода, мучительность его отречения от земных наслаждений. Что касается внешности Пафнутия в романе, то о его непривлекательности свидетельствует краткий диалог Дроздеи и Филины, подруг Таис, в сцене Пира⁷. Атанаэль же, в отли-

⁶ Избранное А. Франсом имя главного героя является одним из многочисленных вариантов имени отшельника, который (согласно житию Святой Таисии Александрийской) привел ее к Богу. Незакрепленность за героем Жития определенного имени позволило авторам оперы предложить свой вариант, подменив несколько немзыкальное «Пафнутий» на более мелодичное «Атанаэль».

⁷ «У него странный и дикий вид. Если бы существовали пастухи слонов, они, вероятно, были бы похожи на него. Где ты выискала, Таис, такого дикаря? Уж не среди ли троплодитов, что живут под землей и насквозь прокоптились в дыму Аида? <...>

чие от своего литературного прототипа, молод и красив «словно юный бог» [12, с. 13], о чем щебечут служанки Никия, переоблачая отшельника в роскошные одежды перед встречей с Таис. Интересно отметить, что в пьесе Гросвиты, которая, как было указано выше, стала основой для романа А. Франса, есть слова о молодости и привлекательности Пафнутиуса [17, с. 105]. В главном же образы Пафнутия и Атанаэля очень близки: совпадают внутренний конфликт в душе героев, мотивы их поступков, главная причина их гибели. Л. Галле максимально включил в текст оперного либретто все реплики героя романа А. Франса, сказанные вслух, а также «озвучил» наиболее значительные из внутренних монологов персонажа (то же касается характеристики Таис и Никия). Самообман, гордыня, ложно благочестивые намерения, ревность к Никию, подсознательная, а затем осознанная страсть к Таис – все эти противоречивые чувства одинаково владеют как Пафнутием, так и Атанаэлем. Иными словами, можно говорить о том, что образ главного героя в либретто оперы Ж. Массне несколько не теряет ни яркости, ни глубины психологического конфликта, ни силы страстей.

Характеристика образа Таис в либретто также близка литературному первоисточнику. В. *Oliver* подчеркивает, что Таис – «масснетовская (*Massenetienne*) героиня по определению» (цит. по [18, с. 12]): она «<...> мужественна, скромна, она затишье после бури сомнения, верна себе, инициативна» (цит. по [18, с. 12]). Л. Галле сохраняет в либретто большую часть высказываний героини, а также переводит в интонируемую речь ее внутренний монолог в гроте нимф (второй акт). Подобно своему литературному прототипу, она стоит перед сложным выбором между грехом и покаянием; вектор движения образа Таис (литературной и оперой) противоположен пути Пафнутия-Атанаэля: от упоения радостями жизни через сомнение к покаянию и святости. Таким образом, можно сделать вывод, что фигура главной героини по сравнению с первоисточником также не претерпевает в либретто каких-либо серьезных изменений.

Правда, сама я предпочла бы, чтобы меня коснулось пламя дымящейся Этны, чем губы этого человека. Но наша нежная Таис, прекрасная и почитаемая, как богини, должна, как богини, внимать всем молениям, а не только мольбам привлекательных мужчин, как делаем мы» [7, с. 85–86].

Эпикурец Никий, при кажущейся его второстепенности, играет в романе одну из ключевых ролей. Он является своеобразным антиподом Пафнутия, противоположным ему по образу жизни и убеждениям, а кроме того, составляет с главными героями своеобразный любовный треугольник, который более ярко обозначен в либретто оперы Ж. Массне⁸. В обоих произведениях эпикурец становится своеобразным вестником судьбы, предрекая трагический исход событий для главного героя (предостережение «Бойся оскорблять Венеру, месть ее ужасна!» [9, с. 33], [12, с. 11]).

Еще одной фигурой «второго плана», занимающей значительное место в сюжетной драматургии романа и оперы, является монах Палемон. В либретто Л. Галле простой отшельник, «веселый и умиротворенный» «благочестивый старец» [9, с. 11], превращается в настоятеля монастыря, в котором живет Пафнутий. Основное значение Палемона в романе состоит, во-первых, в том, что он символизирует собой ту самую простую и жизнерадостную веру, которой так недостает Пафнутию; а во-вторых, именно он первым не одобряет пагубного для героя намерения покинуть монастырь. Обе «функции» героя сохраняются в либретто, несмотря на то, что реплики персонажа значительно сокращены по сравнению с первоисточником.

Остальные второстепенные персонажи романа (монахи, философы, куртизанки, актеры) образуют драматургический фон, оттеняющий направление сюжета, которое *Henry T. Finck* афористично обозначил как «простую линию: грешница становится святой, а святой – грешником» ([цит. по [18, с. 4]). Этот драматургический фон оказался чрезвычайно уместным при переводе романа в оперу, отвечая специфическим особенностям музыкально-сценического искусства. Выразительные хоровые сцены содержатся в каждом из действий оперы: в первой картине это умиротворенный хор монахов, которому ярко контрастируют страстные реплики Атанаэля; в третьей – праздничные хоровые реплики актеров, актрис и философов обрамляют ли-

⁸ Согласно роману А. Франса, любовные отношения Таис и Никия окончились до встречи куртизанки и Пафнутия. В либретто же Атанаэль присутствует на последнем вечере, который Никий и Таис должны провести вместе, и тем сильнее его неосознанная ревность к «сопернику».

рический дуэт Таис и Никия и последующий диалог героини с Атанаэлем. Наиболее яркая, драматическая хоровая сцена венчает пятую картину оперы: Атанаэль и Таис, предварительно предав огню дворец героини, собираются покинуть Александрию, но горожане, благосостояние которых напрямую зависит от куртизанки, пытаются задержать героев (аналогичная сцена есть в литературном первоисточнике). Последняя, седьмая картина оперы (согласно первой редакции) венчается хором ангелов.

Интересно решена в опере система драматургических конфликтов. Внешний, межличностный конфликт последовательного воплощения в «Таис» не получает. Так, противостояние главных героев исчерпывается уже во второй картине второго действия и представляет собой скорее «конструктивный диалог», в котором героиня постепенно соглашается с точкой зрения Атанаэля. Взаимоотношения монаха и Никия также нельзя отнести к области конфликта, поскольку неприязнь Атанаэля к бывшему другу не взаимна: как в романе, так и в опере Никий относится к нему с пониманием и терпимостью, больше приличествующей христианскому отшельнику, нежели изнеженному язычнику-эпикурейцу. Единственной сценой оперы, в которой главенствует внешний конфликт, становится финал пятой картины, в котором налицо открытое противостояние главных героев, с одной стороны, и разъяренных горожан, с другой. Таким образом, основным драматургическим конфликтом романа и оперы становится коллизия веры и страсти в душе главного героя, а вторым по значимости – противоречие любви земной и небесной в душе Таис. Можно сказать, что по способу решения конфликта «Таис» представляет собой уникальное явление во французском оперном театре XIX века⁹.

Выводы. Одним из основных качеств, характеризующих жанр французской лирической оперы в российском и украинском музыкознании, является сниженная трактовка литературного первоисточника в либретто произведений. Однако проведенная сравнительная характеристика оперы Ж. Массне и романа А. Франса доказала, что

⁹ Среди оперных сочинений XIX века, в которых конфликт решен подобным образом, необходимо назвать «Тристана и Изольду» Р. Вагнера, а также «Пиковую даму» П. Чайковского.

авторы «Таис» – одного из ярчайших образцов названного жанра – максимально, насколько это возможно в силу специфики оперы как музыкально-театрального действия, сохранили основные образы, сюжетные линии, тип конфликта и, как следствие – основную идею романа А. Франса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Брахман С. Таис [Текст] : [коммент.] / С. Брахман // Собр. соч. : в 8 т. / Анатоль Франс. — М. : Сов. Литература, 1958. — Т. 2. — С. 830–845.

2. Долинин К. Анатоль Франс [Текст] : [Электронный ресурс] / К. Долинин. — Режим доступа : <http://www.biografia.ru/arhiv/france49.html>. — загл. с экрана.

3. Жития всех Святых, празднуемых Православной греко-российской церковью и сказания о всех праздниках Православной церкви и чудотворных иконах Пресвятой Богородицы [Текст] / сост. Протоиерей и законоучитель И. Бухарев. — М. — 1916. — 695 с.

4. Кремлев Ю. Жюль Массне [Текст] / Ю. Кремлев. — М. : «Советский композитор», 1969. — 248 с.

5. Луначарский А. Предисловие [К роману А. Франса «Таис»] : [Электронный ресурс] / А. Луначарский. — Режим доступа : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/predislovie-k-romanu-a-fransa-tais>. — загл. с экрана.

6. Мавлевич Н. Сквозь призму истории: Анатоль Франс и его герой [Электронный ресурс] / Н. Мавлевич. — Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/279331/read>. — загл. с экрана.

7. Мудрецкая Л. Г. Жанрово-стилевой поиск в оперном творчестве Жюль Массне (на примере опер «Манон» и «Вертер») : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 : защищена : 3.07.2004 / Л. Г. Мудрецкая. — Одесса, 2004. — 260 с.

8. Православная энциклопедия [Электронный ресурс] / ред. Патриарх Московский и всея Руси Кирилл. — Режим доступа : <http://www.pravenc.ru/text/168179.html>.

9. Франс А. Таис [Текст] / А. Франс. — Петрозаводск : Гос. изд-во Карельской АССР, 1958. — 200 с.

10. Carret F. Thaïs Jules Massenet: document pédagogique / F. Carret. — Marseille : Academie d'Aix-Marseille, 2011. — 27 p.

11. *Cristopher St. John. The plays of Roswitha [Text] : [prolusion article] / Cristopher St. John // The plays of Roswitha. — London : Chatto and Windus, 1923. — P. 14–24.*

12. *Gallet L. Thaïs [Text] : comédie lyrique in three 3 actes and seven scenes [Libretto] / L. Gallet. — New York : Charles E. Burden Publisher, 1907. — 36 p.*

13. *Maehder J. Sesso e religione nell’Alessandria decadente: Thais di Louis Gallet e Jules Massenet / J. Maehder // La Fenice prima dell’Opera. — Venezia : Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2007. — № 7. — P. 11–32.*

14. *Massenet J. Mes souvenirs (1848–1912) / J. Massenet. — Paris : Pierre Lafitte, 1912. — 352 p.*

15. *Massenet J. Thaïs [Music] : Ballet et scène l’oasis [Partition d’orchestre (manuscrit)] / J. Massenet. — Paris, 1892. — 446 p.*

16. *Massenet J. Thaïs [Music] : comédie lyrique en 3 actes et 7 tableaux : [Vocal Score] / J. Massenet. — Paris : Heugel, cop. by Heygel, 1894. — 250 c.*

17. *Roswitha. Paphnutius [Text] / Roswitha // The plays of Roswitha. — London : Chatto and Windus, 1923. — 160 p.*

18. *Thaïs: Study Guide [Electronic resource] / Режим доступа : http://www.pov.bc.ca/pdfs/thais_study_guide.pdf. — загл. с экрана.*

Мовчан В. Две «Таис»: роман А. Франса и опера Ж. Массне. Проведена сравнительная характеристика либретто оперы Ж. Массне «Таис» и одноименного романа А. Франса, ставшего его литературной первоосновой. Доказывается тезис о сохранении в опере основных образов, сюжетных линий, типа конфликта и, как следствие – основной идеи романа А. Франса.

Ключевые слова: лирическая опера, либретто, литературный первоисточник, конфликт, сюжет, идея сочинения, редакция.

Мовчан В. Дві «Таїс»: роман А. Франса та опера Ж. Массне. Здійснено порівняльну характеристику лібрето опери Ж. Массне «Таїс» та одноіменного роману А. Франса, який став його літературною першоосною. Доводиться теза про збереження в опері основних образів, сюжетних ліній, типу конфлікту і, як наслідок – основної ідеї роману А. Франса.

Ключові слова: лірична опера, лібрето, літературне першоджерело, конфлікт, сюжет, ідея твору, редакція.

Movchan V. Two «Thaïs»: the novel by A. France and the opera by J. Massenet. The comparative characteristic libretto J. Massne “Thais” and the novel by A. France – it literary fundamental principle was conducted. We prove the thesis of the preservation in the opera main images, story lines, such as conflict and, as a consequence – the main idea of the novel by Anatole France.

Key words: lyric opera, libretto, literary source, conflict, story, the idea of the work, redaction.

УДК 78. 071.1 : 788.6

Надежда Михеева

МОДЕЛЬ РОМАНТИЧЕСКОЙ КЛАРНЕТОВОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. РЕГЕРА

Профессиональный музыкант не свободен в выборе репертуара. У каждого есть свои вкусы и пристрастия, но не всегда мы можем на них ориентироваться в работе. Ситуация с сонатами Макса Регера для кларнета и фортепиано именно такого рода. Музыкальные достоинства этих сочинений немногочисленны и порой даже сомнительны. Но есть одно обстоятельство, которое заставляет исполнителей обращаться к ним постоянно – их присутствие в репертуаре ряда международных исполнительских конкурсов в качестве обязательных произведений.

Целью данной статьи является рассмотрение осмысленного отношения к музыкальному материалу с точки зрения исполнителя-пианиста. Для того, чтобы выявить эту точку зрения, **объектом** исследования была выбрана Соната для кларнета и фортепиано № 1 As-dur Макса Регера. **Актуальность** данного исследования обусловлена необходимостью заполнить пробелы в изучении романтической кларнетовой сонаты в творчестве Регера, его взгляд на традиции романтической сонаты, предложенной И. Брамсом.

В камерных жанрах Макс Регер работал постоянно: он писал сочинения для самых различных составов — от сольных сонат для скрипки, альта, кларнета и виолончели до квинтетов и струнного секстета. Пользовавшийся при жизни немалой популярностью у публики и до-

бывшийся признания критики (преимущественно немецкой), М. Рeger был сравнительно быстро забыт после смерти. Его музыка была признана слишком сложной для восприятия, и у слушателей оставалось впечатление, что они ничего не поняли. Сам Рeger активно протестовал против упреков в излишней сложности своей музыки и прилагал чрезвычайные усилия, чтобы донести ее до слушателя.

На главную, с точки зрения современников, стилевую особенность творчества композитора в начале прошлого века указывал В. Г. Каратыгин: «Характер регеровского творчества хотя и эволюционировал с течением времени, но в основных своих чертах определился сразу очень отчетливо и оказался в этих чертах очень устойчивым. Этот характер – неоклассицизм» [1, с. 193]. Со временем, однако, слушатели и исследователи стали обращать внимание и на другие стилевые тенденции в музыке Рegerа. Различные оценки его творчества суммирует отечественная исследовательница Ю. В. Шалтупер (Крейнина): «О Регере до сих пор бытуют взаимоисключающие мнения. Одни считают композитора только поздним романтиком, другие — чистым неоклассиком. Обе точки зрения не лишены оснований, ибо творчество Рegerа в сущности служит неким связующим звеном между поздним романтизмом и отдельными направлениями западноевропейской музыки XX века. Отсюда, кстати, неоднородность и даже известная противоречивость регеровского искусства» [3, с. 99].

Неоклассицизм – направление в музыке XX в., характернейшим признаком которого является обращение к эстетическим, художественным и технологическим приемам старинной музыки. Прежде всего композиторы ориентируются на музыку барокко и классицизма, реже – позднего Возрождения. Такие тенденции, ярче всего выразившиеся в музыке начала прошлого века, были связаны со стремлением противостоять позднеромантическим и экспрессионистским течением с их подчас преувеличенной эмоциональностью и культом чувственного мировосприятия. Старинная музыка привлекала многих мастеров XX в. своей «объективной» направленностью, определенностью и четкостью формообразующих средств. Возрождаются инструментальные жанры XVII–XVIII вв.: сюита, *concerto grosso*, некоторые танцы, полифонические циклы и т. п. Большое значение приобретает жанр концерта, проявляется явный интерес к камерным оркестровым

состовам и небольшим ансамблям. Характерным становится обращение композиторов к национальным традициям прошлого: в Германии – к наследию И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, в Италии – к музыке А. Вивальди, во Франции – к творчеству Ж.-Б. Люлли, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена.

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что суть неоклассицизма заключается не столько в обращении к прошлому или желании возродить образно-художественные принципы музыки XVII–XVIII вв., сколько в сочетании, своеобразном соотношении стилей, а часто – в тесном переплетении старых и новых приемов и средств. Поэтому главный признак неоклассицизма – проникновение жанрово-стилевых принципов прошлого в современную музыку.

Каковы же главнейшие этапы в развитии регеровского неоклассицизма? Ранние его сочинения более или менее отражают на себе влияния Брамса, Шумана, отчасти Шуберта. Для средних опусов характерно его приобщение к вагнеровским хроматизмам и энгармонизмам. Ю. В. Крейнина, рассматривая неоклассицизм Регера в нескольких взаимосвязанных аспектах, выделяет в качестве основного формообразование: «Прежде всего, характерен выбор жанров и форм: здесь мы встречаем и *concerto grosso* (Концерт в старинном стиле), и старинную сюиту (например, 6 пьес для скрипки и фотепиано), и сольную сонату (для скрипки, альты, виолончели), и прелюдию и фугу, а также многочисленные хоральные обработки» [3, с. 99].

Художественные вкусы М. Регера, которые сложились еще в юности, в главном не менялись. Брамс всегда оставался его кумиром: Регер считал его величайшим со времен Бетховена европейским композитором. В музыкальном мышлении Регера свободно уживались любовь к Брамсу и преклонение перед Вагнером. М. Регер отрицал альтернативу «Брамс или Вагнер», сочетая в своей творческой практике как брамсовские, так и вагнеровские нормы мышления, хотя основная линия его искусства явно была продолжением брамсовской. М. Регер, как и И. Брамс, стремился продолжать и сохранять великие традиции германского искусства, видя в них фундамент для современного творчества. Регер является продолжателем искусства немецких поздних романтиков. От Брамса он унаследовал приверженность к крупной форме, к непрограммным инструментальным жанрам.

Ю. В. Крейнина указывает на своеобразие вагнеровского влияния, отразившегося в музыке Регера через призму брамсовской рационализированной эмоциональности: «Отдавая должное воздействию на Регера вагнеровской гармонии, не следует преувеличивать вагнеровское влияние в целом. Регер всегда оставался по преимуществу брамсианцем: "...брамсовский туман мне милее, чем накаленность Вагнера, Штрауса и прочих", — признается композитор в письме к А. Линднеру. Регера связывало с Брамсом пристрастие к абсолютной музыке, прочная опора на национальные традиции, стремление к высочайшему конструктивному совершенству. Регер продолжает классицистские тенденции брамсовского творчества» [3, с. 99].

Творчество Макса Регера при его жизни было предметом острых споров и непримиримых разногласий. В концертных залах публика разделялась на два противостоящих лагеря – сторонников и противников, страстная полемика в печати сопутствовала появлению каждого нового сочинения композитора. Одни считали его гением, самым значительным композитором эпохи, другие, не стесняясь в выражениях, называли Регера сумасшедшим, а его музыку бессодержательной, хаотичной и безобразной. Незадолго до смерти композитор писал И. Хаасу: «Нужно многое, очень многое из своих сочинений уничтожать в течение жизни. Я бы дорого дал за то, чтобы многие мои сочинения не были напечатаны!» [3, с. 100].

Несмотря на поистине титанические усилия Регера в деле пропаганды собственной музыки, после кончины композитора она исполнялась все меньше и меньше. На сегодняшний день имя Регера известно гораздо лучше, чем его музыка, новизна и значимость которой может вызвать серьёзные сомнения. В таких обстоятельствах исполнителям следует руководствоваться известным принципом: хороший музыкант не тот, кто хорошо играет гениальную музыку, а тот, кто может хорошо сыграть любую музыку. При этом «хорошо» подразумевает «осмысленно». То, что мы собираемся рассмотреть, — это именно осмысленное отношение к музыкальному материалу, который предлагают исполнителю сонаты М. Регера для кларнета и фортепиано.

Центральная проблема, которая здесь возникает — это первые части. В остальных частях достаточно четко просматриваются типичные композиционные схемы – трёхчастная форма, так называемые

«малые рондо» или рондо-сонаты. Эти композиционные схемы можно опознать по одному очень важному признаку – смене фактурных формул. Следя за ними, исполнитель может понять, что закончилось, например, экспозиционное построение и началась середина. Вдобавок в «танцевальных» частях или финалах фактурные формулы связаны с определенными жанровыми признаками, и важную роль в исполнительском формообразовании играют жанровые контрасты – например между песенностью и танцевальностью.

Регер очень хотел сохранить те формы, которых придерживались мастера прошлого. Однако классические формы основаны на гармонических связях, а гармонии, используемые Регером, далеко не всегда обеспечивали прочность композиции. Его гармонии, как правило, перегружены частыми модуляциями и гармоническими сменами. Все это во многом мешает восприятию регеровской формы. «Противоречия стиля композитора более всего сказались в сонатной форме: усложнение тональных отношений иногда приводило к нарушению четких границ между разделами, вместо того, чтобы их прояснить» [2, с. 214]. Поэтому далеко не сразу удаётся обозначить границы между партиями и разделами. «По-видимому, Регер и сам чувствовал эту опасность; отнюдь не случайной была его приверженность к полифоническим формам, где тонально-гармонические связи не играют столь определяющей роли» [2, с. 214].

Приступая к работе над кларнетовыми сонатами М. Регера, исполнитель подозревает наличие в их первых частях сонатной формы, исходя из всего того, что известно о музыкальных вкусах и стилистических пристрастиях композитора. Например, известно, что он ориентировался на кларнетовые сонаты И. Брамса, для которых тоже типичны частые смены фактурных формул. Но у Брамса имеются и яркие, легко запоминающиеся темы, и ясно слышимые тональные отношения между партиями и разделами сонатной формы. У М. Регера же фактически остаётся только чередование достаточно сложных фактурных формул.

Фактура в сонатах М. Регера устроена таким образом, что основная нагрузка ложится на партию фортепиано. Эта партия в первых частях организована так, что рисунок фактуры меняется достаточно часто, как и в первых частях кларнетовых сонат И. Брамса. Но – по-

вторим ещё раз – у Брамса главным признаком перехода от одного раздела к другому является введение нового, яркого тематического материала в новой и отчетливо слышимой тональности, а именно этого у Регера нет. Тональный центр ощущается слабо, то есть, тональность расширена настолько, что тоника даже не успевает установиться. Регер, будучи не только композитором-практиком, но и педагогом-теоретиком, подводит под свои новшества и теоретическую базу: «Тональность, как ее определил Фетис 50 лет назад, слишком тесна для 1902 года. Я придерживаюсь листовского высказывания: “За каждым аккордом может идти любой другой”» (цит. по [3, с. 98]). Однако, было бы несправедливо обвинять Регера в излишнем радикализме, что подтверждает следующее его высказывание: «Большинство молодых композиторов полагают, что сочинять “современно” – значит впихивать в один такт возможно больше диссонансов. Это неверно. Диссонанс только тогда имеет смысл, когда за ним следует “консонанс”. Этим высказыванием Регер, собственно говоря, проводит границу между собой и атоналистами» (цит. по [3, с. 98]).

Вероятно, пришло время перейти от обвинений к предъявлению доказательств. Пример:

Пример 1

The image displays a musical score for Example 1, consisting of two systems of music. The first system features a Clarinet (Cl.) part and a Piano (Piano) part. The Cl. part begins with a dynamic marking of *p dolce ed espressivo* and later changes to *mp*. The Piano part starts with a dynamic marking of *p* and later changes to *mp*. The second system continues the Cl. part with dynamics *f* and *p*, and the Piano part with dynamics *f* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Приведённый пример представляет собой начало экспозиции первой части Сонаты № 1 As-dur. Насколько ясно здесь представлена основная тональность – это вопрос, на который очень трудно ответить. Тоника как устойчивая (заключительная) музыкально-психологическая опора избегается, усиливается ощущение постоянного движения неустойчивых звучаний, психологическое напряжение ожидания тоник, которых нет. Устанавливается паритет возможных тоник, ни одной из которых не отдается предпочтение.

Следующий пример заимствован из разработки этой же части сонаты. Здесь мы видим типичную для всех трёх кларнетовых сонат М. Регера частую смену фактурных формул – в первую очередь в партии фортепиано:

Пример 2

Именно эта смена формул оказывается единственной надежной точкой опоры при анализе первых частей. Дело в том, что со сменой формулы тесно связана смена типа мышечного напряжения. Это означает, что мы воспринимаем нотный текст в каком-то смысле как запись хореографической композиции и обдумываем, какого типа усилия необходимо прикладывать на протяжении того или иного отрезка звучания. Исходя из анализа типов мышечных усилий, мы выстраиваем затем эмоциональный план будущего исполнения.

Обращать внимание на мышечные усилия пианиста важно ещё и потому, что кларнет — инструмент достаточно яркий. Характер его звучания таков, что, в отличие от струнных, требует от пианиста, играющего в ансамбле, постоянных физических усилий. Другие солирующие деревянные духовые — флейта, гобой и фагот — в этом отношении к пианисту более «снисходительны» в силу своих звуковых возможностей. Именно в кларнетовом репертуаре больше всего ощущается мускульный аспект игры. Яркий пример находим в творчестве И. Брамса: его сонаты для кларнета и фортепиано ор. 120 и его же сонаты ор. 120, но для альты и фортепиано, с точки зрения исполнительского ансамбля представляют собой совершенно разные произведения.

Выводы. Для музыковеда фактура — это прежде всего логическая упорядоченность, «сделанность». С точки зрения пианиста фактура — это не в последнюю очередь чередование типов мышечного усилия. А когда речь идет о камерной музыке, то это усилия особого рода. В конце XVIII века или в начале XIX на титульном листе камерной сонаты указывали, что она написана для клавира с дополнительным облигатным голосом — скажем, для клавира и скрипки или кларнета, но не наоборот. На протяжении XIX века ситуация коренным образом изменилась. Сегодня того, кто стоит на авансцене, мы считаем солистом независимо от того, как распределяется музыкальный материал. Поэтому физические усилия пианиста в камерном ансамбле направлены не на покорение слушателя, а на поддержку партнера. Один из важных аспектов такой поддержки — обеспечение структурной осмысленности исполняемой музыки. В кларнетовых сонатах Макса Регера ключом к решению этой задачи является именно анализ фактуры с точки зрения чередования типов физического усилия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каратыгин В. Г. *Избранные статьи* / В. Г. Каратыгин. — М.–Л. : Музыка, 1965. — 351 с.
2. Крейнина Ю. М. Рeger // *История зарубежной музыки : Учебник для музыкальных вузов [ред. Нестьев]* / Ю. Крейнина. — М., 1988. — Вып. 5. — С. 203–219.
3. Шалтупер Ю. В. *Заметки о Максе Регере* / Ю. В. Шалтупер // *Советская музыка*. — 1973. — № 12. — С. 94–101.

Михеева Н. Модель романтической кларнетовой сонаты в творчестве М. Регера. Сонаты И. Брамса для кларнета и фортепиано подвели итог развития жанра камерной сонаты в XIX веке и послужили образцом, на который могли ориентироваться композиторы XX века. Рассматривается специфика исполнительской модели, предложенная И. Брамсом на примере сонат для кларнета и фортепиано М. Регера.

Ключевые слова: исполнительская модель, камерная соната, кларнет, фактура, фортепиано.

Міхеєва Н. Модель романтичної кларнетової сонати в творчості М. Рegera. Сонати І. Брамса для кларнета і фортепіано підбили підсумок розвитку жанру камерної сонати в XIX столітті і послужили зразком, на який могли орієнтуватися композитори XX століття. Розглядається специфіка виконавської моделі, запропонована І. Брамсом на прикладі сонат для кларнета і фортепіано М. Рegera.

Ключові слова: виконавська модель, камерна соната, кларнет, фактура, фортепіано.

Michieieva N. A model of romantic clarinet sonatas in the work of M. Reger. Brahms Sonata for Clarinet and Piano summed up the genre of chamber sonatas in XIX century and served as a model on which to focus XX century composers. We consider the specifics of performance model proposed by the example of Brahms Sonatas for Clarinet and Piano by M. Reger.

Key words: chamber sonata, clarinet, performing model, piano, texture.

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ В ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ ЖАНРАХ Г. СВИРИДОВА

Художник насыщает некоторым содержанием известную область,
силою нагнетает туда содержание,
заставляя пространство поддаться и уместить больше,
чем оно обычно вмещает без этого усилія.
О. Павел Флоренский [11, с. 115]

Духовная музыка во все времена была чрезвычайно сложна по структуре содержания и требовала иного, в сравнении со светской музыкой, аналитического инструментария. Ведь кроме собственно музыкальных закономерностей она включает и иные когнитивные ряды (богословские, философские, этические).

С. Рахманинов в одном из писем подчёркивал: «Существуют два жизненно важных качества, присущие композитору, которые необязательны в той же мере для артиста-исполнителя. Первое – это *воображение*, он (композитор) должен, прежде чем творить – воображать. Вообразить с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчётливая картина будущего произведения, прежде, чем написана хоть одна нота. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины. Второе качество – особое обладание острым *чувством колорита* – неотъемлемым свойством таланта композитора» [7, с. 560]. Этими двумя качествами в полной мере обладал Георгий Васильевич Свиридов. Детальное внимание композитора к фактурно-тембровой стороне произведения способствовало созданию в его хоровых произведениях музыкального образа, лежащего в русле церковной певческой традиции.

Цикл «Неизреченное чудо» – это первые 6 номеров из «Песнопений и молитв», уникальной по замыслу «хоровой теодицеи» (по определению А. Белоненко). Духовные хоры под общим названием «Песнопения и молитвы» являются *сверхциклом*, пронизанным единой стилистикой и тематикой. В основе музыкально-драматургиче-

ской концепции цикла лежит философско-религиозная тема. Название – «Песнопения и молитвы» – одновременно служило композитору и определением жанра произведения. В начале 1990-х гг. в записях композитора появился термин «литургическая музыка». Примерно в это же время Свиридов даёт следующую классификацию: «Музыка: а) *церковная* (предназначенная для исполнения в Храме и являющаяся частью обряда, канонического, традиционного, строго узаконенного; б) *светская* (исполняема в концерте либо в театре); в) *духовная* (и то, и другое. Музыка, отмеченная влиянием Духа Святого, духовное искусство в светских формах. В ней царит высокаторжественный дух православного богослужения». Свиридов поставил перед собой необычную задачу – создать светскую по форме, но православную по духу «литургическую музыку» [9, с. 205].

Цель настоящей статьи – выявить специфические черты хорошей фактуры Г. Свиридова в контексте влияний национальной традиции.

У многих великих композиторов была мощная творческая идея, которой они были верны всю свою жизнь. Такая идея была и у Г. В. Свиридова. Выросла она из своеобразного словоцентризма, характерного для творческих убеждений композитора. В одной из его тетрадей «Разных записей» можно найти такие слова: «Я <...> пристрастен к слову (!!!) как к началу начал, сокровенной сущности жизни и мира» [9, с. 58]. Центральным же моментом творческого метода Свиридова являлась проблема синтеза Слова и Музыки как постижения Истины Мира. Только через это соединение и возможно образование Истины Мира. В своих композициях он призывает четко осознать: «Красота в творчестве требует законченности: где красота, там есть границы и есть цельность» [9, с. 204].

Г. В. Свиридов никогда не писал музыку «на стихи», считая стихотворение самостоятельным, законченным поэтическим произведением. Он избирал поэтическое слово и соединял его со своей музыкой в единое музыкально-поэтическое целое. «Моя музыка исходит из **живого слова** (такое слово я нахожу в Русской поэзии), – писал композитор в своей дневниковой тетради, – чтобы заставить его жить – нужна мелодия <...> композитор, имеющий дело с живым словом, ищет **интонацию**» [9, с. 23].

Так, в песнопении «Господи, спаси благочестивые» при помощи тембровой дифференциации, эпизодического включения разных солирующих тембров воспроизводится пространственная драматургия храмового действия, во многих песнопениях возникают переключки хоровых групп. Композитор применяет как монодическую фактуру, рождающую ассоциации с древнерусской архаикой, так и «парение» линии солирующего голоса на фоне хоровых педалей. Важным оказывается индивидуализация через солирующий тембр. Все средства музыкального воплощения смысла работают на осознанном «произнесении» каждого слова, которое приобретает и символическое значение.

Этим хорам свойственны такие признаки церковно-певческой жанровой системы, как практическая неизменность вокально-хорового состава исполнителей и «словесность» музыкального содержания, то есть подчиненность музыкального материала содержанию богослужебного текста. Особую роль играют кульминации: они, как правило, выражают основную идею словесного текста и включают в себя слова высшего сакрального ранга. Мелодический контур формул, скрепленных в многоголосии определенными фактурными, гармоническими, динамическими средствами, согласуется с ритмической структурой словесного текста, при этом композитор допускает нарушение структуры слов, которое выражено в растягивании, продлении безударного слога в конце слов. И нарушение это столь преднамеренно, что воспринимается не иначе, как художественный приём.

Основой мелодического контура практически каждого хора является форма мелодической волны (поступенный подъем – вершина – спад). Волнообразность скрыта в структуре мелодии, расцвеченной опеваниями, возвращениями, интонационными повторами, колебаниями звуковысотного уровня; продление последнего звука (аккорда) фразы, звучание которого часто выходит за пределы одного такта, переходя затем в тишину паузы – как подлинную первооснову музыки. Протянутые, продлённые звуки, медитативные остановки создают пространство для осмысления предыдущего мелодического движения и осознания внутренней сути священного текста. В кульминационном же разделе он освобождает энергию мелодического движения, принимающего ясную форму волны, обнаруживая идею-зерно песнопения.

В цикле «Неизреченное чудо» композитор показывает интонацию плавного мелодического восхождения в объеме терции. Это связано с семантикой духовного усилия, призыва-побуждения, обращенного к молящимся («*приидите*») и призыва-прошения, обращенного к Богу («*помилуй*», «*спаси*»). Возникая первоначально из побудительной энергии слова, интонация призыва в произведении Свиридова начинает развиваться по чисто музыкальным законам, становясь регулятором музыкального развития, мелоса, фактуры и формы в целом.

Кульминационной вершиной цикла является хор «Неизреченное чудо». Текст выстраивается вокруг самого главного и таинственного события, не называя, а лишь подразумевая его. Таким неизрекаемым центром является тайна Воскресения Христова, неназванная, но дающая смысл всей концепции песнопения. Эта тема также является кульминационной точкой в русской истории, поэтому композитор, определяя и подводя этапы к наивысшей точке музыкально-поэтического и драматургического развития, ставит его в завершение.

Связь музыки Г. Свиридова с церковной православной культурой кроется не в воссоздании церковных обрядов, а, прежде всего, в создании образов молитвы – удивительной благоговейной кротости и тишины, присущей православному храму (= Душе), и одновременно предельной собранности и напряжения духовных сил молящихся.

Одной из характерных черт композиторского стиля Г. Свиридова, определяющей неповторимость его произведений, является своеобразная хоровая инструментовка. Его хоры воспринимаются как «поющая гармония». Фонизм аккордов доминирует в его сочинениях и подчиняет себе все другие средства выразительности. Органные пункты, на фоне которых звучат аккордовые последовательности, – своеобразные унисоны, пришедшие из глубины веков. Выращивание мелодии из тонов распетой гармонии и её речитация на одном звуке – отголосок церковного псалмодирования.

Хоровая фактура предельно насыщена, но при этом лишена пафосности, грандиозности: это скорее радость внутреннего бытия, бесконечная, выходящая за пределы человеческого мира. Поэтому композитор в хорах «Святый Боже» (№ 2), «Достойно есть» (№ 3),

«Слава и Аллилуйя» (№ 5 тт. 28–42) вводит нежнейший тембр сопрано (соло), парящий над всеми голосами фактуры и обладающий в каждом случае особенной пластичной мелодией. Для каждого хора Свиридов находит свой вариант взаимодействия голосов в хоровой фактуре; интересно использует чередование сольных голосов и хорового *tutti* (смешанный хор)¹.

Хоровой стиль Свиридова вобрал в себя черты народного русско-многоголосия, уходящего корнями в древнейшую церковную монодию и трансформированную гетерофонию, способы трансформации старинных форм многоголосия в более поздние виды народного многоголосия (втору, подголосочную полифонию, аккордово-гармонический склад). Для хорового письма композитора характерны интонационная вариантность линий, ведущая к новым явлениям «расщепляющейся ткани» (по принципам гетерофонии, к изложению с нестабильным числом голосов), к особым видам фигурации. *Все параметры фактуры – интонационный, метро-ритмический, ладовый – ориентированы на общие признаки национальной ментальности, на русское православное пение.* Типична функциональная переменность голосов – фактурные модуляции, посредством чего монодия соотносится с церковным песнопением. Аккордовый склад, образующийся как следствие простоты функциональных отношений мелодических линий в разных фактурных пластах, обретает объёмность и пространственную ширь – подобно оркестровому пению. Так возникает эффект *жанрово-фактурной модуляции*: из однотембровых условий хоровой фактуры – в политембровую². С учётом тонких тембровых градаций хора *a capella* монотембровая организация становится «политембро-

¹ № 1. Баритон соло – *tutti* – баритон соло – *tutti*; № 2. *tutti*; № 3. *tutti*; № 4. *tutti*; № 5. тенор (или баритон соло) – женский хор – лёгкий бас соло – мужской хор – лёгкий бас соло на фоне выдержанных голосов мужского хора – сопрано соло на фоне смешанного хора – смешанный хор; № 6. тенора (закрытым ртом) – женский хор – мужской хор – смешанный хор.

² В статье М. Скребковой-Филаговой находим аналогичную мысль: «...даже применительно к монотембровой музыке можно – в метафорическом смысле – говорить об «инструментовке», имея ввиду своеобразные переокраски звучания, зависящие от регистра, артикуляции, динамики, наконец, индивидуального туше или иного исполнителя. Другими словами, монотембровость – понятие условное» [10, с. 10].

вой». Следствием этого является эффект оркестральности хоровой фактуры произведений Г. Свиридова, без ущерба для сакральности звучащего пространства.

Мелодия в хоровом стиле Г. В. Свиридова, будучи рельефным образованием, диалектически соединяет в себе полярно противоположные качества: противопоставляясь другим пластам музыкальной фактуры как главенствующий голос, она, вместе с тем, выступает с ним в неразрывном единстве. Сочинения Г. Свиридова для хора *a capella* относятся к ценнейшему разделу его творчества. В них присутствуют два главных жанрово-образных типа – героический и лирический. Первый воссоздаётся в звучании мужского хора с преобладанием широких мелодических скачков, унисонов, острого пунктирного ритма, аккордового склада, движения параллельными терциями на *f* или *ff*. Звучание женского хора, напротив, характеризует преимущественно лирическое начало и представлено мягкой мелодической линией, подголосочностью, движением ровными длительностями, тихой звучностью. Такая дифференциация средств не случайна: каждое из них несёт у Свиридова определённую выразительно-смысловую нагрузку, вместе же они формируют единый, типично свиридовский хоровой звуко-символ.

Специфика хорового письма композитора выявляется через характерные для него типы мелодики, приёмы голосоведения, способы использования различных типов фактуры хоровых тембров, регистров, динамики. Фактура множественна: здесь и унисон, и подголосочность, и хоровая педаль. Общим качеством музыкального мышления, связывающим воедино все приёмы композиторской техники Г. Свиридова и определяющим национально-русское начало его музыки, является песенность, окрашивающая и *ладовую основу* его тематизма (диатоника), и *форму* (куплетность, вариационность, вариантность, строфичность), и *интонационно-образный строй*. Другое характерное свойство музыки Свиридова – вокальность, понимаемая не только как умение писать для голоса и певучесть мелодий, но и как идеальный синтез музыкальной и речевой интонации, помогающий исполнителю достигать органичной естественности высказывания.

Для техники хорового письма композитора свойственна тонкая выразительность тембровой палитры и фактурных приёмов, обу-

словленная предметом жанрового моделирования – молитвенностью (под которой мы понимаем *тип музыкальной семантики*, связанный с *сакрализацией музыкального хронотопа*). В равной степени владеет приёмами подголосочного, гомофонного и полифонического развития, Свиридов, как правило, не ограничивался каким-то одним. В его произведениях можно наблюдать органическую связь гомофонии и полифонии. Композитор часто использует сочетание подголоска с темой, излагаемой гомофонно, что приводит к двуплановости фактуры: подголосок – тема. Подголосок обычно создаёт общее настроение, в то время как остальные голоса передают конкретное содержание текста.

Нередко свиридовская гармония складывается из соединения горизонталей (принцип, идущий от русского народного многоголосия). Эти горизонталы порой образуют целые фактурные пласты, рождая своим движением и соединением сложные гармонические созвучия. Частый случай фактурной многослойности у Свиридова – приём дублированного голосоведения, ведущий к параллелизму кварт, квинт и целых аккордов. Иногда такое дублирование фактуры одновременно в мужском и женском хорах (или в высоких и низких голосах) вызывается требованиями тембровой красочности, регистровой яркости, используется как средство звуковой объёмности.

В хорах Г. Свиридова из цикла «Неизреченное чудо» нет традиционных полифонических приёмов – канона, фугато, имитаций. Однако использование в хоровой музыке приёмов, заимствованных из инструментально-оркестровых жанров, достаточно типично для композитора. Это проявляется, прежде всего, в многослойности фактуры, в яркой дифференциации тембров, в использовании интонационных арок. Композитор использует такую фактурную разновидность, как *полисклад* – сочетание гармонически организованного пласта со звучащей над ним монодией, где логика организации пластов не разобщена и каждый из них не воспринимается самостоятельно, автономно³. Благодаря этому хоры проникнуты глубокой молитвенностью, отражая свет традиции русского церковного пения. Неканоничны они лишь в интерпретации текстов молитв.

³ Т. Бершадская различает моноформы и полиформы (как объединение разных складов, выделяя суммирующую и интегрирующую [1]).

Автор много экспериментировал с составом исполнителей, широко применяя *divisi* хоровых партий. В целом преобладают хоры, написанные для смешанного состава (более половины сочинений). Очень разнообразно композитор пользуется техникой выделения солирующих голосов. Двухорное изложение композитор, как правило, применяет либо при повторе слов, либо как средство усиления эмоционального напряжения и динамизации музыкальной драматургии.

Ведущей стала модель концертного прочтения канонического первоисточника, в которой просматривается ориентация на исполнение высокопрофессиональным хоровым коллективом. Кроме того, концертность сказывается в системе избранных средств – ярких технических приемов, порой явной виртуозности, в использовании чередований антифонного и ансамблевого способов исполнения, а также эффектности и броскости преподнесения вербального текста и многих других качествах музыки Г. Свиридова, достаточно хорошо изученных по его светским произведениям, но актуальных и для литургической ветви творчества композитора.

В большинстве случаев Г. Свиридов использует смешанный хоровой состав. Если в Богородичных хорах Г. Свиридов избегает яркого всплеска эмоций, переводя развитие во внутренний план выражения, то Господские хоры, напротив, отличаются смелостью в использовании хоровых красок. Например, восторженное, экстатичное семиголосие в хоре «Неизреченное чудо». Хоровая фактура этих хоров предельно насыщена, однако лишена пафосности, грандиозности: это скорее радость внутреннего бытия, бесконечная, выходящая за пределы человеческого мира. Поэтому композитор в обоих хорах вводит нежнейший тембр сопрано соло, парящий над всеми голосами фактуры и обладающий особенной пластичной мелодией: в хоре «*Достойно есть*» – это словно с небес ниспадающий мотив; в хоре «*Величание Богородицы*» возвышенная молитвенная фраза с волнообразным мелодическим рисунком.

Для каждого хора Г. В. Свиридов находит свой вариант взаимодействия голосов в хоровой фактуре. Так, в хоре «*Достойно есть*» выделены только крайние голоса фактуры – *divisi* сопрано (до трех голосов) и фрагментарное разделение партии басов (на словах «*Матерь Христа Бога нашего*» и «*без истления Бога Слова родшую*»). В хоре

«Величание Богородицы» в первых трех строках композитор сохраняет шестиголосие благодаря выключению партии тенора в первых двух строках и *divisi* альтов и сопрано (на словах «*Радуйся Невеста Невестная*»). Каждый из хоров передает молитвенный опыт созерцания величия Пречистой Девы. Перед слушателем предстает благая Царица, «*приятлище сырых и странных предстательнице, скорбящих радости, обидимых покровительнице*» (слова молитвы ко Пресвятой Богородице). Поэтому столь важны тихие, «неземные» кульминации хоров, спокойная динамика – от *pianissimo* до *piano*, мягкие выразительные интонации, особая хоровая «оркестровка» с выделением солирующих голосов.

Немаловажное значение играет «образ исполнения»: «чтобы разумно петь знаменное, надо жить знаменно», то есть певчий должен блюсти праведность и чистоту души в течение всей своей жизни, и держать в чистоте душу и разум во время пения. Только тогда он может соблюсти святость внутренней молитвы, возносимой Богу. Именно поэтому, как известно, знаменная система пения понималась как система «богослужебного пения», а не только как система «музыкальная». Большое значение имеет духовная *со-*настроенность певцов хора, ибо петь надлежит с пониманием смысла и особым «светлым» состоянием души. Другими словами, духовное состояние певчего должно быть соответственным исполняемому песнопению. По словам Феодосия Печерского, основателя Киево-Печерской Лавры, «*как пение, так и поведение певца должны подражать ангельскому*» (цит. по: [8, с. 17]). Процесс исполнения понимается в данном случае как процесс «духовного проживания» певчими исполняемого ими песнопения, отсюда пошло выражение «петь духовно». Т. Владышевская называет древнерусское песнопение «богословием в звуках» [5, с. 184]. Главным здесь является не музыкальное начало, а слово и его смысл, слово, как носитель духовного начала, которое «просветляет» души. О показателях православного духовно-певческого эталона, требующего особого качества певческого звучания, пишет Л. Самоедова в статье «Православие как основа всей русской культуры» (см.: [8, с. 18]).

Выводы. Сочинение Г. Свиридова «Неизреченное чудо» уникально по композиционному строению. Специфический отбор фак-

турных, ладо-гармонических, жанровых средств обусловил полное отсутствие «фарисеева многоглаголения», храмовую величественность хоровой партитуры, небесную красоту музыки, её «неизреченную» сокровенность. Феномен Свиридова заключается в том, что он внутри своего творчества сделал модуляцию – чётко, объективно, точно – из сферы светского толкования духовности (тексты А. Пушкина, С. Есенина, А. Блока и др.) к религиозно-храмовому пониманию духовности как жизни в Боге и предстоянии перед Ним (в творчестве). У такого подхода несколько ключей раскрытия в композиторском творчестве.

1. В данной статье сделан акцент на роли фактурно-жанровых формул интонирования и молитвенности как музыкального воплощения соборности в цикле «Неизреченное чудо». Техника письма композитора основывается на стилистике и фактурно-жанровых моделях древнерусского церковного пения. Свиридов моделирует то, что создано и укоренилось в церковной традиции: 1) принцип *центности* (термин И. Гарднера), или попевочной организации как специфической формы звукостановления песнопений знаменного роспева; 2) варианты преобразования тематического материала, в основе которых лежит принцип варьированного единоначалия, когда попевка выступает композиционно-смысловой единицей; 3) принцип вариантного прорастания или цепного развёртывания, который обеспечивает тематическое единство, развитие в рамках определённого интонационно-мелодического комплекса; 4) синтез монодического пения и традиционной гармонической фактуры.
2. Русское народное и церковное искусство во все века держалось своего «духовного стержня». Богатство мыслей и чувств Г. Свиридова находит в его творчестве необычайно яркое разнохарактерное мелодико-тематическое воплощение. При всей своей выразительности и самоценности мелодия в музыкальном языке композитора органично соединена со словом, буквально слита с ним. Мелодические фразы, как правило, точно следуют за строкой текста. При этом каждая строка необыкновенно выразительна и пластична, обладает ярким интонаци-

онным ядром. В особенности сложения мелодических формул в целое, возможно, и кроется мелодический дар Г. В. Свиридова. Он разработал, по сути, новые жанрово-семантические типы тематизма, темброво-гармонические и ритмо-фактурные комплексы. Композитор использовал расширенный арсенал выразительных средств: применял фоническую трактовку аккорда, уделял повышенное внимание темброинтонации как звукообразу в рамках тематизма, где силен элемент речевой декламационности в синтезе с песенностью. Так композитор обогатил свой хоровой стиль приметам нового при сохранении общих индивидуально-стилевых констант он расширил свою палитру.

В хорах Свиридова из цикла «Неизреченное чудо» значение слова реализуется в многослойности фактуры, в яркой дифференциации тембров, в использовании интонационных арок. Образуется *полисклад* (термин Т. Бершадской), который определяется как «сочетание гармонически организованного пласта со звучащей над ним монодией, в котором логика организации пластов не разобщена и каждый из них не воспринимается самостоятельно, автономно» [2, с. 62]. Эти хоры проникнуты глубокой молитвенностью и, к тому же, созданы с опорой на традиции русского церковного пения. Как известно, специфической особенностью всех гимнографических жанров является теснейшая интонационно-ритмическая и структурная связь текста и напева.

3. Вариантность как метод мышления и как система логических функций предвдвряет работу композитора и действует в самом процессе сочинения музыки. Это находит выражение в выборе фактурной и жанровой моделей, определённой композиционной структуры, формообразующих принципов, приёмов развития, характера выразительных средств.

В результате вышеизложенного анализа специфики духовных хоров Г. Свиридова можно сделать вывод о том, что композитор не предназначал эти свои сочинения для литургического использования. В оригинальной художественно-музыкальной интерпретации текстов православного обихода хоры цикла «Неизреченное чудо»

следует отнести к «духовному искусству в светской форме», где, по словам автора, «царит высокотожественный дух православного Богослужения» [9, с. 107].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белоненко А. С. Хоровая «теодицея» Свиридова / Г. В. Свиридов. Полное собрание сочинений : Т. 21. Вст. статья. — М.—СПб : Национальный Свиридовский фонд. — 2001, С. 1–44.
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. — Л. : Музыка, 1985. — 2-е доп. изд. — 238 с.
3. Верба О. О. Вариантность как особенность музыкального мышления Г. Свиридова // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин». Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. — Курск. — 2006. — С. 17–21.
4. Верба О. О. Кантата в творчестве Г. Свиридова: особенности трактовки жанра // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора)». Материалы IV Всероссийской студенческой конф. / [ред. коллегия Л. И. Чунихина, М. Ю. Артемов, Р. Ю. Григорьян, Е. Н. Яковлева]. — Курск. — 2008. — С. 92–94.
5. Владышевская Т. Музыка Древней Руси / К. Вагнер, Т. Владышевская // Искусство Древней Руси. — М., 1993. — С. 182–186.
6. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. / И. Гарднер. — Джорданвилль : Изд. Св.-Троицкого монастыря, 1982. — 145 с.
7. Рахманинов С. В. Письма / С. В. Рахманинов. — М. : Сов. композитор, 1955. — 720 с.
8. Самоедова Л. Православие как основа всей русской культуры // Свиридовские чтения: «Духовно-нравственные основы русской музыкальной культуры». Материалы межрегиональной студенческой конференции / [под ред. М. Ю. Артёмова (отв. ред.), Л. И. Чунихиной, Р. В. Белецкой]. — Курск, 2004. — С. 14–19.
9. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / [сост. А. С. Белоненко]. — М. : Молодая гвардия, 2002. — 798 с.
10. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. : Музыка. — 1985. — 285 с.

11. *Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский, священник ; сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева). — М. : Мысль, 2000. — 446 с.*

Александрова О. Специфика музыкальной фактуры в вокально-хоровых жанрах Г. Свиридова. Выявлены характерные принципы хорового письма Г. Свиридова на основе анализа музыкальной фактуры в цикле «Неизреченное чудо». Раскрыты связи мышления композитора с национальной традицией, в частности, с церковной монодией, народным многоголосием, гетерофонией.

Ключевые слова: вокально-хоровой жанр, хоровая фактура, русское православное пение, хоровой стиль.

Александрова О. Специфіка музичної фактури у вокально-хорових жанрах Г. Свірідова. Виявлені характерні принципи хорового письма Г. Свірідова на основі аналізу музичної фактури в циклі «Непроречене диво». Розкриті зв'язки мислення композитора з національною традицією, зокрема, з церковною монодією, народним багатоголоссям, гетерофонією.

Ключові слова: вокально-хоровий жанр, хорова фактура, руський православний спів, хоровий стиль.

Aleksandrova O. Specifics of the musical texture in G. Sviridov's vocal choral genres. The typical principles of Sviridov's choral script have been revealed on the basis of the analysis of the musical texture in the cycle "Unexpressed Miracle". The bonds of the composer's thinking with the national tradition, particularly with the spiritual chant, folk polyphony and heterophonia have been discovered.

Key words: vocal choral genre, choral texture, Russian Orthodox singing, choral style.

**ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ВЕРТИКАЛИ
И ГОРИЗОНТАЛИ В ПЯТОЙ СИМФОНИИ
ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ**
(опыт встречи с музыкально-теоретической концепцией
Т. С. Кравцова)

«Уявляючи багатоголосний розвиток
як ланцюг вертикальних моментів,
маємо змогу визначити роль кожного
з них у взаємному зв'язку...»

Т. Кравцов [1, с. 50]

Актуальность темы. Творчество Галины Ивановны Уствольской представляет собой уникальное явление, как в русской, так и в западноевропейской музыке последней трети XX века. Г. Уствольская – настоящий художник-новатор, стиль ее музыки настолько оригинален и самобытен, что его нельзя отнести ни к одному ныне известному музыкальному течению. Известно, что Галина Уствольская не только не дала теоретического толкования основных принципов организации своей музыки – она была противником какого-либо толкования и анализа ее музыки. «Прошу всех кому дорого мое творчество не делать его теоретического анализа» [3].

Естественно, что не только новизной музыка композитора так ценна нам, сами высокие художественные качества музыки, глубина мысли, эстетическая и гуманистическая направленность творчества делает эту музыку по-настоящему интересной как слушателю, так и исполнителю, а также представляет значительный интерес для современного ученого. Каждый элемент музыкальной речи композитора «дышит» новаторством – ладогармония, метроритм, музыкальная форма играют большую роль в создании нового смысла авторского высказывания. Вот почему эту музыку надо анализировать.

Имеется достаточно малое количество научно-теоретических работ, проникающих в сущность музыки Галины Уствольской.

Среди них можно выделить исследование петербургского музыковеда К. Южак, которая одна из первых представила достаточно точную аналитическую картину творчества композитора [5]. Избран Скрипичную сонату, исследователь рассматривает основные принципы ладовой структуры, метроритма, становления композиционной формы.

Цель настоящей статьи – выявить основные принципы соотношения вертикали и горизонтали в Пятой Симфонии «Amen» (для голоса, скрипки, гобоя, трубы, тубы и куба) Галины Уствольской в аспекте пространственно-временных связей.

Проблема взаимосвязи вертикали и горизонтали является одной из коренных проблем, связанной с природой постижения пространства-времени в музыке. Понятие «*вертикаль*» можно определить как гармонический аспект музыкального целого, связанный с применением в музыке пространственных представлений. В то время как понятие «*горизонталь*» в первую очередь связано с развертыванием музыкального произведения во времени. В процессе слушательского восприятия именно горизонталь подчёркивает изменения, возникающие по мере развития музыкальной формы.

Горизонталь и вертикаль в музыкальном произведении представляют собой единое целое, составляющие единый пространственно-временной «каркас», где структура пространства (однородная или дискретная) зависит от законов времени и наоборот. Как отмечает Т. Кравцов в своей монографии, «... багатоголосна вертикаль являю собою один з крайніх полюсів просторово-часового виразу музики, де свідомість спирається (орієнтується) на порівняння вертикальних моментів. На другому полюсі знаходиться інше, протилежне співвідношення – опора на утворюючі багатоголосся мелодичні лінії, стосовно до яких показники вертикалі відіграють допоміжну роль. На першому полюсі концентруються явища гармонічного, на другому – поліфонічного порядку.

Єдність вертикальних і горизонтальних закономірностей в музиці – специфічне відображення просторово-часового існування явищ об'єктивної дійсності. Музичне мислення володіє здібністю просторово-часової координації багатоголосся, в якому виникає і спрямування на вертикаль, і спрямування на горизонталь, і складний їх

взаємозв'язок в просторово-часовій перспективі – ніби своєрідне «діафрагмування» [1, с. 47–48].

Чтобы определить место проблеме взаимосвязи горизонтали и вертикали в нашем вопросе нужно различать две временные линии – *время объективное* (ход часов, длительность музыкального произведения в минутах, часах и т. д.) и вступающее с ним в реакцию *время моделируемое музыкальными средствами* (и продуцируемое композитором в соответствии с его стилем мышления). Ощущение процессуальности обеспечивается музыкальными средствами путем непрерывного изменения и обновления музыкальной ткани. «В музыкальном произведении, – как отмечает В. Мартынов, – все изменения, создающие ощущение времени происходят с *тематической ячейкой*, т. е. с наиболее короткой законченной музыкальной мыслью, имеющей эмоциональную индивидуальную характеристику» [2, с. 239]. Именно в ней заложены все возможности для дальнейшего развития музыкального материала.

Несколько общих установок. Стиль Г. Уствольской можно определить как моностиль – он сложился сразу, еще в ранние годы творчества. Все элементы музыкальной речи (мелодия, ладогармония, метроритмика, фактура), отражающие своеобразие её мышления, в общем контексте ее творчества имеют одну и ту же смысловую нагрузку. Так, *ладовую и гармоническую организацию* произведения Г. Уствольской невозможно постичь, отталкиваясь только от традиций функциональной системы.

Основной отличительной чертой всех произведений Г. Уствольской является опора на краткие мелодические формулы. Они восходят к жанрам, в основе которых лежит, в первую очередь, характер звуковысотного движения (а не ритма, темпа и фактуры, как это свойственно большинству жанров «гомофонного наклонения»), и принадлежат к ладовым структурам различной сложности, но, как правило, монодическим по способу изложения.

Обратимся к анализу Пятой симфонии «Амен» (для голоса, скрипки, гобоя, трубы, тубы и куба) Г. Уствольской, главным образом рассматривая связь горизонтальных и вертикальных образований (как отражения гармонической интонации и её связей, согласно концепции Т. С. Кравцова).

Симфония открывается двутактовым вступлением на выдержанном звуке *c* в партии тубы, на фоне которого вступает куб. Заметим, что партия куба – в ритмическом отношении является не только предвестником главного мотива и его инверсии во второй теме произведения, но и создаёт эффект его присутствия:

Пример 1

Дальнейший материал развивается из исходного начального комплекса, в основе которого лежит всепроникающая интонация восходящей малой секунды (*d-es*) (символ – «Deus») на выдержанном басу *c*, после которой следует мелодическое движение четвертями в ведущем голосе. Таким образом, мы слышим первую гармоническую вертикаль, образованную двумя голосами с расстоянием более трех октав:

Пример 2 (т. 3)

После проведения главной темы следует еще одно, но уже с внедрением контрапункта – оstinатного движения четвертями звука *es* в партии трубы. Образованная таким образом вертикаль представляет собой новое созвучие, в основе которого лежит принцип секундового строения в условиях темброво-регистравой дифференции:

Пример 2а (ц. 2)

A musical score for three instruments: Oboe, Tromba in B, and Tuba. The Oboe part is in the treble clef, Tromba in B is in the treble clef, and Tuba is in the bass clef. The music is in 4/4 time. The Oboe part starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tromba part has a whole rest for the first two measures, then a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The Tuba part has a whole rest for the first two measures, then a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. There are dynamic markings like *pp* and *mf*.

Далее следует вторая тема (проводится в партии скрипки). Начальная интонация – это инверсия первого мотива из главной темы (т. 3). Контрапунктом к ней представлены две контрастирующие между собой линии (продолжение остинато *es* у трубы и мелодизированное движение четвертными длительностями у тубы в высоком регистре). В третьем и четвертом такте третьей цифры происходит перестановка двух нижних мелодических линий – трубы и тубы:

Пример 3

A musical score for three staves. The top staff has a circled '3' and the marking '*fervido!'. It features a melodic line with eighth notes and slurs, with dynamic markings *p* and *f*. The middle staff has a whole rest. The bottom staff has a melodic line with eighth notes and slurs, with dynamic markings *f* and *sf*. There are arrows indicating the exchange of the two lower melodic lines between the top and bottom staves in the third and fourth measures.

Как отмечает Т. С. Кравцов: «Взаємозв'язок горизонталі і вертикалі може втілюватися як в максимальному протиставленні, так і у взаємопроникненні. Ця єдність досить часто має суперечливий характер. Одна з «м'яких» форм такого протиріччя виникає у всіх ви-

падках, коли нова викристалізована вертикальна якість народжується в результаті мелодичного розвитку». [1, с. 49]. Так, подобное движение явно указывает на то, что образованные созвучия являются рамкой именно мелодического движения, они возникли не как слитная автономная единица, а как сумма интервалов.

Исходя из этого (а также из дальнейшего анализа), можно прийти к выводу, что в основе данной композиции лежит полифонический метод развития музыкального материала.

Далее, с внедрением еще одного голоса (гобой) образуются созвучия совершенно иной звуковой природы – *кластеры* (две смежные секунды), а это уже явно указывает на *сонорность* как особый тип звуковой организации в Симфонии.

Пример 3а (т. 20–21)

The image shows a musical score for measures 20 and 21. It consists of four staves: Violin I (VI), Oboe (Ob), Trumpet (Tr), and Trombone (Tb). The VI staff has a melodic line with accents and dynamics 'p' and 'espr.'. The Ob staff has a similar melodic line with 'sf'. The Tr staff has a similar melodic line with 'sf'. The Tb staff has a similar melodic line with 'mp' and 'sf'. The score shows a melodic motif moving from the Trombone to the Oboe and then the Violin.

В Шестой цифре мы слышим преобразование главного мотива (*d-es*) – он передается от тубы к гобою и трубе (прибавляется звук «*des*»). В первой теме он имел ладогармоническое наклонение, в данном же месте, по ходу преобразований, которые связаны с развитием музыкального материала, приобретает сонористическое качество (кластер).

Пример 4

Example 4 shows a musical score for measure 6, marked with a circled '6' and a '1-1' dynamic marking. The score is for five instruments: Violin (Vl), Oboe (Ob), Trumpet (Tr), Trombone (Tb), and Percussion (Perc). The time signature is 4/4. The Violin part is silent. The Oboe and Trumpet parts play a quarter note followed by a half note, both marked *mf*. The Trombone part plays a quarter note followed by a half note, also marked *mf*. The Percussion part plays a quarter note followed by a half note, marked *mf* and *tr*.

Данный такт повторяется трижды, в композиционном строении выполняет функцию своеобразного хода (связки), приводящего к следующей, третьей теме, строящейся на материале контрапункта, что представляет собой новый фактурный пласт произведения:

Пример 5

Example 5 shows a musical score for measure 7, marked with a circled '7' and a '1-1' dynamic marking. The score is for five instruments: Violin (Vl), Oboe (Ob), Trumpet (Tr), Trombone (Tb), and Percussion (Perc). The time signature is 4/4. The Violin part is silent. The Oboe part plays a quarter note followed by a half note, marked *sf*. The Trumpet part plays a quarter note followed by a half note, marked *sf* and *espr.*. The Trombone part plays a quarter note followed by a half note, marked *sf*. The Percussion part plays a quarter note followed by a half note, marked *sf*.

Далее следует тематически и фактурно преобразованная вторая тема Симфонии:

Пример 6

The image shows a musical score for five staves, likely representing different instruments. At the top left, there is a circled number '8' and the instruction '*fervido!'. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. It contains several measures with notes, some marked with accents and dynamics like 'p' and 'f'. Below the first staff, there are four more staves, each with its own clef and time signature. The second staff has a treble clef and 4/4 time, with notes and dynamics. The third staff has a bass clef and 4/4 time, with notes and dynamics. The fourth staff has a bass clef and 4/4 time, with notes and dynamics. The fifth staff has a bass clef and 4/4 time, with notes and dynamics. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions like 'espr.' (espressivo) and 'f' (forte).

Можно прийти к выводу, что рассмотренные выше темы, являются своего рода вариациями на первую (о чем говорит тематическое, ладовое и метроритмические сходство между ними), в которой заключены два основных тематических элемента – ход на малую секунду и движение четвертными длительностями. Такой метод развертывания музыкального материала непосредственно опирается на характерную для русского музыкального мышления *вариантность* с использованием сложившейся в профессиональном музыкальном искусстве сонатной формы. Безусловно, каждая тема в Симфонии имеет яркую индивидуальную характеристику – в мелодическом, гармоническом, метроритмическом и фактурном отношении. Отсюда, темы можно условно обозначить как *A* – ГП, *B* – ПП, *C* – ЗП.

Рассматривая композиционное строение развивающего раздела Симфонии, можно увидеть, что развитие музыкального материала достигается уже не путем обновления тематизма, а за счёт перестановки голосов – партия гобоя меняется с партией трубы (за исключением двух связок – ц. 14, 17 и заключительного раздела *B*₁ – ц. 16) (см.: *Таблицу 1*).

Заключительный раздел Пятой симфонии представляет собой результирующий этап драматургического развития произведения, свободный по компоновке тематизма и структуре. Развертывание музыкального материала достигается здесь путем фактурной перестановки тем, вычленения мотивов, внедрения нового музыкального материала

(ц. 21) (см.: *Таблицы 1, 2*). Если композиционное строение первого и второго раздела сопоставляется *в пространстве* (перестановка голосов – тембровый контраст), то в данном разделе формообразующую роль играет контраст, расположенный *как во времени, так и в пространстве* (мелодические линии, переставленные во втором разделе, в третьем разделе принимают исходное положение).

Таблица 1

КОМПОЗИЦИЯ ПЯТОЙ СИМОНИИ

	Раздел I	Раздел II	Раздел III
Violino	1	1	1
Oboe	2	3	2
Trombe	3	2	3
Tuba	4	4	4

1, 2, 3, 4 – тематические линии.

Из таблицы видно, что тембрально неизменными остаются только крайние голоса (мелодические линии), два средних – меняются местами, что свидетельствует о полифоническом мышлении композитора. Вертикализация пространства зиждется на крайних голосах звукового пространства – символах Неба (скрипка – нимб; труба – tuba mirum). Изменяющиеся средние голоса олицетворяют творческую изменчивость человеческого Я в онтологическом бытии.

Таблица 2

ТЕМАТИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ ПЯТОЙ СИМФОНИИ

Раздел I (A ₁)	Раздел II (A ₂)	Раздел III (A ₃)
A – B C – B ₁ → a – a ₁ a-b-a ₁	A – B → C – B ₁ → a – a ₁ a-b-a ₁	A – B – D → B ₂ – a – C – B ₁ – A ₂ a-a ₁ a-b-a ₁ a

→ – Ход (связка) (см. пример 4)

Рассматривая ладовую основу произведения, мы видим, что структурные основы интонационных процессов далеко не сразу и не явно обнаруживают свою принадлежность к многоуровневой ладовой системе, сложившейся в западноевропейской композиторской практике. Творчество Г. Уствольской, по наблюдению К. Южак, «... непосред-

ственно опирается на традиции отдаленных эпох, характерные для старинной монодии – фольклорной, григорианской, для знаменного распева. Наиболее существенная черта этих традиций – теснейшая связь внутренней ладовой структуры и продуцируемого ею интонирования» [5, с. 86]. Такой выбор композитором тематизма указывает на *вариантность как метод тематического развития*, который, как известно, связан с русской речевой и молитвенной основой, метрико-структурной свободой.

ВЫВОДЫ. Необычность концепции времени и пространства в музыке Г. Уствольской связана в первую очередь с самобытным мышлением композитора, обусловленным сложным мироощущением времени и эпохи, в которой она жила. С одной стороны, процесс прослушивания Симфонии, с характерными для стиля Г. Уствольской ладогармонией (опора на все двенадцать ступеней звукоряда) и метроритмом (моноритмика; частая смена размера), создает у слушателя ощущение отсутствия какого бы то ни было движения времени.

С другой стороны, структурные преобразования (изменение фактуры, тембра, техника дробления и суммирования) указывают на процессуальность. Так, принципом организации звуковой материи у Г. Уствольской является контраст, расположенный как в *пространстве* (между линиями разных голосов), так и во *времени*, выраженном в наличии однородных между собой тем. Отсюда дискретность времени.

Таблица 3

СТРУКТУРА СИМФОНИИ № 5 Г. УСТВОЛЬСКОЙ

РАЗДЕЛ I

1.	2.	3.		4.	5.	6.	7.	8.	9.							
2т.	5т.	4т.	2т.	2т.	1т.	1т.	6т.	15т.	1т.	1т.	3т.	3т.	6т.	8т.	3т.	1т.
		T ₂	--			T ₂		T ₂					T ₂			
	T ₁	T ₁			K ₃	-	--	----	---	--				K ₄	--	K ₆
		K ₁	K ₁	K ₂		K ₁	----	---	--		X		K ₅	--	K ₇	X
			K ₂	K ₁	K ₂	--	----	---	--					K ₄	K ₈	

РАЗДЕЛ II

10.			T ₂	---			T ₂		T ₂				T ₂			
		K ₁	K ₁	K ₂		K ₁	---	---	---				K ₅	--	K ₆	
	T ₁	T ₁			K ₃	---	---	---	---				X	K ₄	--	K ₇
			K ₂	K ₁	K ₂	--	---	---	---				X		K ₄	K ₈

РАЗДЕЛ III

18.	19.	20.					21.	22.
2т.	5т.	4т.	2т.	2т.	1т.	1т.	4т.	3т.
			T ₂				T ₂	
	T ₁	T ₁			K ₃	---	---	---
		K ₁	K ₁	K ₂		K ₁	---	---
			K ₂	K ₁	K ₂	--	---	---

23.	24.	25.			26.	27.	28.
6т.	1т.	2т.	2т.	2т.	3т.	1т.	1т.
							T ₂
T ₁	T _{1(н.)}			T _{1(н.)}			K ₄

							K ₆

							K ₇
							K ₄
							K ₈

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. Кравцов. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.
2. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. И. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. ст. — Л. : Наука, 1974. — С. 238–251.
3. Радвилович А. Памяти композитора Г. И. Уствольской «Как долго надо жить в России» [Электронный ресурс] / А. Радвилович. — Режим доступа : <http://ustvolskaya.org/>.
4. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Исследование / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.
5. Южак К. И. Из наблюдений над стилем Галины Уствольской / К. И. Южак // Стилевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов : сб. ст. — Л. : Музыка, 1979. — С. 85–102.

Малый Д. Проблема соотношения вертикали и горизонтали в Пятой симфонии Галины Уствольской (опыт встречи с музыкально-теоретической концепцией Т. С. Кравцова). Статья посвящена выявлению принципов пространственно-временной организации произведения как фактора ладогармонического мышления Г. Уствольской. В развитии «сквозных» идей монографии Т. С. Кравцова предлагается их проекция на специфику формотворчества, логику линейно-полифонического развития в Пятой симфонии.

Ключевые слова: вертикаль, горизонталь, лад, метро-ритм, музыкальное мышление, музыкальный процесс, пространство-время, сонорность, тембр.

Малій Д. Проблема співвідношення вертикалі та горизонталі у П'ятій симфонії Галини Уствольської (досвід зустрічі із музично-теоретичною концепцією Т. С. Кравцова). Стаття присвячена виявленню принципів часопросторової організації твору як фактору ладогармонічного мислення Г. Уствольської. У розвиток «наскрізних» ідей монографії Т. С. Кравцова пропонується їх проекція на специфіку формотворення, логіку лінійно-поліфонічного розвитку у П'ятій симфонії.

Ключові слова: вертикаль, горизонталь, лад, метро-ритм, музичне мислення, музичний процес, часопростір, сонорність, тембр.

Dmitriy Maliy. The problem of vertical and horizontal relationships in the Fifth Symphony of Galina Ustvol'skaya (reference: T. S. Kravtsov's musical-theoretical concept). This article is devoted to revealing the space-time work's principles as a factor of G. Ustvol'skaya's harmonic thinking. In the development of "cross-cutting" ideas, T. S. Kravtsov's monograph is offered their projection to the specific shaping and development of polyphonic logic in the Fifth Symphony.

Key words: vertical, horizontal, harmony, meter, rhythm, musical thinking, musical process, space-time, sonorant, timbre.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЧЕН И В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА

В настоящее время интеграция китайского музыкального искусства (как композиторского творчества, так и исполнительства) в мировое музыкальное пространство приобретает глобальное значение. Долгое время Китай был изолирован от внешнего мира, и только после окончания Культурной революции в 1976 году у его граждан появилась возможность выезжать в западные страны. В начале 1980-х годов, после десятилетий ограничений, которые запрещали людям покидать страну, правительство, наконец, предоставило китайцам возможность учиться и работать за границей. С тех пор в США и Европу выехала учиться и работать большая группа китайских музыкантов. Сегодня они признаны всеми как исполнители и композиторы мирового уровня. Благодаря им современная китайская музыка получила всеобщее признание во всем мире и получила право исполняться на мировых сценах.

Усиливается влияние китайской музыки на сферу западной классической музыки. Рост профессионального уровня китайских музыкантов, связанный с улучшением системы музыкального образования в Китае, и всеобщая глобализация мировой культуры привели к тому, что роль китайских музыкантов в современной классической музыке становится более значимой. Однако при этом часто забывают, что западная классическая музыка с трудом пробивала себе дорогу в Китай, где была своя, самобытная тысячелетняя музыкальная культура.

Благодаря Китаю западная классическая музыка обрела в настоящее время мощную поддержку, поскольку, получив в начале XX века первоначальный импульс, китайские музыканты укрепились и очень скоро дали миру многих талантливых исполнителей, дирижеров и композиторов. Сегодня трудно вообразить хотя бы одну консерваторию или оркестр, где-нибудь в США или Европе, в которых нет, по крайней мере, одного китайского музыканта.

На нынешнем этапе развития китайской фортепианной музыки можно наблюдать, с одной стороны, переориентацию на западные,

особенно американские культурные ценности, с другой стороны, в творчестве западных композиторов обнаруживается влияние Востока, как отражение находок китайских композиторов. Это заметно, поскольку многие китайские музыканты реализуют свои композиторские замыслы в других странах, не теряя, однако, национальной самобытности и связи с родной культурой. Так, например, сегодня успешно работают в США Чжоу Лонг, Чен И, Брайт Шенг, Лей Лянг, Гао Пин, в Канаде – Хуан Ан-Лун, Алексина Луи, в Австралии – Чу Ванхуа и другие.

Актуальность темы данной статьи состоит в наиболее полном рассмотрении различных мировых влияний на фортепианное творчество современных китайских композиторов. Китайский композитор Чен И, проживающий в настоящее время в США, – один из ярких музыкантов современности. Она стала наиболее известной во всем мире азиатской женщиной-композитором, создающей современную музыку. Сочинения Чен И знают и в Китае, и в США. Объединяя китайские и западные музыкальные принципы, она стирает культурные границы между странами, в которых ей пришлось проживать.

Произведения Чен И неоднократно исполнялись в Соединенных Штатах, Германии, Франции, во многих азиатских странах. Ее работы становятся все более и более известными, она обладатель многих почетных призов и наград, таких как первая премия за сольное фортепианное произведение «Дуо И» на Четвертом китайском национальном конкурсе композиции (1984), Премия Лили Буланже, и Премия Чарльза Ивса в 2001 году. Она обладатель наград и грантов от Мемориального фонда Гуггенхайма, Фонда Цивителлы Раньери, Американской академии искусств, Национального фонда искусств, обладатель Премии Короля Эдди Медора, награда от Университета Техас в Остине и много других. Музыка Чен И исполнялись такими оркестрами, как Национальный симфонический оркестр США, Симфонический оркестр Австрийского радио, Филармонический оркестр *BBC*, Оркестр Галле, Симфонический оркестр *NHK*, Сингапурский симфонический оркестр и Китайский национальный симфонический оркестр.

Чен И является обладательницей целого ряда международных и национальных премий, среди которых такие престижные награды, как «Айвз Ливинг Аворд» от Американской академии искусств и ли-

тературы, награда ASCAP, присуждаемая в сфере концертной музыки. Чен И также имеет награды от известных музыкальных сообществ Гугенхайма и Годдарда Либерсона, она была награждена грантами «Навстречу композитору» от издательского дома Ридерс Дайджест, от Музыкального фонда Куссевицки, Музыкального фонда Фромма из Гарвардского университета, грантов от Фондов Форда и Рокфеллера, организации Мэри Кэри Траст, премии от концертного зала Карнеги Холл, премии от Комиссии по вопросам искусства города Сан-Франциско и других.

С 1993 по 1996 годы Чен И выполняла обязанности штатного композитора Женского филармонического оркестра и вокального ансамбля «Шантиклер», принимала участие как композитор в творческом проекте «Аптос» в Сан-Франциско, была штатным композитором проекта «Новая композиторская программа», проводимого по условиям гранта «Навстречу композитору». В 1996 году Чен И начала преподавать композицию в Консерватории Пибоди при Университете имени Джонса Хопкинса в Балтиморе, а в 1998 году стала Почетным профессором Консерватории в Университете Миссури, в Канзас-Сити. Права на произведения композитора принадлежат компании-издателю “*Teodor Presser*”, и производятся по лицензии на CD многими звукозаписывающими компаниями, такими как “*CRP*”, “*Neu Albion Records*”, “*Teldek*”, “*Nimbus*”, “*Angel*”, “*Bis*”, “*Kela*”, “*Atma*” и “*China Records Company*”.

Поиск и выражение своей национально-культурной идентичности всегда были и останутся одной из самых приоритетных задач для композиторов всего мира. Мир изменяется каждую секунду, всеобщая глобализация стирает границы стран и континентов. Это приводит к тому, что большинство традиционных культур сегодня стоят перед опасностью исчезновения. Композитор Чен И убеждена, что китайская традиционная народная музыка будет сохранена для будущих поколений.

Цель данной статьи – выявить процессы взаимопроникновения национальных музыкальных традиций и мирового музыкального опыта в фортепианных сочинениях Чен И.

Фортепианное творчество Чен И, сыгравшее важную роль в развитии китайской музыкальной культуры, сегодня заслуживает присталь-

ного изучения. Чен И успешно объединяет элементы китайской народной музыки с современной западной композиционной техникой, подчиняя последнюю содержанию родной китайской музыки. Композитор постоянно совершенствует свой творческий метод. Это явственно слышно в ее фортепианных сочинениях. Ведущей нитью настоящего исследования стало наблюдение подчас неожиданного разнообразия влияний при сохраняющейся национальной характерности ее музыки.

Чен И принадлежит к поколению, которое выросло в переломный момент китайской истории. Она родилась в 1953 году в Китае (провинция Гуанчжоу) в семье врачей. Ее родители очень любили музыку, отец играл на скрипке, а мать – на фортепиано. Родители сделали все возможное, чтобы дать ей профессиональное музыкальное. Благодаря им, Чен И полюбила музыку и получила достойное музыкальное образование в раннем возрасте.

К началу Культурной революции двенадцатилетняя Чен И получила основы западного музыкального образования, достигла определенного уровня мастерства в игре на скрипке и фортепиано. Ее жизнь резко изменилась в 1968 году. Главными жертвами Культурной революции всегда оказывались образованные люди, особенно, если они симпатизировали западной культуре. Из-за того, что Чен И была ребенком родителей-интеллигентов, ее отправили в пригород Гуанчжоу на тяжелую физическую работу, а остальных членов семьи сослали в другие районы, лишив на долгое время права видеться с родственниками. В целях, как тогда говорили, «перевоспитания физическим трудом», Чен И послали в сельскую местность. Она должна была работать на армию, помогая строить военные укрепления в горах. Ей иногда приходилось носить тяжелые камни и глину по много раз в день, от подножия горы к ее вершине.

Несмотря на все трудности, которые девушке пришлось вынести, это был важный период в жизни Чен И, потому что этот опыт дал ей глубокое понимание жизни и роль музыки в ней. Работая с простыми и честными крестьянами, она училась преодолевать трудности политического давления, делить с ними свои чувства и мысли, жить с оптимизмом. Именно здесь Чен И познакомилась с народным духом Китая, собирала и изучала народные песни местных жителей. Она принесла свою скрипку в горы, никогда не расставалась с ней.

В перерывах между работой и в свободное время девочка играла на скрипке для детей, крестьян и солдат, хотя разрешали исполнять только революционные песни. Чтобы поддерживать свою исполнительскую форму, она украшала революционные песни двойными нотами и виртуозными пассажами, которые изучала в каприсах Паганини.

Только тогда, когда Чен И почувствовала свою связь с культурой родного народа, она задумалась о создании своего собственного музыкального стиля. В одном из интервью Чен сказала: «я нашла свой собственный музыкальный язык, когда поняла, что мой родной язык действительно тот, на котором говорят крестьяне! В сельской местности я поняла, что я перевела свой собственный язык на язык крестьян, а затем я перевела язык крестьян в музыку, и это оказалось далеко не то же самое, что я исполняла ежедневно! Поэтому я считаю, что я действительно нуждалась в более глубоком и более обширном исследовании, чтобы найти способ выразить мои чувства через реальный синтез китайской и западной музыки. Эта музыка должна быть естественной интеграцией обеих культур, а не искусственной или поверхностной комбинацией» [5, с. 6].

Чен И собирала и изучала народные песни местных жителей много лет. После революции Чен И закончила Пекинскую консерваторию по классу композиции. В консерватории она продолжала исследовать народную музыку, считая ее крепким фундаментом для своего творчества. Начиная с этого времени, элементы народной музыки всегда присутствовали в сочинениях Чен И, оказывая главное влияние на их композиционные идеи.

Композитор писала: «Без достаточного количества современных сочинений, которые действительно отражают наш национальный, культурный и музыкальный характеры, прогресс в музыкальной жизни нашей страны не будет представлен» [5, с. 6]. Благодаря поискам идеального синтеза национально-этнической музыки и современных западных методов композиции, Чен И успешно создала свой собственный оригинальный музыкальный стиль, который в полной мере представлен в ее сольных фортепианных произведениях. Фортепианная музыка Чен И за небольшой промежуток времени прошла путь эволюции, который можно проследить, анализируя фортепианные сочинения Чен И 1980-х – 2000-х годов.

Первые пьесы «Ю Дяо» и «Дуо И» (1984), созданные в годы учебы в Пекинской консерватории, написаны на основе пентатоники, в них используется фольклорный материал национального меньшинства Донг и Хенаньской оперы. Обе пьесы отражают тенденции начала 1980-х годов, когда в Китае началось движение за возрождение и модернизацию китайской народной музыки, вдохновившее композиторов Новой волны¹.

Автор показала пример успешного объединения элементов китайской народной музыки с серийной и полифонической техникой. Элементы серийной техники композитор использует как средство развития музыкального материала. В пьесах присутствуют сложные ритмические сочетания, терпкие диссонирующие созвучия. Композитор делает акцент на естественность и свободу музыкального выражения, лежащих в основе эстетики даосизма, гибкое использование ритмической и мелодической формулы *бань цянь ти*². Здесь сбалансированно используются изменяющиеся и постоянные элементы, китайские лады.

В «Ю Дяо» Чен И также интегрировала в китайское народное пение двумя хорами западные приемы полифонического письма. Она использовала оригинальную мелодию народной музыки, представив ее простоватый местный стиль, точно выдержанную последовательность ритма, чтобы показать импровизационный стиль местного пения, сложный ритм, передающий колорит ударного китайского инструмента. Таким образом, уже в первых фортепианных пьесах Чен И подчинила западные методы композиции духу и содержанию китайской музыки.

К началу 1980-х годов, китайское правительство впервые разрешило получать высшее образование за границей, и многие талантливые композиторы отправились учиться в США, составив первую

¹ Основали движение Чен Дюкси, Чай Юаньпей, Ли Дажао, Лу Ксун, Ху Ши в 1912 году. Они заявляли, что новое китайское искусство должно основываться на принятых во всем мире западных стандартах демократии, культуры и науки.

² Часто изменяющийся метр тоже является одной из главных особенностей китайской народной музыки, приносящий в музыку живость и национальный дух. Метр меняется в общей сложности двадцать два раза, в одиннадцати случаях указаны значения темпа.

волну студентов, среди которых были не только музыканты, но и представители других областей знаний. Среди композиторов, уехавших из Китая в начале 1980-х, была Чен И.

Американский период творчества Чен И, начавшийся с 1986 года, длится по настоящее время. За это время композитор изучила современную западную музыку в Колумбийском университете, где защитила в 1993 году докторскую диссертацию и получила степень доктора философии. С 1998 года Чен И работает в должности профессора на кафедре композиции в Университете Миссури Канзас Сити.

Поиск новых средств выразительности побудил Чен И отказаться от использования пентатоники в пьесе *«Загадка»* (1989). Автор считает эту работу экспериментом, в котором синтезированы приемы игры на китайских инструментах и китайская речитативно-повествовательная манера *жинг ю* с двенадцатитоновой техникой письма. Использование атональности, ясность артикуляции, точность метра и ударная трактовка инструмента свидетельствуют о влияниях Бартока и Стравинского. В основе пьесы – китайская детская песенка *«Цай Дяо»* (песенка-загадка) провинции Юнь Нань. Чен И экспериментирует также и с формой произведения: *«Загадка»* написана в форме свободных вариаций, где использованы элементы сонаты, скерцо, двухголосной инвенции.

«Маленький пекинский гонг» (1993) стал результатом последовательного применения композитором идей интеграции китайской эстетики и влияний Шенберга, Стравинского и своего учителя Чоу Вен Чанга. Произведение направлено на поиск нового звучания китайских инструментов на фортепиано, несет эстетические идеи лаконизма, иносказательности и имеет линейное движение в фактуре. Контрастируя с Ю Дяо и Дуо И, *«Маленький пекинский гонг»* демонстрирует эволюцию взглядов Чен И: от китайской национальной музыки к интернациональной музыке. Эта пьеса также показывает, что Чен И развивает свой музыкальный стиль от основанного на китайской традиционной музыке к современному авангардистскому стилю.

Фортепианная пьеса *«Ба Бан»* (2000) была написана для *«Книги тысячелетия»* и исполнена автором в Карнеги-Холле. С точки зрения музыкального языка *«Ба Бан»* является исчерпывающе полной иллюстрацией эволюционировавшего фортепианного стиля китайки

Чен И, ставшей американским композитором. С одной стороны, это сочинение отражает высшие принципы китайской философии, эстетики и каллиграфии. С другой стороны, характерной чертой стиля композитора стало стилевое разнообразие, опирающееся на многообразные формы синтеза стилевых взаимодействий. Среди стилевых влияний на творчество Чен И назовем А. Шенберга, Б. Бартока, И. Стравинского, Чоу Вен Чанга и др.

В «*Ба Бан*» композитор объединяет в музыке принципы китайской философии, эстетики и китайскую каллиграфию с двенадцатитоновой техникой композиции. В основу пьесы положен структурный принцип «Ба Бан» (восемь долей), созданный на основе набора из Восьми триграмм *И-Цзин* – восемь раз по восемь. В Китае число считается счастливым, поскольку на кантонском диалекте звучит также, как «процветание». Чен И также постоянно использует контрасты двух элементов (в соответствии принципами философии *ян-инь*): громкое звучание противопоставляется тихому, мрачный низкий звук противопоставляется высокому, блестящему звуку. Композитор избегает традиционно принятых формулировок музыкальных фраз, она использует контрасты фактуры, тембра, темпа и динамики, чтобы показать ожидаемые или непредсказуемые изменения природы и мысли.

Выводы. Чен И – талантливый китайский композитор, объединяющий в своем творчестве современные западные музыкальные техники композиции с глубоким знанием традиционного китайского культурного и музыкального наследия. Уехав в 1980-х годах в США, и находясь вдали от Китая, Чен И постоянно испытывает жажду глубокого познания национально-культурной специфики, желая отразить в своих произведениях все тонкости философии, религии и культуры Китая. Чен И сумела найти оригинальные способы связи с культурными корнями Китая. Свое вдохновение она ищет в китайской философии, религии, приемах игры на традиционных инструментах.

Фортепианная музыка Чен И за небольшой промежуток времени прошла значительный путь эволюции, который одни музыковеды считают отходом с позиций традиционной китайской фортепианной музыки, а другие – продолжением и логичным развитием китайской фортепианной музыки. Этот парадокс объясним, поскольку, с одной

стороны, композитор в своих сольных фортепианных произведениях сознательно опирается на китайскую философию, эстетику, традиционные мелодии и ритмы; с другой стороны, эти работы используют современные западные приемы, которые развивают, изменяют и усложняют традиционный музыкальный материал и первозданную форму произведений-первоисточников, создавая новаторское звучание и переводя сочинение на иной, более высокопрофессиональный уровень. Эволюцию творческого мировоззрения композитора можно охарактеризовать как движение от создания китайской национальной музыки к созданию глобальной интернациональной музыки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Ba Ban (For Piano) by Chen Yi (1953–). Piano. [Ноты] For Piano Solo. Solo part. Standard notation. 15 pages. Duration 6 minutes. Published by Theodore Presser Company (PR.110417600). With Standard notation. [Электронный ресурс] с сайта: sheetmusicplus World's Largest Sheet Music Selection <http://www.sheetmusicplus.com/title/Ba-Ban/5399179#>*

2. *Chen Yi. Tradition and Creation / Chen Yi // Current Musicology. — Columbia University in the City of New York. — [USA], 2002. — Special Issue. — P. 6.*

3. *Chinese Music Society of North America. Home Page. <<http://www.chinesemusic.net>>.*

4. *Lei Weng. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works : D.M.A. diss. / Lei Weng ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati. — [USA], 2008. — 76 p.*

5. *Xiaole Li. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models : D.M.A. diss. / Xiaole Li; University of Hawai Library. — [USA], 2003. — 380 p.*

6. *Wendy Wan-ki Lee. Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye : A performer's Perspective / Wendy Wan-ki Lee // New York : Heinrichshofen Editionn, 2001. — 45 p.*

7. *Гуо Син. Восточная и Западная композиционные техники в сочинении Чен И «Ци» / Гуо Син // Научный сборник Шеньянской консерватории. — Шеньян : Издательство консерватории, 2008. — С. 26–31. (На китайском языке).*

8. *Мон Вэй Ен. Женищина композитор Чен И в применении китайского духа и ритма / Мон Вэй Ен. — World Weekly, 1992. — 18 октября. — С. 77. (На китайском языке).*

Бай Е. Фортепианное творчество Чен И в контексте мирового процесса глобализации искусства. В статье анализируется фортепианное творчество известного китайского композитора Чен И, проживающей в США. Рассматривается процесс взаимопроникновения национальных музыкальных традиций и мирового музыкального опыта в фортепианных сочинениях композитора, сочетающих в себе и национальный колорит, и стремление автора выйти за рамки национального начала, перейдя на глобальный уровень.

Ключевые слова: Чен И, китайская фортепианная музыка, глобализация искусства.

Бай Е. Фортепіанна творчість Чен І в контексті світового процесу глобалізації мистецтва. В статті аналізується фортепіанна творчість видатного китайського композитора Чен І, що живе у США. Розглядається процес взаємодії національних музичних традицій та світового музичного досвіду в фортепіанних творах композитора, які об'єднують і національний колорит, і прагнення автора вийти за межі національного начала, переходячи на глобальний рівень.

Ключові слова: Чен І, китайська фортепіанна музика, глобалізація мистецтва.

Bai Ye. Piano creation of Chen Yi in a context of world process of globalization of art. The article analyzes the piano works of famous Chinese composer Chen Yi, who lives in the United States. The process of interpenetration of national musical traditions and world musical experience in the composer's piano works that combine and national character, and the author's desire to go beyond the national principle to global level.

Key words: Chen Yi, Chinese piano music, art globalization.

АЛГОРИТМЫ И ПАРАМЕТРЫ КОМПРЕССИИ ЦИФРОВОГО ЗВУКА

В данной статье рассматривается компрессия цифрового звука, в том числе компрессия записей музыки, существующих на цифровых носителях. Ее не следует путать с обычной компрессией аналогового звука применяемой в звукозаписи и концертном звукоусилении, задача которой состоит в сужении динамического диапазона обрабатываемого звукового сигнала, что делает более тихими громкие ноты и повышает громкость тихих нот, тем самым уменьшая разницу между их уровнями. При прослушивании музыкальных записей следует иметь ввиду, что подавляющая часть музыки в современном мире существует именно на цифровых носителях поскольку, аналоговых источников, таких как виниловая пластинка, практически не осталось. Понятно также, что и музыка в сети Интернет имеет исключительно цифровую природу. Поэтому важно понимать каким преобразованиям подвергалась цифровая музыка, прежде чем превратиться в звук, слышимый из динамиков при ее воспроизведении и как это могло отразиться на качестве звука.

Говоря о компрессии оцифрованного звука мы подразумеваем процесс уменьшения объемов звуковых файлов, которое достигается за счет уменьшения количества дискретов (отсчетов) и уменьшения числа битов, приходящихся на один отсчет, но с условием, чтобы это уменьшение не приводило к деградации качества звука.

Нетрудно понять, что звуковые и видеофайлы большого объема создают проблемы для хранения на магнитных и оптических носителях, а также задержки при загрузке из Интернета. Алгоритмы и методы компрессии цифровых данных помогают решить эти проблемы, уменьшая в несколько раз размер файла при том, что порой весьма значительное уменьшение размера не приводит к потере качества аудио или видео материалов. Существуют два вида компрессии – (1) компрессия без потерь, при которой имеется возможность точного восстановления исходных данных, в результате чего исход-

ный и восстановленный файлы побитно совпадают и (2) компрессия с потерями.

Компрессия без потерь хорошо известна всем пользователям ПК [1] ведь мы регулярно пользуемся архиваторами RAR, ZIP и другими. Применение подобных алгоритмов возможно и к файлам, содержащим оцифрованный звук, хотя при этом обычно удается получить сжатие не более чем в 1,5–2 раза.

Подобно архиваторам, алгоритмы компрессии звука без потерь в процессе преобразования данных создают таблицы повторяющихся последовательностей битов, а затем заменяют часто встречающиеся комбинации битов более короткими последовательностями. Следует отметить, что звуковой сигнал в оцифрованном виде обычно не содержит повторений, то есть в нем нет участков, повторяющихся в точности, отчасти это есть следствие имеющихся в записи шумов и прочих нелинейных искажений. Следовательно, применение алгоритмов компрессии без потерь к звуковым сигналам и музыкальным записям в общем случае не является достаточно эффективным.

Скачивание музыки и кинофильмов в компьютерных сетях в настоящее время является чрезвычайно популярным и постоянно требует более значительного уменьшения объема цифровых данных. Поэтому делается все возможное для сокращения времени загрузки и уменьшения размера аудиофайлов.

Большей степени сжатия аудиоданных можно достигнуть, если использовать спектральные свойства оцифрованного звука, при этом не важно, что именно содержит исходный сигнал – музыкальный фрагмент или речевую запись, и в дополнение к этому использовать особенности восприятие звука человеческим ухом. Безусловно, применение подобных методов характерно для компрессии с потерями, хотя бы потому, что они не подразумевают точное восстановление формы исходного звукового сигнала. Главная задача подобных методов достичь максимальной степени сжатия цифровых данных при условии отсутствия субъективно воспринимаемых искажений звука или, в крайнем случае, добиться того, чтобы эти искажения были малозаметны. Успех формата MP3 обусловлен именно этими обстоятельствами.

Те звуковые файлы, которые требовали длительного времени загрузки и занимали много места на жестком диске компьютера, по-

сле преобразования в формат MP3 могли загружаться значительно быстрее и в зависимости от степени компрессии занимали примерно в десять раз меньше места, чем исходный звуковой файл в формате WAV. При этом качество звука оставалось примерно на том же уровне, или, по крайней мере, при воспроизведении музыки на компьютере разница в звучании не была заметна. Следовательно, музыка в сети Интернет стала легко доступной. Не следует однако забывать, что авторские права накладывают определенные ограничения на распространение музыки через Интернет поэтому, копирование альбомов, защищенных авторским правом, является незаконным.

Для начала нам нужно рассмотреть некоторое математическое представление звука. Мы можем описывать звук двумя способами:

- фиксацией амплитуды звука через очень малые интервалы времени, что позволяет определить его как временную функцию;
- анализом частотного спектра звука путем фиксации амплитуды каждой частоты, т. е. анализ частотной функции звука.

Пусть у нас имеется простой звук, состоящий всего из одной гармоники, то есть, так называемый чистый тон. В примере на рис. 1 мы видим сигнал, состоящий из синусоидальной волны в 32 Гц. Это очень низкий басовый звук и на рисунке представлено отображение колебаний во временной области.

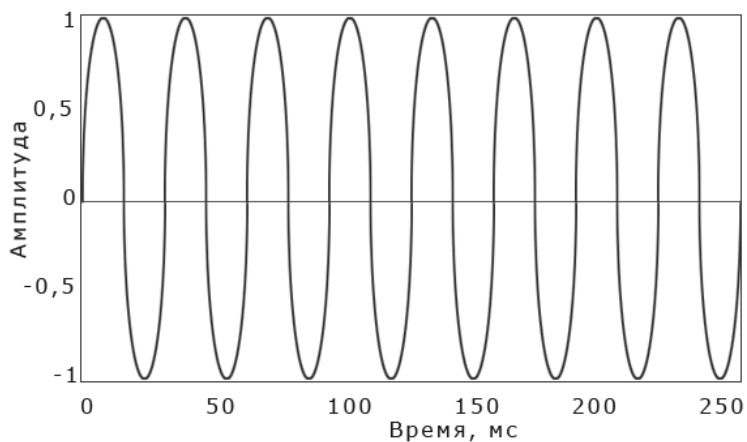
В частотной области (рис. 2) мы видим, что состав сигнала – лишь одна волна (один пик), имеющая частоту колебаний 32 Гц и амплитуду равную 1, то есть это чистый сигнал.

В действительности звук можно представить в виде совокупности простых гармоник или чистых тонов, что приведет к появлению в частотном спектре множества линий разной высоты (от 0 до 1) и, следовательно, спектр будет иметь довольно сложную структуру.

При рассмотрении компрессии цифрового звука следует прежде всего упомянуть об исходном, несжатом формате данных. Это необходимо для понимания того насколько эффективными с точки зрения экономии объема и снижения скорости передачи данных являются те или иные методы компрессии.

Принято определять в битах (или килобитах, Кбит) объем оцифрованных данных, который требуется для хранения или передачи по

сети одной секунды звука. Этот параметр называется скоростью потока или битрейтом.



**Рис. 1. Зависимость амплитуды звука от времени.
Синусоидальные колебания**

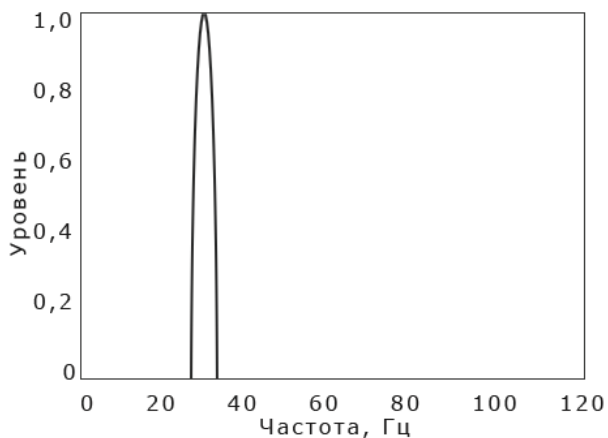


Рис. 2. Частотный спектр сигнала

Наиболее распространенным форматом цифрового звука является формат аудио компакт диска (CD Audio или формат WAVE), имеющий частоту дискретизации (число отсчетов в секунду) 44100 Гц и разрядность квантования 16 бит. Таким образом, скорость потока данных с учетом 2-х каналов для стереозвуча составляет:

$$16 \cdot 44100 \cdot 2 = 1\,411\,200 \text{ бит/сек или } \underline{1378,1 \text{ Кбит/сек}}$$

при учете того факта, что 1 Кбит содержит 1024 бита.

Рассмотрим далее, как разные алгоритмы компрессии работают при сжатии сигнала с высокими уровнями амплитуды. Цель любого алгоритма или метода компрессии состоит в том, чтобы произвести преобразование сигнала звуковой частоты в цифровое представление таким образом, чтобы при декодировании и последующем воспроизведении он оказался бы неотличимым от исходного сигнала.

Для кодированного представления желательно использовать минимальное количество цифровой информации вследствие чего становится возможным уменьшение скорости цифрового потока битов. Перцепционное (от английского perception – восприятие) кодирование производит определенную обработку данных и позволяет выбросить некоторую звуковую информацию, ту которая незаметна для человеческого слуха. Такой метод сжатия данных основывается на основополагающих принципах психоакустики – изменения чувствительности и громкости слухового восприятия при изменении частоты звука; звуковой маскировки по шкале времени и частоты; разном восприятии звука в разных частотных интервалах.

Известны разные алгоритмы и методы компрессии, применение которых обусловлено спецификой решаемой задачи. Рассмотрим эти алгоритмы в общих чертах.

Адаптивная дифференциальная компрессия

Адаптивная дифференциальная компрессия (Adaptive Differential Pulse Code Modulation, ADPCM) является одним из основных алгоритмов для сжатия оцифрованных сигналов при записи речи. Для му-

зыка этот алгоритм меньше подходит, поскольку вносимые искажения иногда заметны на слух, хотя при этом практически не влияют на разборчивость речи. Не влияют они и на узнаваемость голоса диктора или вокалиста. Последнее обстоятельство обусловило широкое распространение адаптивной дифференциальной компрессии в цифровой телефонии. Данный алгоритм позволяет сжать 1 секунду исходного речевого сигнала до 2 Кбайт, таким образом скорость потока снижается до всего лишь 16 Кбит/сек. Это очень низкий и экономичный битрейт. С другой стороны если применять этот алгоритм в умеренной степени, то результаты оказываются очень неплохими и субъективно вносимые искажения оказываются почти незаметными. В настоящее время сервисы Интернет-телефонии основаны именно на применении данного вида компрессии в различных вариациях и с разными усовершенствованиями

Адаптивная дифференциальная компрессия основывается на двух принципах. Первое, экспериментально подтверждено, что в речевых сигналах преобладают низкочастотные медленно меняющиеся компоненты. На практике это значит, что разность между соседними отсчетами сигнала сравнительно мала, то есть она значительно меньше абсолютной величины самих отсчетов. Следовательно, оцифрованный речевой сигнал можно представить в виде разности соседних отсчетов, а не самими отсчетами, что, конечно же, дает большую экономию так как требует меньше бит для представления сигнала. В этом и заключается суть данного метода.

Второе, для того, чтобы более точно отобразить скачки уровня громкости исходного сигнала и избежать соответствующего увеличения количества бит, необходимого для корректного представления разности амплитуды соседних отсчетов, используется адаптация, позволяющая отследить увеличение громкости на низкочастотных компонентах сигнала при неизменности его спектрального состава.

Следует отметить, что существует много вариаций ADPCM, они применяются в разных программах компрессии звуковых файлов. Однако, они все имеют общую особенность, которая состоит в следующем: квантование разности соседних отсчетов ведется с учетом уровня амплитуды и динамики ее изменения. Эта особенность отслеживания уровня сигнала как раз и называется адаптацией.

Качество звука адаптивной разностной компрессии можно оценить во время обычного телефонного разговора по междугороду, так как при этом голос кодируется ADPCM 16 кбит/с. К сожалению, как уже упоминалось, для компрессии музыки данный алгоритм не подходит из-за заметной деградации качества звука и это было бы примерно так, как слушать музыку по телефону.

Компрессия на основе моделирования человеческого аппарата извлечения звука

Путем большого числа экспериментальных наблюдений удалось выяснить взаимосвязь между особенностями голосового аппарата человека и информативными звуками большинства человеческих языков. Обычно амплитудно-частотная характеристика (АЧХ) фильтра низких или высоких частот имеет достаточно острые резонансные всплески. С другой стороны, человек может генерировать и так называемый белый шум при произношении шипящих звуков. При генерации звука человеку свойственна периодичность шумовых и возбуждающих звуков с их фильтрацией во время прохождения по голосовому тракту. На аналогии с этим и основывается способ уменьшения объема информации, необходимой для цифрового представления речевого сигнала.

Не вдаваясь в подробности, попробуем пояснить суть данного метода компрессии, применение которого стало возможным по мере развития и совершенствования синтезаторов речи. Существенным моментом здесь является возможность моделирования аппарата звукоизвлечения человека. А раз так, то можно иногда вместо записи реального речевого или вокального фрагмента воспользоваться его моделью, если при оцифровке данного фрагмента было установлено соответствие данного фрагмента какой-либо из известных моделей, имеющихся в базе данных нашего речевого синтезатора.

Тогда цифровая запись частично содержит реальный цифровой код исходного речевого сигнала, а частично заменяется моделируемым речевым сигналом. Это дает определенную экономию так, что можно говорить о компрессии как об уменьшении количества цифровых данных, необходимых для воспроизведения исходного сигнала.

ла с достаточной степенью достоверности. Практические результаты применения данных алгоритмов компрессии можно услышать, если воспользоваться мобильным телефоном стандарта GSM 9600 или bluetooth гарнитурой.

Алгоритмы компрессии, основанные на использовании свойств человеческого слуха

Человеческий слух имеет целый ряд физиологических особенностей, Это следует учитывать при создании эффективных алгоритмов компрессии звуковых данных для увеличения скорости передачи и минимизации объемов файлов на носителях информации. При этом на слух, то есть субъективно, потери качества звука будет минимальны или незаметны вовсе. Первое очевидное свойство слуха – это маскирование тихого звука, следующего сразу за громким. После громкого хлопка (например, выстрела пистолета или звука падения тяжелого предмета) на сцене во время спектакля в течение какого-то времени мы теряем способность слышать слабые звуки.

Для применения алгоритма маскирования важно лишь отношение мощности громкого сигнала к мощности тихого. Замаскированный, неслышимый сигнал просто выбрасывается и не передается через системы передачи данных. Например, достаточно громкий щелчок продолжительностью всего 0,1 сек может замаскировать последующие тихие звуки на 0,5 сек, значит, их можно не сохранять. Легко видеть, что если мы просто удалим из цифрового потока эти 0,5 сек (в течение этого времени мы все равно ничего не слышим) то коэффициент компрессии на данном локальном участке будет 6:1.

Данная процедура называется маскированием во временной области. Другая особенность человеческого слуха – это маскирование в частотной области. Заключается оно в следующем: длительный или громкий синусоидальный сигнал маскирует более тихие сигналы близкой частоты. Чем ближе по частоте более слабый сигнал, тем сильнее он маскируется, а чем дальше по частоте, тем меньше проявляется эффект маскировки.

При компрессии в частотной области используется еще одно любопытное свойство человеческого слуха, которое заключается в сле-

дующем, ухо значительно менее чувствительно к частотным сдвигам, чем к искажениям формы звукового сигнала. Последние возникают, если компрессия производится за счет уменьшения количества бит для записи отсчетов амплитуды звукового сигнала на шкале времени. В то же время на шкале частот уменьшение точности на 1 %, что достигается применением 7-битного квантования (128 значений) дает почти незаметное на слух искажение, а ведь по сравнению с 8-битным квантованием это компрессия в 2 раза. Ну а если бы такое же 7-битное квантование вместо 8-битного применялось во временной области, то искажения были бы весьма заметны. Кроме того, на краях спектра звуковых частот в диапазоне 20–200 Гц, а также 14–20 кГц человеческий слух существенно менее чувствителен к ошибкам квантования в частотной области. Значит, в этих областях допустимо квантование с числом бит меньшим, чем в области средних частот.

Здесь можно отметить, что компрессия, использующая свойства человеческого слуха, широко применяется для сжатия цифровой музыки.

Все из вышеописанных свойств слуха интенсивно эксплуатируются в современных системах компрессии звуковых данных. Мы не ставим целью рассмотреть или даже перечислить все алгоритмы и методы компрессии. Их достаточно много и компрессия оцифрованных аудио данных выполняется как программными средствами, например, с помощью программ для работы со звуком в операционной системе Windows, так и аппаратными средствами с помощью специальных микрочипов.

Наиболее широкое распространение получили Dolby Digital AC3 и MP3. Эти два алгоритма компрессии звука отличаются лишь в деталях. Формат MP3 для аудио-компрессии [2, стр. 305] (сокращение от MPEG Audio 1 Layer 3), был предложен в 1991 году. Система компрессии звука MPEG Audio это полностью открытый формат, поэтому существует целый ряд его разновидностей и усовершенствований. Разработчики MP3 использовали принцип маскирования в частотной и временной области с распределением плотности бит в соответствии с тем, как устроена кривая чувствительности человеческого уха и соответственно варьировали коэффициент компрессии. Последующий стандарт MPEG 4 предусматривает еще большее сжатие данных

цифрового звука (музыки) вплоть до 4 кбит/с, а тракта при сжатии речевых данных даже до 2 кбит/с.

Технология компрессии MP3 основывается на так называемой психоакустической модели восприятия звука. Как известно, наше ухо обладает разной чувствительностью к разным частотам. На основании этого алгоритм сжатия оставляет слышимые частоты, а те частоты, которые мы не слышим, выбрасываются. Принято считать, что люди слышат звук в диапазоне 20 Гц – 20 кГц, при этом максимально чувствительным является сравнительно небольшой участок спектра в диапазоне от 1 до 4 кГц. Формат MP3 использует так называемое «гибридное преобразование», с тем, чтобы одновременно преобразовывать сигнал во временной области и в области частот. Незаметное или малозаметное преобразование происходит сразу в двух пространствах.

Стоит только помнить о том, что аудиоинформация, отброшенная при кодировании в MP3, не может быть впоследствии восстановлена, другими словами, часть аудиоданных теряется безвозвратно. При преобразовании звукового файла в формат MP3 можно выбирать различные степени сжатия и соответственно, качество звучания будет обратно пропорционально степени компрессии. Чем выше степень сжатия и меньше размер файла – тем более будет заметна деградация звука, и наоборот, чем больше размер файла, тем лучше качество звука. Файл MP3, с компрессией потока данных до величины 128 Кбит/сек, имеет терпимое качество звучания, хотя предпочтительнее все же использовать скорость потока 192 или 256 Кбит/сек. Учитывая то, что в последнее время скорости передачи данных в сети Интернет заметно возросли, более популярным теперь являются битрейты 192 Кбит/сек и 256 Кбит/сек.

Формат AC3 разрабатывался специалистами из группы цифрового кодирования в лаборатории фирмы Dolby в течение длительного времени. В результате был создан высококачественный и в то же время сравнительно простой многоканальный звуковой кодер. Снижение скорости передачи цифрового потока может достигаться также одновременным кодированием нескольких звуковых каналов, вместо кодирования каналов по отдельности. Таким образом, появляется возможность поддерживать заданный уровень качества звука на более

низких скоростях, чем это было бы при использовании эквивалентных кодеров в одиночных каналах.

В принципе алгоритм AC3 не зависит от числа кодируемых каналов, тем не менее, его применение стандартизировано в соответствии с рекомендацией формата 5.1 с разбивкой по каналам: левый / центр / правый / левый тыл / правый тыл / суббуфер. AC3 очень хорошо передает пространственную локализацию каналов и дает высокую степень «прозрачности» звука на невысоких скоростях потока (320 кбит/с). Этот формат хорошо подходит для применения в недорогой, но сравнительно качественной аппаратуре цифровой обработки звуковых сигналов и имеется возможность перенесения алгоритма AC3 на другие сочетания каналов. Суть кодирования AC3 состоит в совместном компрессировании каналов, когда данные обрабатываются как одно целое, но общие данные распределены по каналам. На вход кодера AC3 обычно подается 6-канальное PCM-аудио 16...24 бит с частотой дискретизации 48 кГц. В этом заключается еще одно существенное отличие формата AC3 от MP3. У них разные частоты дискретизации.

Уменьшение скорости потока данных может достигаться с использованием разных принципов кодирования. Соответственно, декодирование данных осуществляется применением обратного преобразования. Иногда при декодировании данных могут потребоваться вспомогательные данные и дополнительные параметры, которые также передаются в исходном потоке информации.

Современные технологии кодирования цифрового звука, разработанные фирмой Dolby, широко применяются при создании звукового сопровождения в фильмах и видеозаписях DVD формата, в радиовещании и телевидении, кабельном и спутниковом, а также в телевидении с высоким разрешением (HDTV). Применение кодирования позволяет существенно повысить пропускную способность каналов в существующих стационарных комплексах студийного оборудования. Технология AC3 прочно захватила рынок.

Можно упомянуть еще один весьма популярный формат компрессии Ogg Vorbis [3]. Следует особо отметить, что конвертирование из одного формата сжатия с потерями, например MP3, в другой формат тоже с потерями, к примеру, Ogg Vorbis или наоборот делать не стоит, это лишено практического смысла ведь оба формата достигают

весьма высоких коэффициентов сжатия, выбрасывая какую-то часть аудиоданных, которые скорее всего не слышны. Но разные кодеки используют разные психоакустические модели, поэтому в каждом случае будут выброшены разные части исходных аудиоданных, хотя возможны и частичные совпадения. Поэтому, при преобразовании из MP3 в Ogg Vorbis, к частям аудиоданных, выброшенным кодеком MP3, добавятся еще и другие части, выброшенные теперь еще и кодеком Ogg Vorbis, что приведет только к ухудшению качества звука.

Нежелательным также является преобразование компрессированного аудио из формата AC3 (например звуковая дорожка музыкального фильма в формате DVD) в формат MP3. Кроме вышеуказанных погрешностей, связанных с потерей данных в силу использования разных психоакустических моделей к этому добавятся еще ошибки, связанные с тем, что эти два формата имеют разные частоты дискретизации – 48 КГц и 44 КГц соответственно, и вследствие этого возникают дополнительные погрешности при ре-сэмплинге амплитуды сигнала.

В заключение можно сказать о том, что цифровой звук и компрессия цифровых аудиоданных это естественное объединение двух технологий, направленное на то, чтобы сделать доступным обмен мультимедийной информацией между самыми различными группами пользователей во всемирной паутине и все более интегрированными в нее мобильными сетями.

Однако в некоторых случаях компрессия с потерями все же является нежелательной. Автором были проведены сравнительные тесты с тем, чтобы определить субъективные потери качества при прослушивании компрессированной цифровой записи с разными битрейтами 320, 192 и 128 Кбит/сек в формате MP3 относительно несжатой фонограммы скрипичного концерта И. С. Баха a-moll BWV 1041, воспроизводимой с аудио- компактдиска. Вариант с битрейтом 320 Кбит/сек звучит довольно неплохо, хотя и ощущается потеря «пространства». При снижении битрейта до величины 192 Кбит/сек начинает ощущаться определенная «жесткость» по высоким частотам, т. к. именно в этой полосе спектра отсутствие отбрасываемых данных проявляется в первую очередь. При использовании битрейта 128 Кбит/сек, звучание становится уже

довольно неприятным. Помимо этого имеет место и определенное искажение восприятия фонограммы, которое состоит в следующем: вследствие описанного выше эффекта амплитудного и частотного маскирования, в некоторых местах становится менее разборчивой (т. е. хуже слышна) партия вторых и третьих скрипок.

При прослушивании музыки в ознакомительных целях использование цифровых записей с компрессией вполне оправдано, да и большинство слушателей не в состоянии заметить потери качества звука. Но для истинных ценителей и любителей музыки желательно все же не пользоваться компрессией с потерями, тем более, что возросшие за последние годы объемы носителей данных (жесткие диски, флэш-модули памяти и т. д.) и скорости доступа к Интернету в большинстве случаев позволяют иметь цифровые записи музыкальных произведений в форматах flac, ape или wav компрессии без потерь, имеющие характерные битрейты порядка 700–800 Кбит/сек, и эти форматы уже достаточно широко распространены.

Вывод, который можно сделать в результате данного рассмотрения заключается в следующем. Практически вся музыка в сети Интернет распространяется в компрессированном виде. Если это компрессия без потерь, то такие файлы при необходимости (например, для записи на болванку CD-R) можно преобразовать в исходный, несжатый формат. В случае компрессии с потерями дальнейшее преобразование форматов не имеет смысла за исключением случаев, когда есть необходимость прослушивания музыки на портативных устройствах, таких как MP3 плеер или мобильный телефон.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ватолин Д. Сжатие без потерь. Московский Государственный Университет CS MSU Graphics&Media Lab. 2002. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://rpp.nashaucheba.ru/docs/index-48117.html>.
2. Сэломон Д. Сжатие данных, изображений и звука. — Москва : Техносфера, 2004. — 368 с.
3. Е. Врублевский. Новое дыхание сжатого цифрового звука. 2005. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://websound.ru/articles/technologies/ogg_vorbis.htm.

Воронцов С. Алгоритмы и параметры компрессии цифрового звука. У цій статті розглянуто компресію звукових даних, що застосовується усюди, де ми маємо справу зі зберіганням і передаванням цифрового звуку в комп'ютерних мережах. Показана небажаність подальших перетворень форматів цифрового звуку в разі компресії з втратами

Ключові слова: аудіо-компресія, стискування, цифровий звук, звукові файли, бітрейт, амплітудне і частотне маскування

Vorontsov S. Алгоритмы и параметры компрессии цифрового звука. В статье рассматривается компрессия звуковых данных, которая применяется повсеместно там, где мы имеем дело с хранением и передачей цифрового звука в компьютерных сетях. Показана нежелательность дальнейших преобразований форматом цифрового звука в случае компрессии с потерями.

Ключевые слова: аудио-компрессия, сжатие, цифровой звук, звуковые файлы, битрейт, амплитудное и частотное маскирование.

Vorontsov S. The paper describes the audio data compression which is widely used anywhere when we deal with data storage and transmission over communication lines or in computer networks. The undesirability of further transformations of formats of digital sound is outlined in the case of compression with losses.

Key words: audio-compression, digital sound, audio files, bitrate, amplitude and frequency masking

УДК 811. 132'373

Елена Конакова

СИМВОЛ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЯЗЫКА

Мультикультурализм как один из основных принципов развития человеческой цивилизации стимулировал интерес к изучению взаимодействия языка и культуры, а также к функционированию языка в пространстве определенной культуры (Лотман, Лихачев, Борев).

В данной статье предпринята попытка рассмотрения некоторых испанских символов в поэзии Ф. Г. Лорки и в их переводе на русский

язык. Целью статьи является определение принципиальной возможности / невозможности перевода исходя из соответствия / несоответствия символов-коррелятов языка оригинала и языка перевода. Материалом исследования данной статьи служат два стихотворения Ф. Г. Лорки «Naranja y limón» (Апельсин и лимон. Перевод В. Андреева) и «Flor» (Цветок. Перевод В. Михайлова).

Под термином «культура» в данной статье понимается «система норм и ценностей, выраженная через соответствующий язык, песни, танцы, обычаи, традиции и манеры поведения, с помощью которых упорядочивается жизненный опыт, регулируется взаимодействие людей» [6, с. 452].

Язык вербализует культуру, представляя собой культурно-символический код, то есть набор культурных архетипов, свойственных конкретному языку.

Языки отличаются друг от друга:

- номенклатурой символов;
- количеством символов;
- способом вербализации символов.

Символ рассматривается как предметный или словесный знак, условно выражающий сущность какого-либо явления с определенной точки зрения, которая и определяет характер и качество символа.

Конвенциональность символов, их «привязка» к определенной культуре делает процесс перевода сложным, а при лакунарности и вообще невозможным.

Поэтическая речь являет собой последовательность символов кода, невыводимого непосредственно из «общезыковой» конвенциональной символики или вернее несводимого к ней [2, с. 829], при этом художественное произведение понимается как случай символической репрезентации жизни [1, с. 114].

Как известно, процесс перевода включает:

- автора – создателя текста;
- реципиента – адресата;
- переводчика.

Задача переводчика – исследуя текст, понять его, то есть текст должен быть осмыслен в контексте иного языка, иной национально-культурной картины мира.

Целью деятельности переводчика являются:

- декодирование текста (T_1) – осмысление;
- интерпретация;
- создание текста перевода (T_2).

Поэзия Ф. Г. Лорки – больше чем поэзия – это миг и вечность, водоворот любви и страданий, буйство плоти и вознесение в горние миры; это белое и черное, пульсирующий контраст и замедленная от-решенность.

Предлагаемая статья не претендует на академический анализ творчества великого испанского поэта, но в ней впервые предпринята попытка анализа неудачных, на наш взгляд, переводов.

Сложность перевода заключается в принципиальной невозможности «войти в одну и ту же реку дважды», поскольку «перевод не есть восстановление того душевного состояния, в котором находился когда-то пишущий, но воспроизведение самого текста руководствующе-ся пониманием смысла, сказанного в этом тексте. Не может быть сомнений, что речь идет об истолковании, а не о простом повторении того же самого процесса» [1, с. 449].

Роль переводчика как интерпретатора текста очень велика, поскольку он должен декодировать символы – синкретичные мысле-образы, найдя им соответствующий коррелят в языке перевода, потому «собственные мысли переводчика с самого начала участвуют в создании смысла текста перевода. Требование верности оригиналу, которые мы предъявляем к переводу, не снимает принципиального различия между языками» [1, с. 451].

Для иллюстрации вышесказанного рассмотрим стихотворение «Naranja y limón» (Апельсин и лимон) и его перевод [5, с. 118–119].

Naranja y limón

Апельсин и лимон

¡Ay de la niña
del mal amor!

Ах, я любовью
сражен!

Limón y naranja.

Лимон, апельсин.

¡Ay de la niña,
de la niña blanca!

Ах, лишь она –
властелин!

Limón.

Лимон.

(Cómo brillaba
el sol.)

(Как лучист
небосклон!)

Naranja.

Апельсин.

(En las chinás
del agua.)

(Над водою
Долин.)

Известно, что в испанском языке существительное «naranja» – (апельсин) – женского рода, является ядерным компонентом фразеологической единицы «media naranja» – дражайшая половина, жена, супруга [4, с. 434]. Подтверждением этому служит строка выпавшая из перевода «la niña blanca» (девушка в белом), что является символом невесты через ассоциацию с цветением апельсина (ср. рус. сравнение невесты с белым цветом вишни и яблони). Второй элемент пары «limón» (лимон) – существительное мужского рода, поэтому уже само название является символом двух влюбленных. Русский перевод сводится к перечню цитрусовых.

Более того, существительное «limón» является ядерным компонентом фразеологической единицы «exprimir limón» – выжать слезу [4, с. 364].

Последняя строчка переведена не точно «En las chinás del agua» – в шелке воды, а не над водою долин; шелк воды – как символ струящихся одежд невесты.

Общее печально-ностальгическое настроение стихотворения индуцируется фразеологической единицей «exprimir limón».

Следует признать, что стихотворение просто не понято переводчиком, поскольку ключевые слова-символы стихотворения в испанском языке «naranja» и «limón» не имеют эквивалентов-символов в русском языке.

Рассмотрим еще одно стихотворение «Flor» (Цветок) [5, с. 122–123].

Flor	Цветок
El magnífico sauce de la lluvia, caía.	Плакучая ива дождем легла.
¡Oh la luna redonda sobre las ramas blancas!	Над белою кроной луна кругла.

«El sauce» в испанском языке (существительное мужского рода) обозначает в русском переводе – ива, ветла, ракита, верба. Данное существительное входит в состав фразеологической единицы «*llorar más que un sauce*» – плакать навзрыд, лить горькие слезы, плакать в три ручья [4, с. 618].

Для русского читателя данный символ воплощается в женском образе «плакучая ива, верба», но для испанского читателя – это образ страдающего мужчины, которому противопоставлен женский образ «*luna*» (луна).

Маленькая трагедия несостоявшейся любви, расставания возлюбленных – вот настоящий смысл этого стихотворения. Название стихотворения «*Flor*» (цветок) также нуждается в переосмыслении, так как лексема «*Flor*» включает в себя ряд компонентов значения, основными из которых являются 1) цветок; 2) налет, пушок (на плодах); 3) обман, жульничество [3, с. 372]; данная лексема также входит ядерным элементом в ряд фразеологических единиц, таких как «*caer uno en flor*» – погибнуть во цвете лет, безвременно умереть (см.: «*caer*» – во второй строке) [4, с. 274].

Данный анализ является дискуссионным, поскольку прочтение переводчиком поэтического текста является достаточно субъективным, а сам поэтический текст полифоническим произведением, при переводе которого воспроизводится только один из голосов. Проанализированный материал позволяет сделать несколько рабочих выводов, а именно:

- полифония поэтического текста разрушается при переводе;
- символы в культурном пространстве языка могут быть эквивалентами (например luna);
- образовывать лауну (naranja, limón);
- иметь диаметрально противоположное денотативное значение: sauce (м. р.) – ива (ж. р.).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гадамер Х. Г. *Истина и метод*. — М. : Прогресс, 1988. — 699 с.
2. Золян С. Т. *Семантическая структура слова в поэтической речи*. // *Изв. АН СССР / Сер. лит. и языка*. — 1981. Т. 40. — № 6. — С. 509–520.
3. *Испано-русский словарь*. — М. : Русский язык. — 1995. — 829 с.
4. *Испано-русский фразеологический словарь*. — М. : Русский язык. — 1985. — 1074 с.
5. Лорка Ф. Г. *Песня хочет стать светом*. — С.-Пб. : Азбука-классика. — 2006. — 302 с. / *Lorca Federico Garcia. El canto quiere ser luz... San-Peterburgo : Editorial Azbuka*. — 2006. — 302 p.
6. *Словарь. Культура и культурология*. — М. : Академия. — 2003. — 926 с.

Конакова Е. Символ в культурном пространстве языка. В данной статье предпринята попытка рассмотрения некоторых испанских символов в поэзии Ф. Г. Лорки и их перевод на русский язык. Целью статьи является определение принципиальной возможности / невозможности перевода исходя из соответствия / несоответствия символов-коррелятов языка оригинала и языка перевода. Материалом исследования данной статьи служат два стихотворения Ф. Г. Лорки «Naranja y limón» (Апельсин и лимон. Перевод В. Андреева) и «Flog» (Цветок. Перевод В. Михайлова).

Ключевые слова: мультикультурализм, символ, культурное пространство языка, культура, культурно-символический код, конвенциональность.

Конакова О. Символ у культурному просторі мови. В У цій статті здійснена спроба аналізу деяких іспанських символів у поезії Ф. Г. Лорки і їх переклад на російську мову. Метою статті є визначення принципової можливості/неможливості перекладу виходячи з відповідності/невідповідності символів-коррелятів мовою оригіналу і мовою перекладу. Матеріалом ана-

лізу цієї статті є два вірша «Naranja y limón» (Апельсин та лимон. Переклад В. Андрєєва) та «Flor» (Квітка. Переклад В. Михайлова).

Ключові слова: мультикультуралізм, символ, культурна площина мови, культура, культурно-символічний код, конвенціональність.

Konakova E. B An attempt to analyze some Spanish symbols in the poetry of F. G. Lorca and their translation into Russian has been undertaken.

The aim of the article is to define principal possibility / impossibility of translation based on correlating symbols correspondence / lack of correspondence in the original and recipient language.

The material analyzed within the article are two poems by F. G. Lorca: «Naranja y limón» (Orange and Lemon) translated by V. Andreev, «Flor» (Flower) translated by V. Mikhailov.

Key words: multicultural, symbol, cultural space of language, culture, cultural-symbolic code, conventionality.



Українське музичне мистецтво

УДК 78.071.1 : 787.1 (477)

Алла Мельник

**УКРАЇНСЬКА СКРИПКОВА МІНІАТЮРА:
ДО ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ ЖАНРУ**

На сучасному етапі дослідження проблем історії та теорії жанрів у мистецтвознавстві виявляється недостатня вивченість жанру скрипкової мініатюри, а саме української. Мініатюра є особливим жанром камерної музики, який досліджували відомі музикознавці: К. Зенкін – у монографії «Фортепианная миниатюра Шопена» та у докторській дисертації «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма», Є. Назайкінський – у статті «Поэтика романтической миниатюры». Частково торкались цієї теми Л. Раабен – у монографії «Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского», О. Ніколаєв – у монографії «Фортепианное наследие Чайковского», Л. Кадцин – у навчальному посібнику «Музыкальное искусство и творчество слушателя». Жанру мініатюри також присвятили свої дисертаційні дослідження Н. Рябуха («Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX століть)»), М. Варакута («Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького)»), Л. Свірідовська («Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – I третина XX століття)»).

Об'єктом даного дослідження є українська скрипкова мініатюра, **предметом** – історія жанру. Визначення специфіки української скрипкової мініатюри автор поставив за **мету**, для досягнення якої необхідно вирішити такі **завдання**: окреслити етапи формування української скрипкової мініатюри, описати особливості жанру в творчості сучасних митців України, позначити перспективи розвитку жанру в контексті взаємовпливу композитор-виконавець.

Для усвідомлення специфіки розвитку жанру інструментальної мініатюри звернемося до його витоків.

Як зазначає Л. Кадцин [2], музична інструментальна мініатюра формувалася в епоху Відродження на основі прикладної танцювальної музики та невеликих обробок пісень. Численні програмні п'єси-мініатюри, або ті, що мають таку назву як «Пісня», «Танок», призначалися для домашнього музикування, тому довгий час залишалися в тіні яскравих концертних фантазій, варіацій і річеркарів¹. Однак, танці й пісні протягом століть відігравали чималу роль у житті різноманітних прошарків населення, отже – складалася і музика для них.

За словами вченого, у 30-ті – 50-ті роки ХІХ ст. великого розвитку у Європі досяг жанр віртуозної мініатюри: блискучі мазурки, вальси, скерцо, галопи і т. ін. У скрипковому репертуарі також з'явилися численні віртуозні п'єси. З одного боку, це було пов'язане з ідеєю філософії епохи Романтизму, з індивідуалізацією образу геніальної сильної особистості, піднесеної над натовпом. Заснована на прагненні особистості вийти за межі можливого, ця ідея навіяла естетику віртуозності в музичному виконавстві ХІХ століття. З іншого боку, розвитку жанру мініатюри сприяла новітня форма відкритого буржуазного концерту: новий концертний зал, в якому з'явилася естрада, що відокремила музиканта-соліста від публіки і таким чином поставила артиста «над» нею. Все це стимулювало появу нових засобів виразності, вдосконалення технічної майстерності музикантів.

Інструментальна мініатюра набувала інших властивостей. Якщо раніше призначеним для домашнього музикування творам були при-

¹ Однак, вже тоді зустрічалися і цикли мініатюр з програмною назвою, наприклад, цикл «Битва» для клавесину У. Берда.

таманні камерність, простота у виконанні, відсутність віртуозних завдань, то тепер п'єси мали бути яскраво-віртуозними, аби виконавець міг продемонструвати свій темперамент і технічну майстерність. Концертне виконання п'єс на сцені вимагало від композиторів започаткування певних віртуозних традицій. Згадаємо славетного Н. Паганіні, композиторська та виконавська творчість якого у значній мірі вплинула на музикантів-романтиків – П. Сарасате, Г. Венявського, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Окрім віртуозної мініатюри, були розповсюджені й так звані ліричні «п'єси-настрої».

У XIX ст. стає широко популярним особливий різновид салонної музики. Мистецтву, народженому в умовах салону, притаманні вишукана елегантність, витонченість, неглибока емоційність. Численні «*Pieces de salon*» видавалися цілими серіями. Лірична мініатюра часто-густо набувала салонного характеру. Риси салонності проникали і в високохудожню музичну мініатюру. Зокрема, салонною елегантністю та витонченістю вирізняються скрипкові мініатюри А. В'єтана, П. Сарасате, Г. Венявського, П. Чайковського, хоча віднести їх до звичайного типу салонних п'єс було б неправильним.

Генеza жанру української скрипкової мініатюри пов'язана не тільки з музичною історією, але й з побутом народу, специфікою його менталітету, з генезою всієї української культури.

Як зазначає відомий російський музикознавець І. Ямпольський [8], спосіб тримання смичкових інструментів, зокрема фіделя, прототипу скрипки, біля плеча був відомий ще за часів Київської Русі. У державах Західної Європи в той час знали лише гру на духових та щипкових інструментах. Слов'янські смичкові інструменти з'явилися на території західної Європи за допомогою мандрівних музик у середньовіччі. Однак, класичний тип скрипки сформувався в Італії. Свідотством того, що скрипка привнесена в італійський музичний побут ззовні є той факт, що в Італії скрипка ніколи не побутувала у середовищі народних музикантів. Натомість, у слов'янських країнах з давніх часів скрипка вважалась саме народним музичним інструментом. Розповсюдження скрипки у сільському побуті спостерігалось значно раніше її поширення в умовах міської культури, що цілком зрозуміло, оскільки більшість населення тоді мешкала у селах. Скрипка була обов'язковою учасницею різноманітних подій на-

родного життя – свят, весілля, похорон, під час роботи, у домашньому музикуванні.

Б. Луканюк у статті «Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині» зазначає, що більшість сільських музикантів грали в ансамблях (найчастіше вони склалися з цимбал та двох скрипок, а наприклад, єврейська капела середини ХІХ ст. мала дві скрипки, акордеон і бас) [3]. Інструментальна музика звучала здебільшого побутова та популярна: марші, танці, вальс, танго та ін.; награвали і мелодії без співу².

Ось що пише В. Мацієвська у статті «Виконавські особливості гуцульської весільної пісні»: «Традиційну гуцульську культуру відрізняє підкреслено велика роль інструментальної музики як поза обрядом так і в обряді. Центральне місце в інструментальному виконавстві посідає традиційне весілля, причому, <...> скрипка звучить соло або в «капелі» протягом усього обряду» [4, с. 48]. Авторка вирізняє дві жанрові групи весільної інструментальної музики:

- 1) танцювальна музика (гуцулки, коломийки, аркани, польки, вальси та ін.) і марші (вітальні та до ходи).
- 2) ритуальна музика (барвінкові, ладанки і, так звані, співані коломийки).

Перша група, що була досить розповсюджена в усіх регіонах України, виконувалась капелою (обов'язкові інструменти – скрипка, сопілка, цимбали та бубон). Друга ж група – ритуальна інструментальна музика – більш рідкісна, виконувалась найчастіше скрипкою-соло, або скрипкою у супроводі ансамблевого співу, в якому домінуюча роль належить скрипалеві. Манера виконання такої музики потребувала особливої артикуляції та інтонування – прохання, благання, що нагадувало молитву.

² Цікаві факти наводять у статті «Особливості інструментальної традиції села Домашів на Белзівщині» І. Федун та Л. Сабан: «У селі було багато музикантів. До складу капели, яку називали «музики», входили три скрипки, цимбали і бубон. Поляки мали свою капелу: одна-дві скрипки, цимбали і бубон. Серед німців і євреїв були також і окремі виконавці» [7, с. 80]. В основному музиканти грали на весіллях. Під час зимових календарних свят скрипаль супроводив групи колядників. Основну частину репертуару складали танцювальні мелодії – польки, вальси. окрім того, побутував аркан, коломийки, оберек, краков'як. Впливи салонної традиції виявились у появі танго і фокстроту.

У народному мистецтві інструментальний виконавець – це завжди й співак. Наприклад, кобзарі та бандуристи тримають інструменти вертикально, щоб можна було співати. Народний же скрипаль ніколи не був співаком або розповідачем. На скрипці виконувалася музика, в основному, танцювального характеру. Граючи, скрипаль міг навіть брати участь у танці. Таким чином йшов процес відокремлення самостійної інструментальної музики. У той же час в репертуарі скрипалів була велика кількість пісенних мелодій.

Окрім гри на обрядах у побуті існувала також гра для слухання. Як зазначає В. Мацієвська, на великих весіллях мало місце особливе явище – гра для слухання: «<...> слухають гру лідера капели. Музика виконується не для танцю, звідси, увага слухачів спрямовується саме на музичне виконання, при якому не тільки слухають, а ще й дивляться на виконавця, на виконавську техніку» [3, с. 50–51]. Отже, розширювалась виконавська палітра: використовувались нетипові для звичайного функціонування високі позиції, піщикато лівою рукою, різноманітні гліссандо, гра за підставкою, удари тростиною, тощо.

Українська скрипкова мініатюра має своє обличчя та власні особливості, які спираються на національну традицію. Адже кожна музична культура, що створює національні форми музики, починає свій шлях із звернення до фольклору. Народні виконавські скрипкові традиції були започатковані в Україні у XVI столітті – в епоху, коли скрипка у себе на батьківщині, в Італії, щойно завоювала визнання. На жаль, небагато наукових праць присвячені поширенню скрипки протягом чотирьох століть у народному музичному побуті, виконавському мистецтву талановитих скрипалів з кріпацьких оркестрів, що вплинуло на академічну українську музику, зосередженню обдарованих українських музикантів у великих центрах царської Росії.

XVIII століття відзначено розвитком інструментальної творчості у Східній Європі. Наприклад, в Росії, як зазначив Л. Раабен [6], жанр сольної інструментальної мініатюри до середини XIX ст. розвивався, здебільшого, як камерний. Багато чудових творів, зокрема, фортепіанних мініатюр О. Аляб'єва, М. Глінки та ін. були призначені тільки для домашнього музикування. Основу ж репертуару концертуючих виконавців – скрипалів, віолончелістів, піаністів складала віртуозні фан-

тазії та варіації³. Інструментальна мініатюра посідала в концертних програмах вельми скромне місце.

У багатьох наукових та методичних джерелах підсумовується, що в українському побуті другої половини XVIII та початку XIX ст. особливого розвитку набула музика для окремих інструментів та невеликих ансамблів. Вона спиралася на народний український та російський мелос і не виходила за межі малих форм. Тісний зв'язок з домашнім музикуванням обумовив простоту фактури цих п'єс, невеликий розмір, переважаючи тричастинність форми. Використані в них народнопісенні мелодії надані у вигляді звичайних аранжувань. Невеликі п'єси-пісні, танці, думи, коломийки, марші користувалися великою популярністю (наприклад, твори керівників музичних класів Харківського університету І. Вітковського та І. Лозинського).

Тоді ж набуває свого найвищого розквіту музикування кріпосних у панських садибах. Згадаємо поширені у ті часи оркестри, хори та театри. Музиканти-кріпаки нерідко навчались у професіоналів. На жаль, якщо в тогочасній Європі розвивалося професійне смичкове мистецтво, то в Україні, не зважаючи на талановитість народу, скрипкове виконавство не виходило за межі народного та аматорського музикування. Кріпацька залежність різко обмежувала можливості творчого розвитку музикантів. Історія майже не зберегла імен видатних виконавців-кріпаків, що не могло не позначитися й на композиторській творчості. Відсутність достатньої кількості професійних виконавців була перешкодою для розвитку інструментальних жанрів.

Якщо друга половина XVIII ст. відзначена розквітом музичного побуту у маєтках поміщиків, то скасування кріпосного права у 1861 р. сприяло поповненню вільними відтоді музикантами міських театрів та оркестрів. Деякі з них згодом поринули у педагогічну діяльність.

У перші десятиліття XIX ст. у інструментальних жанрах працювали, переважно, Олександр та Ілля Лизогуби, Г. Рачинський, Й. Витвицький, А. Барцицький.

Активно писав музику для скрипки, зокрема, й віртуозні твори з українською народно-пісенною основою, найвидатніший україн-

³ Варіації для скрипки писав відомий скрипаль Г. Рачинський, композитори Й. Витвицький та А. Голенковський.

ський скрипаль першої половини XIX ст. Г. Рачинський (1777–1843). На жаль, до нашого часу дійшло небагато його творів, серед них – варіації на теми українських та російських народних пісень, полонези, вальси та ін.

Мали місце й добродійні концерти, в яких брали участь як професіонали, так і аматори. Виступали місцеві виконавці та гастролери, наприклад, відомий польський скрипаль А. Контський, український скрипаль А. Голенковський. Репертуар складався, переважно, з творів західноєвропейських композиторів, хоча виконувалися також твори І. Вітковського та І. Лозинського.

В Україні ще не було спеціальних музичних закладів, які б забезпечували розвиток українського музичного мистецтва, а в існуючих у той час духовних освітніх закладах значна увага приділялась, в основному, вивченню церковного співу.

І все ж, в той час музика посідала помітне місце в середніх навчальних закладах. У Харківському університеті на початку XIX ст. існував музичний відділ. Учні навчалися гри на фортепіано та струнних інструментах, переважно, на скрипці. Викладачем з класу скрипки був І. Вітковський, якого вважали учнем Й. Гайдна. Пізніше скрипку викладали І. Лозинський, з 1837 р. В. Андрєєв, з 1842 – Ф. Шульц. У гімназіях і ліцеях також навчали музиці, а деякі середні заклади мали оркестри або хори⁴.

Отже, певні прошарки населення мали можливість долучатися до серйозної музики.

У другій половині XIX ст. в Україні помітно інтенсифікується інструментальне виконавство, яке збагачується новими формами. До нього поступово залучаються широкі верстви населення. На жаль, існує небагато відомостей про скрипкову музику. Поряд з концертами в салонах міської аристократії значного поширення набуває музикування в домах інтелігенції (аматорів та вчителів музики, композиторів). Завдяки активізації домашнього музикування розширилося коло

⁴ У Харківській чоловічій гімназії 1811 р. існував клас інструментальної музики. У Кременецькому ліцеї навчали гри на скрипці.

Музиці навчали в інститутах шляхетних дівчат у Харкові, Одесі, Полтаві та Києві, де працював Й. Витвицький. У численних приватних пансіонах також навчали гри на музичних інструментах.

підготовлених слухачів. Напівдомашні камерні музичні зібрання були розповсюджені у Києві, Харкові, Катеринославі, Полтаві.

XIX ст. є виключно важливою епохою в історії України. В українській музиці ще помітніше виявляється поглиблений інтерес до народної творчості та прояв його у творах композиторів. Активно розвивається національна пісенна культура. Одним з найулюбленіших жанрів стає пісня-романс, образне та мелодико-інтонаційне наповнення якої є результатом проникнення до неї української селянської пісні. Провідними жанрами в українській інструментальній музиці того часу були, головним чином, обробки народних пісень, романс та музика до театральних постанов.

Інтенсифікується процес формування нової національної композиторської школи, фундатором якої став М. Лисенко. Основоположник національної академічної музики зробив неоціненний внесок в історію розвитку української скрипкової літератури. Своєю багатогранною творчою, музично-виконавською і громадською діяльністю він сприяв закладенню стійкого професійного ґрунту не тільки для сучасних йому вокальних, але й для майбутніх інструментальних форм композиторської творчості. Зокрема, доробок М. Лисенка для скрипки став основою для формування українського академічного скрипкового репертуару. Прекрасними зразками національного стилю на народнопісенній основі є його твори для скрипки «Фантазія на українські теми» та «Українська рапсодія». Жанр мініатюри також посідає у творчості М. Лисенка помітне місце. Наприклад, витончені мініатюри «Елегія» та «Листок з альбому», обробка народної пісні «Сонце низенько». Втім, як підсумовує О. Зінькевич [1], камерно-інструментальна музика в Україні не отримала широкого розвитку до 1917 року. Певне пожвавлення інтересу до цього жанру почалося лише у 1920–1930 роки.

Видатний внесок у скрипкову літературу зробив Віктор Косенко. Його п'єси «Мрії» та «Експромт» (1919) є блискучими зразками української скрипкової мініатюри, в яких вдало виявлені і кантиленні, і технічні можливості скрипки. В цих творах на перший план виступає типова для композитора прониклива лірика та вміння автора відтворювати тонкими, виразними штрихами складний внутрішній світ людини. В. Косенко не використовував цитатний матеріал, але

вдала розробка народних інтонацій, властивих його музиці, розкриває духовну сутність українського мелосу та нагадує найкращі сторінки скрипкових опусів П. Чайковського.

У 1930-х роках зросло нове покоління виконавців-інструменталістів. Порівняно з першими десятиліттями ХХ ст. значно зміцніла виконавська база, необхідна для розвитку музичної творчості. Композитори плідно працювали в цей період у жанрах прелюдії, етюд, народних та бальних танців, створювали цикли програмних мініатюр, обробки народних пісень. Хоча твори були адресовані, здебільшого, фортепіано, все ж, скрипку митці також не оминули своєю увагою. Виникла низка скрипкових п'єс малої форми, найвідоміші серед яких «Інтермеццо» Л. Ревуцького (1932), «Скерцо» М. Коляди (1933), «Три п'єси на таджицькі теми» Б. Лятошинського (1934). Всі твори відзначаються творчим переосмисленням народного інтонаційного матеріалу. Наприклад, Л. Ревуцький і Б. Лятошинський, зберігаючи мелодію народної пісні незмінною, розкривають її художній образ характерними для них гармонічними, поліфонічними і фактурними засобами – умінням динамічно розвивати тематичний матеріал, майстерною гармонізацією, глибоким розумінням виражальних можливостей інструменту.

У 1935–1941 роках намітилися тенденції досить зневажливого ставлення до камерних жанрів. Основна увага приділялась масовим формам музикування – хоровим ансамблям, симфонічним оркестрам. Пріоритетними стали жанри, що сприяли пропаганді та прославленню тодішнього політичного устрою. Камерні ж вважались салонною, дрібнобуржуазною музикою. Однак, певна кількість композиторів мала віру в те, що камерна музика може і повинна нести свою частку виховної ролі. Дослідники не надають відомостей про створення камерних опусів для окремих інструментів, проте, зазначають, що такі автори як В. Костенко, А. Філіпенко, М. Тіц та О. Зноско-Боровський зверталися у зазначений період до камерної ансамблевої музики (квартети, тріо).

Після II Світової війни в Україні з'являється чимало нових творів для скрипки – значно більше, ніж було написано за весь час існування української професійної музики. Цьому сприяло подальше розгортання української музично-виконавської культури. З кожним

роком у вітчизняних консерваторіях зростали випуски музикантів високої кваліфікації, скрипка все частіше звучала на концертній естраді, багато українських скрипалів завоювали звання лауреатів різноманітних конкурсів. Отже, з'являється широкий попит на нову скрипкову музику. Серед великої кількості творів малої форми, написаних у післявоєнний період, спостерігається широка різноманітність тематики і різнохарактерність образів: від пісенної п'єси в народному стилі («Пісня» А. Штогаренка і «Пісня» Д. Клебанова) та імітації народно-танцювального стилю («Пісня і танок» К. Данькевича) – до ліричного монологу («Поема» Г. Жуковського) і граціозного скерцо («Скерцо» К. Домінчена). Жанр української скрипкової мініатюри стає високохудожнім у творчості українських композиторів. В цілому, творам властиві мелодійність, ясність, переконливість творчого задуму, логічність музичної мови.

Аналізуючи здобутки українських митців, які зафіксовані у довідниках Спілки композиторів, можна припустити, що порівняно з довоєнним періодом інтерес вітчизняних авторів до жанру скрипкової мініатюри значно зростає. 1970 роки стали особливо плідними для скрипкової музики. Порівняно з 1950–60 роками, коли у жанрі мініатюри за кожне з десятиліть було написано близько 20 творів, у 1970-ті відзначено близько 25 творів, серед яких – вісім різноманітних циклів. До жанру мініатюри звертаються такі композитори, як Л. Булгаков, В. Гомоляка, І. Карабиць, О. Ківа, С. Колобков, Є. Станкович, Ю. Іщенко та ін.

У наступні 20 років прослідковується певний спад композиторського інтересу до цього жанру. За кожне з десятиліть написано близько півтора десятки мініатюр та циклів мініатюр – К. Домінчена, М. Кармінського, О. Красотова, В. Сильвестрова, М. Скорика, Г. Гаврилець, В. Маника. Очевидно, це пояснюється тим, що непроста соціально-політична ситуація в країні дев'яностих років, не надихала композиторів до створення опусів у жанрі мініатюри. Адже скрипка, з одного боку, інструмент інтимний, камерно-сповідальний, з іншого – блискуче-віртуозний. Виразальні можливості сольного інструменту не дозволяють йому передати всієї глибини важких почуттів, навіяних соціальною катастрофою, в яку вимушено поринула країна. Драматичні життєві моменти в музиці легше передати за допомогою

різноманітних ансамблів, тому перевага надавалась іншим жанрам інструментальної музики – фортепіанним тріо, квартетам, музиці для камерних та симфонічних оркестрів. До того ж, чимало митців в ті часи у пошуках кращої долі виїхали за кордон.

2000-і ж роки стають, як ніколи, продуктивними. У жанрі мініатюри написано понад 40 творів. Серед них два скерцо, два інтермецо Л. Шукайло і О. Гнатовської, три елегії, дві з яких створені М. Скориком та М. Степаненком, остання належить І. Альбовій, як і скрипкове рондо. Зокрема, харківські митці О. Гнатовська, М. Стецюн та Т. Хмельницька звернулися до жанру інструментального романсу. Л. Шукайло зробила вагомий внесок до скрипкового репертуару, створивши 10 п'єс для цього інструменту.

Особливу увагу у ХХІ ст. українські композитори приділили програмній мініатюрі, збагативши скрипковий репертуар чималою кількістю п'єс. З'явилися і цикли – всього їх сім: три належать перу В. Сильвестрова, один цикл каприсів для скрипки соло – О. Пушкарєнка, три останні написані І. Альбовою («Ессе»), В. Маником («Парнас») та В. Теличком («Партита»). Поступовий вихід із соціальної кризи сприяв відродженню інтимно-ліричних та споглядальних настроїв у мистецтві, котрі були «приглушені» у минулі роки. До лав Спілки композиторів влилися молоді творчі сили, що прагнули спробувати себе у різноманітних жанрах, у тому числі і скрипкової мініатюри.

У наші дні не існує практики, поширеної в романтичну епоху, коли скрипалі були авторами і виконавцями музики, як, наприклад, П. Сарасате чи К. Ліпінський, або ж Г. Венявський, котрий закінчив консерваторію і як скрипаль, і як композитор. На жаль, сучасні скрипалі не пишуть для себе⁵. Звичайно, трапляється так, що композитори до певної міри володіють грою на інструменті, як, наприклад, Д. Клебанов, який свого часу закінчив музичне училище як скрипаль, або ж І. Карабиць, добре володівший чотириструнною домрою, яка має той же квінтовий лад, що й скрипка. Сучасні домристи широ-

⁵ Професійним скрипалем є лише член кримського відділення Спілки композиторів Назим Амедов, у доробку якого чимало творів для скрипки різного рівня складності.

ко користуються у своїй інструментальній практиці різноманітним скрипковим репертуаром. Отже, твори І. Карабиця для скрипки (на жаль нечисленні), «Ліричні сцени» та «Музика» виключно зручні для виконавця, хоча й написані досить сміливою музичною мовою як на той час (початок сімдесятих). Твори М. Скорика також вказують на обізнаність композитора у питаннях скрипкового виконавства.

Але ж далеко не всі сучасні композитори на стільки добре знають інструмент, аби у своїй творчості якнайповніше використовувати його віртуозні та темброві можливості. Тому, очевидно, ми маємо не так вже й багато сучасних скрипкових мініатюр, затребуваних на концертній естраді. Як практикуючий виконавець та викладач мушу визнати цей факт. Яюсь у приватній розмові київська композиторка Наталя Рожко констатувала: вітчизняні виконавці-скрипалі й викладачі нарікають на недостатньо численний сучасний репертуар. Тим більш прикро, що в країні існує досить сильна виконавська база для інтерпретації нової музики у різноманітних жанрах. І все ж, українські композитори пишуть мініатюри для скрипки, хоча і не в бажаному обсязі, вдосконалюють свою майстерність та певною мірою збагачують педагогічний і концертний репертуар.

Зв'язок композитора з виконавцем – ось неодмінна умова подальшого розвитку скрипкового мистецтва і, зокрема, жанру мініатюри. Співпраця автора з виконавцем сприяє життєвості та широкому концертному використанню музики. Такого принципу дотримувались і дотримуються відомі вітчизняні композитори Д. Клебанов, О. Зноско-Боровський, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, М. Скорик, В. Сильвестров, В. Теличко та молодше покоління митців – Ю. Гомельська, Н. Рожко, О. Безбородько, О. Войтенко, Е. Емір та ін. З плеяди харківських авторів вкажемо М. Кармінського, В. Золотухіна, Л. Шукайло, М. Стецюна, В. Птушкіна, І. Альбову, які виявили у своїх творах глибоке знання специфіки скрипкового виконавства.

Висновки. Українська скрипкова мініатюра увібрала в себе інтонації та найкращі зразки фольклору і класичної скрипкової спадщини. На сьогодні кількість творів у даному жанрі не є прямо пропорційною до його актуалізації. Подальший розвиток жанру вбачається на тлі постійного вдосконалення скрипкової виконавської культури і сумісної творчості авторів та інтерпретаторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Історія Української Радянської музики: Муз. Культура Рад. України : [Текст] /* *учбовий посібник Л. Архімович, Н. Грицюк, Л. Грисенко та ін. К. : Муз. Україна, 1990. — 295 с.*
2. *Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя [Текст] : учеб. пособие для вузов / Л. Кадцын. — М. : Высш. шк., 1990. — 303 с.*
3. *Луканюк Б. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині [Текст] / Б. Луканюк // Родовід. — 1995. — № 2. — С. 15–19.*
4. *Мацієвська В. Виконавські особливості гуцульської весільної пісні [Текст] / В. Мацієвська // Актуальні напрямки відродження та розвитку нар.-інструм. мистецтва в Україні : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 24–31 берез. 1995. — К., 1995. — С. 38–40.*
5. *Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. [Передмова Г. Тюменєвої, канд. мистецтвознавства, доц.] [Текст] / Й. Миклашевський. — К. : «Наукова думка», 1967. — 160 с.*
6. *Раабен Л. Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского [Текст] / Л. Раабен. — М. : Музгиз, 1958. — 119 с.*
7. *Федун, І., Сабан Л. Особливості інструментальної традиції с. Домашів на Белзівщині (до питання національних взаємовпливів) [Текст] / І. Федун, Л. Сабан // Актуальні напрямки відродження та розвитку нар.-інструм. мистецтва в Україні : Матеріали Всеукр. наук.-практ. Конф., 24–31 березня 1995. — К., 1995. — С. 79–81.*
8. *Ямпольский И. Русское скрипичное искусство ч. 1. [Текст] / И. Ямпольский. — М.–Л. : Госмузиздат, 1951. — 516 с.*

Мельник А. Українська скрипкова мініатюра: до проблеми історії жанру. Розглядається еволюція української скрипкової мініатюри. Окреслюються основні етапи формування жанру та надаються їх характеристики. Акцентується увага на специфіці розвитку скрипкової мініатюри у творчості сучасних композиторів. Пропонується авторське бачення перспектив розвитку жанру.

Ключові слова: мініатюра, українська скрипкова мініатюра, українські композитори.

Мельник А. Украинская скрипичная миниатюра: к проблеме истории жанра. Рассматривается эволюция украинской скрипичной миниатюры. Описываются основные этапы формирования жанра и даются их характеристики. Акцентируются моменты специфики развития скрипичной миниатюры в творчестве современных композиторов. Предлагается авторское виденье перспектив развития жанра

Ключевые слова: миниатюра, украинская скрипичная миниатюра, украинские композиторы.

Melnik A. Ukrainian violin miniature: to the problem of history of genre. The Evolution of the Ukrainian violin miniatures is studied here. The key stages of the genre are outlined and here are given their characteristics. Attention is focused on the specifics of violin miniatures in the works of contemporary composers. The author's vision towards the prospects of the genre development is proposed.

Key words: miniature, Ukrainian violin miniature, Ukrainian composers.

УДК 78.071.1 (477)

Татьяна Киценко

ЭВОЛЮЦИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. С. ГУБАРЕНКО

Всем известно, что именно камерно-вокальное творчество является творческой лабораторией каждого композитора, где он использует самые разнообразные фактурно-гармонические, интонационные и тонально-ладовые приемы. Творчество Губаренко не является исключением. Он обращался к камерно-вокальному жанру на протяжении всей жизни.

«Обращение к вокальной сфере было не случайным для молодого композитора. Еще со студенческой скамьи он чувствовал красоту и силу эмоционального влияния человеческого голоса, сам прекрасно знал вокальную литературу и даже мечтал о карьере певца» [3, с. 35].

«Во время обучения Губаренко написал немало романсов. М. Лермонтов, А. Блок, Леся Украинка – такими классическими были его вкусы» [3, с. 35].

Актуальность избранной темы обусловлена малой изученностью камерно-вокального творчества композитора. Тонально-гармонические и формообразующие особенности вокальных циклов являются вообще нераскрытой областью и требуют подробного рассмотрения. **Цель** статьи состоит в аналитическом рассмотрении особенностей вокальных циклов разных лет и выявлении эволюции камерно-вокального творчества композитора. **Объектом** исследования выбраны вокальные циклы «Из поэзии Иосипа Уткина» – 1962 год, «Цвета и настроения» – 1965 год и «Простягни долоні» – 1977 год.

«Выход со студенческой скамьи обозначился резким поворотом автора в сторону современности. Композитора заинтересовало творчество И. Уткина – мало известного поэта, который погиб во время Великой отечественной войны. Из девяти созданных в 1962 году романсов на стихи Уткина в состав цикла вошли всего четыре» [3, с. 36]. «На концертной эстраде с вокальным циклом “Из поэзии Иосипа Уткина” дебютировала талантливая певица Нонна Суржина, тогда еще студентка, а в будущем солистка харьковского и днепропетровского оперных театров. Уже через два месяца в апреле 1964 года уткинский цикл Губаренко с успехом прозвучал в Москве в исполнении Светланы Давиденко» [3, с. 35].

Схему основных параметров цикла можно представить следующим образом:

	«На Карпатах»	«Аннушка»	«В дороге»	«Песня старого работника»
Темпо-ритм	Умеренно 6\4	Медленно 4\4	Умеренно 3\4	В темпе умеренного марша 2\4
Тональность	e-moll	c-moll	H-dur – gis-moll	e-moll
Форма	куплетная форма	куплетная форма	куплетная форма	куплетная форма

Цикл построен по пути учащения метроритмической пульсации, отмеченной своеобразным метрическим крещендо – $6\backslash 4$, $4\backslash 4$, $3\backslash 4$, $2\backslash 4$. Каждый романс можно отнести к определенной жанровой разновидности:

1. Баллада – рассказ от третьего лица о девушке, которая ждет казака;
2. Поучительная сценка в стиле Даргомыжского;
3. Колыбельная – трехдольный метр, гармонические фигурации создающие эффект покачивания;
4. Массовая песня – ритм марша, призывные квартовые интонации, пунктирный ритм. Тональный план цикла создает арку от первого романса к последнему (e-moll). Объединяющей чертой, придающей циклу целостность, является форма всех романсов – куплетная.

Фактура отмечена использованием таких приемов как органнй пункт и остинато. В области гармонических красок заметна преемственность от импрессионистов, а именно: параллельное движение трезвучиями, сектаккордами и септаккордами.

Поскольку Губаренко является ярко национальным композитором, он использовал в романсе «На Карпатах» гуцульский лад (минор с повышенной 4-й и 6-й ступенями), характерный для музыки Западной Украины.

Безусловно, этот цикл относится к числу ранних произведений композитора, когда Губаренко еще находился в процессе активного поиска новаторских жанрово-стилевых решений.

В 1965 году автор создает вокальный цикл «Цвета и настроения» на стихи Ивана Драча. Цикл представляет собой четыре этюда, создающих неповторимые «цвета и настроения», воплощению которых способствует, прежде всего, гармония. А именно, огромное разнообразие фактурно-гармонических приемов:

- различное усложнение аккордовых структур (аккорды с добавленными, заменными, побочными тонами, альтерированные аккорды);
- широкое использование параллельно движущихся септаккордов терцового (медиантового) соотношения;
- гармоническая остинатность как особенность и формообразующий фактор цикла;

- вертикализация ангемитонного звукоряда (создание с помощью одного звукоряда различных в интервальном отношении аккордовых структур);
- яркие тональные сопоставления, переменнно-параллельная ладо-тональность, политональность, полиладовость;
- использование аккордов нетерцовой структуры (квартаккордов, квинтаккордов, кластеров).

Подобное многообразие фактурно-гармонических приёмов способствует точной передаче образного строя каждого этюда и смене настроений внутри них.

Спустя двенадцать лет автор снова обращается к жанру камерно-вокального творчества и создает поэму для тенора с камерным оркестром «Простягни долони» ор. 26. Произведение было завершено 22 сентября 1977 года, о чем свидетельствует подпись автора в конце партитуры. Премьера прошла в Харькове 15 ноября 1978 года. Первыми исполнителями были солист оперного театра В. Журавлев и камерный оркестр под руководством Вахтанга Жордания. Цикл создан на стихи Владимира Сосюры. «Из большого количества стихотворений автор выбрал только пять. Написанные в разное время, стихи проявили в цикле своеобразную сюжетность, которая основывалась на смене эмоциональной ретроспективы и была подчинена законам развития чувства» [3, с. 94].

Первая часть поэмы «Я вітра спитаю» написана в строфической форме, где вторая строфа вариант первой, а третья расширена.

Вокальная партия и подголосок гобоя в первой строфе написаны в тональности е-moll. Гармоническое сопровождение, порученное дивизи альтов, тонально неустойчиво, хроматизировано, сопровождается тремолирующим эффектом. Основу мелодической линии составляет интервал кварты, служащей интонацией вопроса: «Чи любить вона?». Этот же интервал составляет основу сольных подголосков. В первой строфе их два, наделенные тембрами гобоя и виолончели. Первый сопровождает вопросительную фразу «Я вітра спитаю: “Чи любить вона?”», и так же, как и мелодическая линия вокальной партии, содержит чистую кварту в своей основе. Второй – сопровождает ответ, имитирует дуновение ветра. Тональность второго подголоска – H-dur с элементами миксолидийского лада, то есть тональность доминан-

ты по отношению к основной. Размер 3\8 создает движение, способствующее звукоизобразительности: дуновение ветра (1-я строфа) или покачивание морской глади (2-я строфа). В конце первой строфы на слова «Лиш ридає луна» звучит весь оркестр. В фактурном плане подголосочный комплекс сменяется сонорным, гармоническую основу которого составляет квартово-секундовый гармонический срез (dis-e-gis). Как небольшое послесловие звучит соло валторны и альтов, построенное на трихордовом мелодическом обороте.

Мелодическая линия второй строфы повторяет первую, только теперь вопрос обращен к морю. Композитор использует прием колористического варьирования, начальный подголосок поручается первым скрипкам, а второй – гобой. Гармоническое сопровождение представляет собой арпеджированное движение по звукам пятизвучного квинтаккорда (c-g-d-a-e), сопровождаемого оркестровыми приемами пиццикато и глиссандо, что в целом передает шум и всплески прибоя.

Последняя строфа – как кульминация произведения начинается с октавного скачка в мелодии. Ярким колористическим эффектом обладает мерцающая терция. Автор задает вопрос солнцу «Чи буде кохать?» Во второй части строфы композитор вновь применяет сонорный фактурно-гармонический комплекс, который звучит в g-moll с фригийской основой.

«В следующем номере, “Осінній сад”, лирический герой наблюдает сквозь окно грустный пейзаж, где злой ветер треплет деревья, а заря тонко рисует силуэт любимой» [3, с. 94]. Он написан в двухчастной форме, в тональности a-moll с элементами фригийского лада. Первая часть построена на приеме оркестрового крещендо и диминуэндо. Она открывается флажолетами струнных дивизи. На фоне этой призрачной оркестровой педали звучит одинокая вокальная мелодия, построенная на малосекундовых интонациях, которые в процессе развития (охвата большого диапазона) модифицируются в скачки на септиму и нону. Большую роль в мелодии играют квартовые ходы. Как и в первом романсе, велика роль оркестровых подголосков. Сначала вокальную мелодию поддерживает засурдининая первая скрипка и альт (ц. 8), а в конце первой части – гобой и фагот соло.

Середина первой части отмечена не только добавлением инструментов оркестра (валторна, гобой, фагот), но и ускорением темпа.

Композитор отражает в музыке поэтический текст «Бросають їх по-риви вітру злі». Оркестровую фактуру можно разделить на два пласта. Первый – оркестровая педаль низких струнных, которая в гармоническом срезе дает диатонический шестизвучный кластер (h-c-d-e-f-g). Второй пласт – остинато: повторяющиеся решительные тираты струнных в септимальном соотношении, имитирующие порывы ветра, пульсирующие секунды валторн, квинтовые скачки у гобоя и фагота, также находящиеся в септимальном соотношении. В целом образуется фактурно-гармонический комплекс сонорного типа, в котором большую роль играют интервалы секунды и септимы (ц. 8). Заключительный раздел первой части возвращает подголосочную манеру изложения и флажолеты струнных.

Во второй части композитор детализирует поэтический текст. С помощью секундово-септимального остинато низких струнных и валторн и коротких восходящих малосекундовых интонаций у скрипок и деревянных духовых В. Губаренко рисует картину грозы. Вокальная партия также представляет собой короткие фразы, построенные на интонациях малой секунды (ц. 10). Завершается вторая часть оркестровым диминуэндо, снова возвращаются флажолеты струнных, которые создают арку и придают целостность форме.

«Центральная часть вокального цикла – романс “Простягни долоні”. Композитор стремится подчеркнуть контраст с предыдущими образами: меняется ладовая окраска (минорный колорит просветляется пасторальным F-dur), ускоряется темп, и главное – сквозь речитативную декламационность прорывается свободная кантилена» [3, с. 94]. Форма части – трехчастная репризная. Гармоническую основу первой части представляет мажорная пентатоника от фа. В фактуре она излагается остинатным комплексом, где отдельно подчеркиваются интервалы секунды, квинты и септимы. Вокальная мелодия полностью построена на диатонических оборотах. Вторая часть написана в тональности минорной субдоминанты (b-moll). Это диалог вокальной партии и оркестра. Каждая мелодическая фраза содержит призывные интонации кварты. Оркестровый ответ построен на едином гармоническом комплексе в виде тонического септаккорда с квартой (b-d-es-f-as) у скрипок. Этот гармонический комплекс становится сквозным для второй и третьей части. В репризе он звучит

уже в основной тональности F-dur. Вокальная партия повторяет мелодическую линию первой части. Однако в репризу композитор вносит элементы полифонии, а именно мелодию альты и виолончели, которая звучит контрапунктом к вокальной линии. Использованием гармонического комплекса второй части и полифонизацией фактуры автор достигает динамизации в репризе.

После мажорной, яркой, светлой, действенной середины цикла звучит четвертая часть «Немов осінне павутиння». «Это стихотворение Сосюры – одно из самых проникновенных обращений поэта к любимой» [3, с. 95]. Основная тональность d-moll с пониженной квинтой. Вокальная партия, так же как и во второй части, построена на малосекундовых интонациях. Оркестровая фактура представлена в виде двух пластов. Первый – педаль альтов с сурдиной, в гармоническом плане она образует дискретный кластер (g-as-cis-d), второй – тремоло и глиссандо остальной струнной группы. Такое сопровождение призвано передать спутанность мыслей: «Немов осінне павутиння думки мої». Вторая строфа «Як потемнілі очі сині на мене дивляться як ніч» сопровождается тем же фактурно-гармоническим комплексом, изложенным на секунду ниже, таким образом, создается «затемнение» звучания.

Во второй части (ц. 20) происходит смена фактуры. Теперь ее основу составляют деревянные духовые и валторны. Выдержанные септимовые интонации поддерживают тонально неустойчивую вокальную мелодию. Кульминация части (ц. 21) размещена по правилам классического канона в точке золотого сечения, на словах «Я знаю, винен... люба, рідна прости, забудь!». Кульминационная зона подчеркивается и темповым изменением (*Agitato*) и обозначением *molto espressivo* и динамикой *f*, а также повторяющимися хроматическими ходами струнных и глиссандо валторн. В репризе возвращается основной фактурный рисунок.

Пятая часть – «Замела ніжні квіти зима» – философский финал цикла, гимн вечному искусству. Основная идея состоит в том, что творцы смертны, а их творения – вечны. Финальная часть написана в куплетной форме, где первые два куплета в тональности f-moll, а третий – h-moll. Мелодическая линия делится на фразы, каждая из которых имеет свою тональную окраску (f-e-Es), переход в новую

тональность подчеркивается движением мелодии по звукам главных трезвучий лада. Фактура представляет собой остигатный комплекс сонорного типа, построенный на основе трехзвучного кластера as-b-c. Как и в предыдущих частях здесь велика роль малосекундовой интонации. В третьем куплете фактура приобретает маршеобразный характер, этому способствуют пунктирность и остигатность. Мелодическая линия построена на тонико-доминантовых оборотах. Гармоническую основу фактуры составляет пульсация тонического септаккорда. Оркестровка постепенно уплотняется, динамика усиливается, что приводит к кульминации (ц. 30). Завершается финал и цикл в целом оркестровой педалью струнных, тоническим трезвучием с расщепленной терцией, что символизирует просветление, с одной стороны, и неопределенность будущего – с другой.

Схема формы

«Я вітра спитаю»	«Осінній сад»	«Простягни долоні»	«Немов осінь не павутиння»	«Замела ніжні квіти зима»
Adagio 3\8	Sostenuto 4\4	Allegretto 2\2	Larghetto 6\8	Lento 2\4
e-moll – g-moll	a-moll с элементами фригийского	F-dur с элементами пентатоники	d-moll	f-moll – h-moll
Строфическая форма	2-х-частная форма	пр. 3-х-частная форма	2-х-частная репризная	Куплетно-вариантная

Приведенный анализ подчеркивает индивидуальность каждого романса. Это проявляется в области темпа, формы, тональности, размера, особенностей оркестрового и гармонического развития. Однако есть и некоторые параллели, цементирующие форму цикла и придающие ей вид некой пирамиды. Во главе угла – центр цикла «Простягни долоні» – написан в трехчастной форме и наиболее классичен по тональному фактору. Основная тональность F-dur, тональность середины – минорная субдоминанта, что не выходит за пределы мажоро-минорной системы. По краям от него находятся два минорных романса, написанных в двухчастной форме. Обе тональности (a-moll, d-moll) первой степени родства по отношению к центральной (F-dur). Первый и последний романсы играют роль зачина, для которого избрана

строфическая форма, и гимнического финала в куплетно-вариантной форме.

Выводы. Рассмотрев вокальные циклы разных лет (цикл на стихи Уткина – 1962, «Цвета и настроения» – 1965, «Простягни долоні» – 1977), можно проследить эволюцию камерно-вокального творчества В. С. Губаренко.

Цикл «Из поэзии Иосипа Уткина» относится к числу ранних произведений композитора. Все романсы написаны в куплетной форме, имеют четкую тональную основу. Из фактурно-гармонических приемов можно отметить лишь остинато и движение параллельными аккордами.

Второй цикл – «Цвета и настроения», хотя и написан всего тремя годами позже, отличается резким поворотом в сторону разнообразия фактурных приемов и усложнения тонально-гармонического языка. Такое разнообразие аккордовых структур направлено на достижение колористического эффекта.

Последний рассмотренный цикл – «Простягни долоні» – наиболее сложен по своему строению. Разнообразные формы и тональные планы каждого романса складываются в стройную композицию, где центром является одноименный романс «Простягни долоні». Только в этом цикле полноправно можно говорить о наличии драматургии¹. Основную философскую идею цикла можно представить так: через искания («Я вітра спитаю», «Осінній сад») и стремления («Простягни долоні») к достижению вывода о «вечности искусства» («Замела ніжні квіти зима»).

Таким образом, эволюционная линия камерно-вокального творчества В. С. Губаренко представляет собой резкий скачок в сторону усложнения тонально-гармонической системы, а также философского осмысления роли творца и его творения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуляницкая Н. С. *Современная гармония [Текст] : Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов / Н. С. Гуляницкая.* — М : ГМПИ им. Гнесиных, 1977. — С. 1–55.

¹ Сюжетно-образная концепция произведения [4, с. 299].

2. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию [Текст] / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.

3. Драч І. С. Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності [Текст] / І. С. Драч. — Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.

4. Келдыш Ю. В. Драматургия [Текст] / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия / ред. кол.: Ю. В. Келдыш (гл. ред.) [и др.]. — М. : Советская энциклопедия, 1974. — С. 299.

5. Холопов Ю. Н. Функциональный метод анализа современной гармонии [Текст] / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. — М. : Музыка, 1978. — Вып. 2. — С. 169–199.

Киценко Т. Эволюция гармонического языка в камерно-вокальном творчестве В. С. Губаренко. Основу статьи составляет рассмотрение тонально-гармонических особенностей вокальных циклов В. С. Губаренко. Написанные в разные годы, каждый из них имеет индивидуальные гармонические особенности. На основе приведенного в статье анализа делается вывод об эволюции камерно-вокального творчества композитора.

Ключевые слова: вокальный цикл, гармония, аккорд, септаккорд, кварт-аккорд, тональность, фактура, форма.

Киценко Т. Еволюція гармонічної мови у камерно-вокальній творчості В. С. Губаренка. Основу статті складає розглядання тонально-гармонічних особливостей вокальних циклів В. С. Губаренка. Написані в різні роки, кожен з них має індивідуальні гармонічні особливості. На основі приведенного в статті аналізу робиться висновок про еволюцію камерно-вокальної творчості В. С. Губаренка.

Ключові слова: вокальний цикл, гармонія, акорд, септакорд, квартакорд, тональність, фактура, форма.

Kitsenko T. Evolution of the harmonious language in chamber-vokal creativity of V. S. Gubarenko. Article basis is made by consideration of tonal-harmonious features of vocal cycles of V. S. Gubarenko. Written to the different years, each of them has individual harmonious features. On the basis of the analysis resulted in article the conclusion about evolution of chamber -vocal creativity of the composer becomes.

Key words: vocal cycle, harmony, chord, seventhchord, fourthchord, tonality, textsture, form.

РАЗОМКНУТОСТЬ ТОНАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКИХ СТРУКТУР КАК ФАКТОР СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. СИЛЬВЕСТРОВА

...Классические нормы гармонии,
вступая в различные взаимоотношения
с интонационным окружением,
становятся носителями оригинального
современного музыкального содержания.
Т. Кравцов [4, с. 137].

Свободная избирательность гармонии – одна из основных идей музыки XX века, которая по сути своей указывает на отсутствие какой-либо конкретной системы функциональных категорий гармонии. Возможность применения любого диссонантного комплекса наряду с консонантным, а также любой хроматической ступени наряду с традиционной диатоникой становится основополагающей для творчества. Главным принципом современной гармонии, по мнению Ю. Холопова, стало «образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента» [8, с. 3]. И если для гармонии XVII–XIX веков была характерна единая система функций, то для композиторов века XX установление конкретной системы функциональных отношений базируется на абсолютно свободно избираемом интонационном фундаменте, конкретных звуковых элементах на почве определенных логических связей между ними. Такая система – единый «гармонический организм», облакаемый в конкретную систему смысловых значений [8, с. 3–4].

Эстетический перелом и переоценка ценностей в системе гармонических связей музыки XX века породили допустимость использования диссонирующих тональных центров, и, как следствие, возникновение вместо одной системы – множества различных по функциональным свойствам систем. Особый состав элементов системы обусловлен причинной связью с содержанием и стилем произведения.

«Критерий отличия индивидуализированности от произвольности гармонических отношений заключается в целесообразности выбора именно данного комплекса гармоний для задуманного сочинения, в соответствии между замыслом произведения и избираемыми средствами» [9, с. 153].

В творчестве В. Сильвестрова, нашего гениального современника органично воплотился индивидуальный поиск собственной техники письма на почве обращения к многовековому опыту музыкального искусства Западной Европы. В конце 70-х годов XX ст. в творчестве композитора отмечается перелом, ознаменованный появлением «Музыки в старинном стиле», «Китч-музыки» для фортепиано, вокального цикла «Тихие песни». «... Знакомые фонемы музыки прошлого растворяются в своеобразной манере письма В. Сильвестрова, в совершенстве владеющего всеми современными технологическими системами. Синтез старого и нового обеспечивает индивидуализированное интонационное качество его произведений, способствуя стилистическому единству», – пишет С. Савенко [5, с. 81]. Приметы музыки XX века композитор тонко «инкрустирует» в материал, сотканный из аллюзий на музыку эпох классицизма и романтизма. Этому способствует воссоздание гармонических особенностей музыки XVIII–XIX ст. в качестве аллюзии ладотонального мышления. Придерживаясь границ классической тональности, композитор использует возможности мажоро-минора XIX века, хроматической тональности века двадцатого. Взаимопроникновение тональных систем четко определяет художественный замысел автора. Своеобразное «вкрапление» элементов современной гармонии обуславлено значительной ролью стилистического контекста произведений композитора. В чем же состоит эта роль, которая так естественно «режиссирует» гармоническую вертикаль, и какими способами она воплощается?

Цель данной статьи заключается в выявлении особенностей смыслообразующей функции гармонии фортепианных произведений В. Сильвестрова. **Объектом** исследования выступает тонально-гармоническое мышление в условиях стилистического контекста фортепианных произведений В. Сильвестрова, а **предметом** – тонально-гармоническая разомкнутость как проявление смыслообразующей роли гармонии в фортепианном творчестве автора. **Материалом** для

анализа особенностей тонально-гармонического мышления В. Сильвестрова избраны фортепианный цикл «Китч-музыка» и «Вестник» для фортепиано соло.

Обратимся к фортепианному циклу В. Сильвестрова «Китч-музыка», который является одним из наиболее характерных произведений композитора с точки зрения концептуально-языковой системы творчества поставангардного периода. Стиль этого периода В. Сильвестров определил как универсальный, или «метафорический».

В музыкальном языке цикла ярко выражен принцип квазицитирования музыки прошлого (аллюзии к музыке Бетховена, Шопена, Брамса, Шумана). Однако именно контекст, «просвечивающийся» сквозь призму гармоний XX века, уводит использование этого принципа из категории простой стилизации и подтверждает принадлежность опуса композитора системе музыкального языка современности. По выражению В. Сильвестрова, «метамузыку (метастиль) предпочтительно рассматривать как семантический обертон “над” или “за” реально звучащей музыкой. Но такой текст должен быть так организован, чтобы этот “обертон” возникал, – должны быть в звучащей музыке какие-то “провалы”, “пустоты”, “лакуны”, дающие возможность для диалога. Кроме прямого текста есть еще текст теневой» [7, с. 27].

Как свидетельствует Т. Филатова, «В. Сильвестров воспроизводит гармонические модели прошлого в их диффузии с признаками современного тонального мышления» [6, с. 114]. Если не затрагивать такие параметры авторских указаний, как динамика, агогика, темп, штрихи, подробно расписанные Мастером в нотном тексте, то чрезвычайно важным свидетельством «организации материи» теневого текста, указывающего на контекст произведения, окажется смыслообразующая роль гармонии XX века. Проанализировав вертикаль гармонических структур в избранных знаковых сочинениях В. Сильвестрова, приходим к выводу, что их «существование» в музыкальном тематизме подчиняется двум художественно-стилевым принципам.

1) *Иллюзия единства* музыкального пространства (неделимости во времени, по стилистической принадлежности). Об этом свидетельствует высказывание композитора о цели метамузыки: «...попытаться воссоздать звучащую память музыки, выбрать отзвуки из всех стилей, освободив их от эгоистического авторства» [7, с. 28]. Возможно

смешение противоположных структурных элементов в разных сочетаниях, во взаимодополнении. Например, резкие переходы от консонантно-тональных созвучий к диссонантно-тональным структурам: наложение неаккордовых звуков складываются в остродиссонансирующие комплексы вертикали («вторгающиеся» гармонии, **вторая пьеса** цикла тт. 55–58: ges-des-e, ges-des-f; тт.129–131: f-a-d, ges-des-ges, ges-des-ges-as), совместное функционирование консонирующего аккорда и диссонансирующей вертикали (**четвертая пьеса** – наложение созвучий: т. 33 – c-f-a; c-g-h-d-f; b-d-f; c-e-a; см.: т. 34 (f-a-c-f; des-f-as).

Сочетание замедления движения с «зависанием» голосов музыкальной фактуры во временном пространстве – «застывание» тем в эллиптических оборотах и прерванных кадансах. Встречается в основном в завершении фразы, раздела и создает впечатление мгновения, которое замирает: например, **первая пьеса** (см.: тт. 23–25–27 – цепь эллиптических оборотов; тт. 25–26 – «зависание» на прерванном кадансе и т. д.) [1, с. 109].

2) *Иллюзия незавершенности, бесконечности, вечности.* Арпеджированная фактура (широкие арпеджио в третьей и четвертой пьесе) содержит расставленные во времени и пространстве звуки, обладающие особой самоценностью, «светоносностью» (по А. Ильиной, «особая силвестровская полифоничность» [3, с. 30]). В то же время такая фактура свидетельствует о *мелодизации гармонической вертикали* (например, тип изложения фактуры в **четвертой пьесе**). По словам композитора, «тональность (и мелодия связанная с тональностью, по сути, мелодия – манифест тональности) – это выход (дверь) из лабиринта, который содержит в себе этот “выход” как скрытую возможность» [7, с. 29].

Тяготая в своем творчестве к «открытым» композициям, В. Сильвестров, по выражению Т. Филатовой, «склонен в своих сочинениях к открытым гармоническим структурам, но основываясь на других, по сравнению с его предшественниками, условиях. Гармоническая разомкнутость в произведениях композитора обусловлена имманентными свойствами вертикали» [6, с. 113]. В развитие этой идеи, проследим на уровне цикла следующие типы гармонического размыкания.

Функциональная разомкнутость. Завершение композиции неустойчивой гармонией, которая все-таки направлена на сохранение

основной тональности и принадлежит ей [6, с. 106]. К такому типу разомкнутости относится завершение **первой пьесы** доминантноаккордом (в виде арпеджио, – что свидетельствует о влиянии линейно-мелодического начала на вертикаль) основной тональности g-moll (без последующего разрешения). Создается ощущение незавершенности круга, поскольку кода воспринимается как возвращение раздела *A* (композиционная схема АВАВ).

В **четвертой пьесе** осуществляется модуляция из тональности E-dur в тональность F-dur (тт. 17–18), которую будем считать исходной по отношению к функциональной разомкнутости всей части (завершение пьесы аккордом мажорной субдоминанты в тональности F-dur тт. 33–34).

Потенциальная разомкнутость. Смена тональной опоры, обусловленная органичной переменностью устоя [6, с. 106]. **Третья пьеса** цикла (тт. 29–57): нестабильность тонального устоя в среднем разделе развивающего типа (гармония «разряжена» на несколько микроустоев: Es, as, c), что создает впечатление поисков тональной опоры, «мерцания» и «перетекания».

Модуляционная разомкнутость типа сопоставления. Достижение новой тональности благодаря ее сопоставлению с исходной тональностью на заключительной стадии развития [6, с. 106]. Такой тип разомкнутости проявляет себя в цикле с наибольшей силой. Возникает во **второй пьесе** при переходе от раздела ***B*** к ***A*** (***АВАВ***) и в завершении пьесы: переход из исходной тональности d-moll в Ges-dur, путем сопоставления. Причем сам переход подчеркивается сменой темпа и остановкой движения (*Andante rit.*) на разложенном тоническом аккорде новой мажорной тональности. Это оставляет ощущение завершенности, полноты высказывания, но растворение звучности на контрасте *pianissimo* и «отставленный» во времени терцовый тон трезвучия новой тональности создает ощущение перехода реально слышимой звуковой материи в бесконечность.

В **третьей пьесе** модуляционная разомкнутость типа сопоставления осуществляется на переходе из основной тональности Es-dur в F-dur. Сначала намечается функциональная разомкнутость из исходной тональности в тональность субдоминанты (тт. 71–73), но появление тонического трезвучия F-dur свидетельствует о сопоставле-

нии тональностей. Такой же тип тональной разомкнутости наблюдаем и в заключительной **пятой пьесе** при ее завершении (тт. 42–46): переход из G-dur в Fis-dur. Интересен «намеки» на возможность отсутствия сопоставления (если пропустить тт. 43–44) и осуществление тональной разомкнутости модулирующего типа, но появление в т. 43 субдоминантового трезвучия лишь яснее подчеркивает профиль тонального сопоставления.

Подытожим наблюдения над природой гармонической вертикали в «Китч-музыке» В. Сильвестрова. Во-первых, укажем на логику тонального развития в драматургии цикла в целом.

Схема тональной разомкнутости частей цикла

1. **g-moll** → D₉
2. **d-moll** → Ges-dur
3. **Es-dur** → F-dur
4. **E-dur** → **F-dur** → B-dur
5. **G-dur** → Fis-dur

На уровне музыкальной драматургии цикла прослеживается профиль *восхождения* (как исходных тональностей частей цикла, так и зон размыкания тональностей при завершении пьес) и *просветления* (переход уже в третьей части цикла к мажорным тональностям).

Во-вторых, зоны размыкания тональностей при завершении пьес сопровождаются авторскими указаниями в нотном тексте: на замедление темпа, педальный «флер», тихую динамику, вербальные ремарки: «вслушиваясь», «предельно тихо». Все это свидетельствует о том, что в данном тематизме концентрируется значимый смысловой контекст – иллюзия «дематериализации» звука, его «ухода» за границы пространства и времени в бесконечность. Стремление, по словам композитора, «выйти за рамки музыки, не покидая ее», объясняет суть авторского замысла [7, с. 30]. Соответственно, создание реальной музыкальной ткани для композитора – это сотворение «некой новой музыкальной реальности со своими, только ей присущими закономерностями» [там же, с. 29].

Ярчайшим примером воплощения такой «реальности» является создание композитором в 1996 году «**Вестника**» для струнного

оркестра и синтезатора / фортепиано соло (памяти Ларисы Бондаренко, супруги композитора). Обращение к теме единства человеческой души и Вселенной, психологическая углубленность в неразделимость времени и пространства, возможно, были продиктованы поисками внутреннего равновесия после глубоко трагической неоправимой утраты в жизни композитора. Уже в названии произведения скрывается глубочайший философский подтекст, истоки обращения к которому музыковеды (в частности Т. Фрумкис) объясняют влиянием на композитора философских суждений Я. Друскина, изложенных в его трактате «Вестники и их разговоры», где значение слова «вестник» (греч.) употребляются в значении «соседний мир», «соседнее существование» (ангел – уже последующее толкование). Вестники, по Я. Друскину, – существа, принадлежащие к сотворенному миру, но «присущи к состоянию святости, к которой человек призван», мгновения для них прорывают время в вечность и не угасают, не исчезают...» [2, с. 92]. В этих формулировках следует, прежде всего, обратить внимание на словосочетания **«соседний мир»** и **«мгновения, прорывающие время в вечность»**, доказывающие воплощение в музыкальном содержании, с одной стороны, «полифоничности» времен, измерений, их единство и «сосуществование», а с другой – потенциальный «выход» в бесконечность Бытия, за пределы пространственно-временного континуума жизни. «Вестники наблюдают первоначальное соединение существующего с несуществующим, они знают, что находится за вещами» [2, с. 93]. Так, в музыкальном тематизме произведения есть «сосуществование» двух гармонических «планов» на уровне целостной формы: это тема в стиле Моцарта (основное «ядро» произведения и ряд развивающих его эпизодов) – использование **классической тонально-гармонической системы** (с тональным центром) и использование **атональной системы**, с отсутствием общего высотного устоя (ацентрическая система). Проанализировав гармоническую вертикаль партитуры, приходим к выводу: «зоны» атональной системы образуют «арку» на уровне формы – это своеобразные вступление (тт. 1–8) и завершение (тт. 106–130). Таким образом, тема в стиле Моцарта оказывается словно погруженной в «иное» музыкальное «измерение». Ее «жизнь» легко появившись из этого пространства,

озаряет восприятие музыкальной реальности своей тонкой поэтичностью и светоносностью, и снова поглощается и растворяется в бесконечности «отзвуков» Вселенной.

В условиях ацентричной системы тональная структура априори не может быть замкнутой. Это позволяет говорить о наличии в зонах вступления и завершения **принципиальной разомкнутости** тональной структуры, которая происходит по причине «отсутствия общего тонального устоя, который “стягивает” к себе аккордовую вертикаль» [5, с. 109]: тт. 1–8: цепь мажорных трезвучий расставленных во времени остановками движения (g-d-h; h-fis-dis; es-b-g); а в тт. 106–130 – разноцентровость, наблюдаемая в смене аккордовых созвучий (d-as-f; e-h-gis; g-d-h; h-fis-dis; d-a-fis; fis-cis-ais), каждое из которых могло бы стать тоническим в условиях модулирующей разомкнутости. Это приводит к тому, что окончание произведения на тонической гармонии, способной замкнуть систему, становится принципиально невыполнимым условием.

Уходящие в бесконечность и разрушающие линейность времени, светоизлучающие аккорды и их отзеркаленные обертоны в каждом замирающем, готовом одновременно «угаснуть и продолжиться» мгновении, словно подтверждают предположения Я. Друскина, что «... время для Вестников – это пустота, затерявшийся конец первого мгновения и ожидание второго, и нет конца событий, потому, что нет промежутков между мгновениями» [2, с. 92]. По выражению А. Волконского, такие созвучия, словно «... знаки вопроса, уходящие в неизведанное»¹. Их свобода от зависимости по отношению к стойкой логической константе (единой тональной опоре), возможно, указывает на принятие человеком неотвратимого перехода в иной способ существования с иной системой координат.

Выводы. Тонально-гармоническая логика смыслообразования в проанализированных произведениях В. Сильвестрова для фортепиано определяется свойствами конкретного комплекса элементов, избираемых автором в соответствии с музыкальным замыслом. Стилистические границы, обусловленные обликом внутреннего мира ком-

¹ Из документального фильма «Диалоги. Композитор Валентин Сильвестров» (реж. Д. Супин, Эстония, 2008).

позитора, его эстетическими убеждениями, всей многогранностью содержания его творчества – важнейшая объективная предпосылка «индивидуализации тональных систем» [9, с. 152].

Тяготение автора к разомкнутости тонально-гармонических структур свидетельствует о том, что данная тенденция может рассматриваться как один из устойчиво сложившихся и действующих перманентно принципов творческого метода, к которому композитор прибегает в процессе создания стилистического контекста. Применение различных типов размыкания тонально-гармонических структур объясняется двумя смыслообразующими «полюсами»: воссоздания *иллюзии единства музыкального пространства* и *иллюзии бесконечности, Вечности*. «Музыкальное свидетельство Бытия» – так определяет композитор миссию музыки [7, с. 34]. При этом ощущение «незавершенности», возникающее благодаря восприятию тональной разомкнутости, происходит благодаря стилевому контексту, указывающему на выход за пределы Бытия. «Открытость» тонально-гармонических структур – словно доказательство существования за пределами материального звука чего-то принципиально важного, исполненного истинного равновесия между чистотой сокровенного и возвышенностью сакрального.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берегова О. Медитативні концепції В. Сильвестрова і О. Щетинського / О. Берегова // *Постмодернізм у камерній творчості українських композиторів ХХ ст.* — К., 1999. — С. 108–116.
2. Друскин Я. Вестники и их разговоры / Я. Друскин // *Логос : философско-литературный журнал.* — М., 1993. — С. 91–93.
3. Ильина А. Особенности драматургии фортепианного цикла В. Сильвестрова «Китч-музыка» / А. Ильина // *Дослідження, досвід, спогади.* — К., 2004. — Вип. 5. — С. 27–38.
4. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. Кравцов. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.
5. Савенко С. Рукотворный космос В. Сильвестрова / С. Савенко // *Музыка из бывшего СССР.* — М., 1994. — Вып. 1. — С. 72–90.
6. Філатова Т. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в «Тихих піснях» В. Сильвестрова / Т. Філатова // *Українське музикознав-*

ство : науково-метод. міжвідомчий щорічник. — К. : Музична Україна, 1989. — Вип. 24. — С. 104–117.

7. Фрумкис Т. *Дух рискованной свободы : к портрету В. Сильвестрова / Т. Фрумкис // Музыкальная академия. — 2008. — № 5. — С. 23–35.*

8. Холопов Ю. *Гармонический анализ / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 2001. — 193 с.*

9. Холопов Ю. *Очерки современной гармонии : исследование / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.*

Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова. В статье рассматривается один из параметров гармонического мышления В. Сильвестрова. В системе интонационных связей «Китч-музыки» и «Вестника» выявлены закономерности смыслообразования, важные для понимания метафорического стиля композитора.

Ключевые слова: тонально-гармонические структуры, разомкнутость, смыслообразование, метафорический стиль, стилиевой контекст.

Жалейко Д. Розімкненість тонально-гармонічних структур як фактор смислоутворення у фортепіанній творчості В. Сильвестрова. У статті розглядається один з параметрів гармонічного мислення В. Сильвестрова. У системі інтонаційних зв'язків «Кітч-музики» і «Віснику» виявлено закономірності смислотворення, що важливі для розуміння метафоричного стилю композитора.

Ключові слова: розімкненість, тонально-гармонічні структури, смислоутворення, метафоричний стиль, стильовий контекст.

Zhaleyko D. Open-tonal harmonic structures as a meaning-making factor in the piano works of V. Silvestrov. The article deals with the one of parameters V. Silvestrov's harmonic thinking. In the system of intonation relations of "Kitsch Music" and "The Messenger" for piano we have found the patterns of meaning-making, which are important for understanding the composer's metaphorical style.

Key words: tonal harmonic structures, extension, meaning-making, metaphorical style, stylistic context.

**ГАРМОНІЧНЕ МИСЛЕННЯ ІВАНА КАРАБИЦЯ
(на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром)**

«Катастрофа буде полягати
не в тому, як точно ти будеш знати,
як зветься гармонія, а в тому випадку,
якщо ти її не чуєш».

Костянтин Ігумнов

Головною метою дослідників творчості вітчизняних композиторів є втілення образно-тематичного змісту не тільки в масштабі окремо взятого твору, але й у кожному елементі музичної мови його автора. Для виконавця виявлення ідеї твору прослідковується на рівні специфічних засобів музичного мовлення, починаючи з гармонії, поліфонії, акордики, закінчуючи фактурним і тембровим мисленням. Перелічені категорії належать просторово-часовим параметрам мислення (таким як форма, ритм, темп).

Гармонія в музиці Нового часу набуває глибинного рівня індивідуалізації, що стає смислоутворюючим чинником творчості. Еволюція гармонічної мови набула широкого розмаху ще в романтичну добу, оскільки вже давно вийшла за межі суто канонічних законів, на відміну від класицистичної епохи, де основу різноманітних за образно-тематичним значенням мелодій складали схожі гармонічні формули. Гармонічні «знахідки» почали утворювати індивідуальну мову композиторів. Яскраво проявляється й тісний зв'язок між мелодією та гармонією. Розвиток інтонацій та ладотональної сфери мелодій також призводить до нової концентрації взаємозв'язку з гармонією.

Образний світ творів І. Карабиця раннього періоду творчості (70-і роки) в повній мірі демонструє тогочасне буття людини і суспільства в усіх його складностях. Емоційний тонус творів змушує весь час бути безпосередньо в процесі реалізації авторського задуму. Конфліктозність спостерігається у створенні надзвичайно напруженого звучання, імпульсивних контрастів. Щирий вияв почуттів,

романтична піднесеність та схвильованність зумовлює також і особливості тематизму, важливою рисою якого є інтонаційно-ритмічна та гармонічна експресивність. Тому показники драматичної ситуації в творах І. Карабиця досягають широкого обсягу.

Зміст поняття гармонічна інтонація, яка є органічним елементом «музичної інтонації», розкриває відомий музикознавець, професор Т. С. Кравцов: «первинна гармонічна інтонація – така стадія розвитку гармонічного процесу, на якій здійснюється порівняння структурних (фонічних) і звуковисотних якостей двох суміжних вертикальних моментів музичної тканини. Будь-який процес гармонічного розвитку можна уявити як ланцюг первинних гармонічних інтонацій зі змінним значенням вертикалей, що його складають» [5, с. 11]. Керуючись гармонічним аспектом мислення, як засадничим у межах даної статті, спробуємо узагальнити роль гармонії як фактора музичного мислення І. Карабиця в контексті його затребуваності сучасними виконавцями, для яких вона є об'єктивним чинником розуміння композиторського задуму та фактором смислоутворення власної виконавської концепції твору¹.

Метою статті є розгляд сукупних голосів фортепіанної фактури Другого концерту І. Карабиця в аспекті визначення вертикально-горизонтальних зв'язків гармонії в тематичній побудові драматургії твору. **Предметом** дослідження є феномен композиторського мислення Івана Карабиця.

Гармонія – такий тип мислення, в якому домінує концентрація саме на вертикальні утворення та їх взаємозв'язок у процесі становлення матеріалу. Безумовно, вертикальні сполучення містять у собі горизонтальні лінії, як і суто поліфонічна фактура має умовні вертикальні. Гармонія, де звуковисотний елемент є визначним, утворює тісний зв'язок із такими категоріями музичного прояву, як ритм, тембр, структура.

Перша частина (*Largo*). *Експозиція* відкривається оркестровим викладом теми-зачину Г. П. і в той же час вона втілює лейтобраз всієї частини. Діатонічне викладення основної мелодії по малим та

¹ Автор статті є виконавцем цього твору, який прозвучав в його інтерпретації на «Київ-Мюзік-Фест» у 2010 році [7].

великим терціям, яку проводять валторни, дає стан тональної нестійкості. Політональність є яскравим показником цієї вагомості (C-dur або a-moll). Зі вступу віолончелей, що приєднуються до валторн, можна вже починати говорити про виникнення терцієвих моноакордів. З басовими ходами у віолончелей в крайніх голосах з'являється акорд з роздвоєнними тонами в терцієвому акорді (a-as, g-ges). Цікавим є те, що композитор уникає синхронних акордів. Бас завжди з'являється там, де в інших голосах переважають синкопуючі ритми. Вступ вказує на використання акордів септакордового складу з їх оберненнями, рідко квартових. Тональна ланка проявляється гармонічними вертикалями, що вказують на тональність a-moll, але за допомогою ладогармонічних засобів композитор таки не втілює розв'язання цих вертикалей в зазначену тональність. І навіть зменшений акорд в a-moll не дає роз'язку у вступі соліста. Такі ладотональні засоби надають музиці характер стурбованості та неспокійності.

Вступ соліста репрезентує романтичний світ героя. Протиставлення бентежної ідеї соціуму не тільки відзначається нерозв'язком саме останньої оркестрової гармонічної вертикалі (зм. 5₃) в тоніку. Романтичне висловлювання герою (саме так можна відзначити Г. П. соліста), спостерігається і в фактурній, і в гармонічній зміні (див. ц. 1). Структура арпеджіонного викладу зводиться до поліакорду квартового або квінтового походження ($c-f-h-e^1-dis^1-g^1-d^2$). Прихованого «кластерного» прийому композитор набуває завдяки такій вертикалі ($ais-h-e-f^1-ges^1$). Перша висота у соліста (f^2-as^3) утворює зменшений септакорд, де засобом альтерації відбувається розв'язання в паралельний мінор. Цікавою є лінія басу, що в своєму русі йде по діатонічному рядку, який містить гармонічний та міксолідійський лади. Продовження «прихованої» кластерної техніки знаходимо далі в арпеджіо, яким закінчується перший вислів соліста.

В оркестровому викладі повертаються гармонічні сполуки (ц. 2). Поліінтервальні та кластерні утворення виступають як яскраві стилістичні прийоми в системі композиційних засобів гармонічного мислення композитора. Крайні звуки таких моноакордів утворюють малу нону, малу септиму. На відмінну від першого оркестрового вступу, де нова гармонічна вертикаль утворювалась на взаємозв'язку синкоп

та басу, друге оркестрове проведення створює вже цілеспрямовані вертикалі, а точніше септакорди та малі нонакорди. Мелодія завдяки варіюванню одного й того ж звороту зазнає різних трансформацій, завдяки чому структура акорду також варіюється.

Поява сольного тематизму привертає увагу слухача прийомом «прихований кластер». Лейтмотив Г. П. з оркестрової партії проходить у соліста у двоголосному викладі, мелодія наче тонально блукає. Поміж двоголосного викладення антифонний прошарок складають моногармонії, зазвичай моноінтервальної терцевої структури. Це малі мінорні, великі та малі мажорні септакорди та їх обернення та акорди різноінтервальної структури з подвоєнням тонів у терцевому акорді. Синтез так званого «прихованого» кластеру з акордовими віхами та поліакордів, в основу якого лягли сексти, спостерігається в сольному епізоді (ц. 3 *poco a poco piu mosso*).

В-третє матеріал оркестрової Г. П. проходить у *tutti* струнних. Послідовність цих гармонічних ланцюгів композитор зводить до використання моноакордів. Знову крайні звуки складають інтервали малої та великої септими, тритони. Поряд з дисонантною групою інтервальної структури акордів приєднується і група консонантних – велика та мала секста. Оркестровою кульмінацією Г. П. слугує медіантовий гармонічний квінтсектакорд в *c-moll* (ц. 5). Хоча ці послідовності звучать досить дисонантно, склад акордів тісно зв'язаний з терцевою структурою. Але ці терцеві сполуки відносяться до складів політональностей. Незначна за розміром, але важлива у структурному поєднанні зв'язуюча партія звучить у соліста (ц. 6). Інтонації Г. П. проходять в оберненні. Гармонія представляє собою великі та малі септакорди та їх обернення, в яких іноді бракує тонів. Арпеджіо утримує своє квартове походження.

П. П. (ц. 7 *andante*) виконує соліст без супроводу оркестру. Композитор у побудові тонального плану багато в чому спирається на традиції (співставлення тональностей Г. П. – *a-moll*, П. П. – *C-dur*). Відкриває тему П. П. малий зм. 6_5 з секстою, котра за лідійським тяжінням переходить в основний квінтовий тон. Ланцюг цієї гармонії йде від звичайних тризвуків з розщепленими тонами до моноакордів поліінтервальної структури. Привертає увагу $VII6_5$, який начебто кожен раз повинен бути розв'язаний згідно правил тяжіння в тоніку,

а розв'язання припадає на тональність третього ступіня спорідненості. Виходячи за рамки септакордів, композитор залучає поліструктурні за своєю будовою децімакорди.

Розробка (ц. 9 *Andantino*) відкривається лейтінтонаціями з експозиції. Зрозуміти гармонічний нахил досить важко, оскільки тут засобом художньої виразності стає не гармонія, а канон. Це свідчить про перевагу поліфонії над гармонією. Лише принципом співставлення автор відділяє напружену «канонічну» фігуру від Мзмб₅ з секстою П. П.

Другий етап розробки (*Andante rubato*) демонструє яскравий епізод з політональним рухом. Фактура розділу розподілена таким чином, що головний матеріал проводить сопрано та бас. Арпеджійонні пасажі, що йдуть ще з експозиції Г. П. соліста, значно підпорядкованні такому структурному двоголосю. Зв'язок політональності ми бачимо в тому, що основна мелодична структура виписана в *c-moll* (використовує гармонічний та мелодичний), а ось пасажі, що надають музиці схвильованості, структурно визначаємо як *політональні моноакорди*. Все це надає музиці нової якості щодо змісту.

Епізод у розробці (ц. 14) побудований на контрапункті нижнього голосу фортепіанної партії і фаготу. Варіант цього мелодичного сегменту надано й у низьких струнних оркестру у дубліровці з другим голосом партії лівої руки піаніста. У партії ж правої руки виникає імпровізаційно-фігураційний пласт шістнадцятих, функція якого в додаванні до басового контрапункту акордової колористики. Майже кожна вертикаль будується у вигляді багатозвучних акордів складної інтервальної побудови, хоча загалом в ній діє принцип терцієвості. Це і акорд з роздвоєнною терцією (т. 1, 2 ц. 14), і майже тотальне дванадцятитонове заповнення звукового простору (т. 3, ц. 14). Тут моделюється на оригінальному стильовому рівні принцип варіацій на незмінений бас (*basso-ostinato*).

В епізоді *tempo di valse* звучить вальс, відображуючи бурхливість розвитку тематичного матеріалу, в якому спостерігаємо септакорди та їх обернення моноакордового складу, часто з розщепленням тонів. Саме вони додають ритмічній нестабільності, що виражено у значній кількості використаних синкоп.

Реприза містить трансформацію теми П. П. адже вона викладена в метричному русі вже знайомого вальсу. З точки зору вертикаль-

ної єдності, значних перевтілень гармонія не виявляє. Кварто-квін-тові сполучення в партії оркестру та в партії соліста призводить до *Grandioso*. Нарешті соліст виконує Г. П., яка весь час була відведена оркестру. Тут спостерігається контрапункт Г. П. у соліста та теми другого розділу розробки в партії труби в ритмічному збільшенні Поєднання обох тем дає нове гармонічне буття теми Г. П. Таке драматичне нашарування призводить до генеральної кульмінації (ц. 22) *Pesante*, де задіяний повний склад оркестру. Тема Г. П. звучить дещо у гіпертрофованому вигляді. Пояснення можна знайти у поєднанні зменшених тризвуків з роздвоєнням тонів у терцевому акорді та мажорних тризвуків з секундовим сполученням, що утворює акцентований фонізм. Дисонантність гармоній завдають великі септими.

Востаннє головний мотив Г. П. (в пунктирному ритмі) викладено в партії соліста у *кодї* (ц. 23). Знову бачимо синтез «прихованого» кластеру з акордовими віхами та поліакорди, в основі яких лежать сексти.

Друга частина (Allegro). Тематичний матеріал другої частини циклу переносить слухача в іншу образну сферу. Головна партія (Г. П.) наділена новим емоційним та енергійним повштовхом. За жанровим походженням друга частина увиразнює «люте» скерцо, а за фактурним – дух токати. Тема викладена в стрімкому русі шістнадцятих тривалостей у розмірі $\frac{3}{4}$. Збентеження образу здійснюється завдяки руховій нерівномірності потоку шістнадцятих. Прослідковуються чіткі ритмічні збивки, які стримують другу та третю долі, даючи слухачеві стан напруженості та нестійкості. Та це ще не весь задіяний спектр, що надає слухачеві характеру неспокою. Звернемо увагу на фактурний виклад Г. П. («образ блукаючих хроматизмів»). На мелодичному рівні – це інтонаційні формули, що представляють собою хроматичний висхідний та низхідний рух, зберігаючи своє жанрове походження впродовж всієї частини.

Визначити тональність (або центральний елемент системи) непросто. Якщо помітити композиторський запис хроматики, то слід казати про миттєві тональні здвиги. З початку – це хроматичний напрям у тональності d-moll, який переходить в C-dur. Саме хроматичний малюнок останньої стверджується і не раз повторюється. Завдяки засобами правильного написання тональних хроматизмів, композитор якомога

більше утримує саме сферу C-dur; лише інтервальний абрис *cis-gis* вказує на зв'язки з тональною сферою d-moll, які беруть керуючий початок на акцентованих восьмих (один такт до ц. 1). Становлення цієї теми відбувається шляхом динамічного розвитку та діапазонним межовим спектром (від *Cis1-es^f*). Досить довго тональний устій вагається між двома тональностями, аж до вступу оркестру (ц. 2).

Оркестр продовжує динамічний розвиток теми Г. П. соліста. Проводить її скомпонування група струнних та дерев'янно-духових інструментів. Хоча тему соліста викладено засобами двоголосно-мартелятного типу, оркестрова яскраво демонструє перш за все вертикальні сполучення. Імпульсивна природа теми, нажаль, не дає слухачеві досить в такому темпі й русі розчуті всі гармонічні відозміни. Основою данного гармонічного складу є змішаний тип гармонічного звукоутворення: по-перше, це сприймається як сумішний сплав двох гармонічних вертикалей – «прихований» кластер. По-друге, це звичайні домінантові ланцюжки (домінантовий квінтсектакорд, секундакорд, септакорд досить часто без квінтового тону) різноманітних тональностей (F, B, As, G). Далі йдуть вилучені тризвучні акорди з різноманітного складу септакордів. Всі ці тональні, метушливі гармонічні «мерехтіння» зводяться до певної гармонічної конструкції, та гармонічного нашарування всього оркестрового вертикального комплексу. Аналіз свідчить про наявність окремих тональних центрів та застосування композитором техніки поліакордового нотування (ц. 2 тт. 3–4; тт. 8–9).

		a	gis	e	d	a	h	c	d	Es	
G	,	A	,Ges	G	Des	Es	Ges	As	A	H	C

Композитор керується принципом «стрічкового руху» (термін Ю. Тюліна), при якому вертикаль будується ще й на полігармонічній основі. Переважають мало- та великотерцеві сполучення шарів у партії соліста, які чергуються з унісонно-октавними мелодичними мінікаденціями. Цікавим у цих вертикальних збігах є те, що загалом акорди створюють дисонантне звучання, проте в них спостерігається мажоро-мінорна взаємодія. Слід звернути увагу і на те, що опора на квартсектакорди спричиняє резонантність звучання. Ця гармонічна

послідовність «застигає» на вершині тональностей *Es-C*, після чого струнна група в унісонному проведенні розвиває інтонаційну лінеарність Г. П., що в свою чергу знову призводить до вертикалей, але вже іншого змістовно-акордового порядку:

T _{6₃}	T _{6₃}	t _{6₃}	T _{6₃}	T _{6₃}	t _{6₃}	T _{6₃}	T _{6₃}	T _{6₃}	T _{6₃}	T _{6₃}	T _{6₃}	T _{6₃}
F	Es	e	D	Des	e	D	D	Des	Es	D	Des	C
M ₇	M ₇	M ₇	B ₇	M ₇	M ₇	B ₇	B ₇	M ₇	M ₇	B ₇	M ₇	M ₇

Середній розділ не стільки народжує новий образ, скільки трансформує вже знайому Г. П. в сферу лірико-романтичної схвильованості. Митець відмовляється від надмірної токатної мартелютності стійкої ритмічної сполуки, завдяки чому головний матеріал, що викладений в партії соліста, наділений пластичністю та співучістю. Гнучка мелодія в виконавському плані безперервно пересувається «з руки в руку», тому досить рідко до нього додається гармонічна вертикаль. Втім важливо надати гармонії художнього осмислення (ц. 3 т. 2, ц. 4 т. 2). Звернемо увагу на цікаве гармонічне поєднання М.зб₇-Зм.6-Зб.6.

Образний світогляд героя вирує в стані романтичної схвильованості та поривів. В фактурі це здійснюється засобами арпеджіонного нотування. Але це не просто арпеджіо, які ми зазвичай можемо споглядати в музиці класицизму та романтизму: то є спосіб фактурно-тематичного мислення, що в першу чергу виявляє наявність гармонічного ядра у процесі становлення форми. Поєднання таких інтонаційних «кардіограм» не тільки призводить до спресованої вертикалі, але й надає певні закономірності тонального плану концерту в цілому та деякі особливості, специфічні для гармонічного стилю композитора.

Розробка. Перший розділ доручено солісту – це перевернута тема П. П. в контрапункті з новою темою. Фактура викладена в двоголосному вигляді. Цікаве спостереження відбувається в передрепризній зоні (ц. 22), котру композитор будує на контрапункті накладених між собою тем, а саме лейтінтонацій Г. П. соліста та П. П. (в партії мідно-духової групи) в ритмічно гіпертрофованому вигляді.

Коротко надамо гармонічний розвиток теми П. П. (для зручності у записі тут і в подальшому гармонічному правописі викорис-

тано джазовий принцип): Mm_2 $Mm_{7(-5+4)}$ $Bd6_5$ $Mm_{7(-5+4)}$ $Mm4_3$ $3M_{7(-5)}$
 Mm_2 $Mm_{2(-5+6)}$ $Mm_{7(-5)}$ $Mm_{7(-5+6)}$ два квартакорди $Md6_{5(-5)}$.

На органному пункті надані послідовності м'яко дисонуючих акордів, що рухаються секвентно, спочатку у висхідному, а потім у низхідному напрямках. Вкажемо на трансформацію звичайних септакордів у гармонічні структури із використанням неакордових звуків. Саме заміна акордового звуку на побічний тон надає нову якість акорду в цілому.

Реприза Г. П. у соліста проводиться октавами у фактурному збільшенні. Тему П. П., що надана в ритмічному збільшенні та в дзеркальному оберненні, проводить мідна група. Гармонічний зміст данного контрапункту тримає на собі струнна група: це висхідні та низхідні $M.d.6_{5(-5)}$, $M.зм_{2(-3)}$. Фундамент теми Г. П. та її опорні звуки без мелодичних зворотів – шлях по хроматичним звукам від cis_2 до h^4 , який осмислено через застиглість вишуканої вертикалі (ц. 27). Розмаїття тонально-акордових та поліакордових вертикалей надано в ц. 31, де соліст залишається наодинці, виконуючи своєрідний хорал: a-G; As-Ges-f-G; два нетерцевих поліакорди; Es-b-fis-d.

Боротьба за дволадовість (мажор та мінор) можна простежити у ц. 32 (т. 5). З початку композитор надає велику терцію (c-e), до якої притягується мала терція (c-es); зникаючий тон c дає нове гармонічне утворення Mm_7 , у котрого згодом буде розщеплено септовий тон. Далі наче магнетизмом приєднуються поліакорди Md_9 та $Md4_3$ та Md_9 з зб. $6_{4(+2)}$ з розщепленою терцією.

У коді простежується політональність. Оригінальна звуковисотна структура разом із своєрідним тембровим рішенням та штриховою артикуляцією увиразнює кульмінацію (ц. 34–35). Завершує концерт оркестровий поліакорд у поєднанні двох септакордів $Mm4_3$ і $Bd6_5$.

Висновки. 1. Сутність терміна «гармонія» щодо позицій класичного стилю змінилась. Гармонія як тип музичного мислення унаочнює саме в вертикальному вимірі, в той час як мелос – у горизонтальному; при чому ці вектори все одно будуть перетинатись. Взаємообумовленість горизонталі та вертикалі сприяє стильовій єдності та цілісності твору, бо гармонічна мова – лише один з компонентів художнього цілого в музичному творі.

2. Гармонія ХХ століття в широкому значенні – це *тип мислення* композитора, *техніка нотування*, а всі елементи гармонічної мови – акорд, гармонічна послідовність, тональні співвідношення – наповнені тематичним та образним змістом. Гармонію неможливо розглядати без виявлення жанрових особливостей твору, його форми. Так, архітектонічна ідея Другого концерту для фортепіано з оркестром І. Карабиця, на яку безпосередньо впливали принципи гармонічного мислення ХХ ст., проявилася як зовнішньо (яскравий тематизм, романтична образність), так і внутрішньо – через **єдність вертикалі й горизонталі як закон формотворчості**.

3. Індивідуалізація гармонії у творчому методі Івана Карабиця йде від драматургії оркестрового мислення і відповідного втілення тематично-образної сфери засобами фортепіано. Композитор по-новому трактує зміст дисонансу, яскраво експериментує із внутрішнім складом моноакордів, що сприяє відтворенню образно-тематичної сфери та формоутворенню циклу. У такий спосіб І. Карабиць здійснив шлях до подолання стереотипів гармонічного мислення та створення нової акордики.

4. Виконавське ставлення до гармонії увиразнює її роль як *тип мислення* в художній концепції всього циклу. На нашу думку, саме від натхнення соліста залежить життєобіг гармонічних та образних перетворень, утворення часопросторової і смислової аури цього видатного твору геніального українського митця ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Берков В. *Формообразующие средства гармонии* / В. Берков. — М. : Советский композитор, 1971. — 343 с.
2. Берков В. *Избранные статьи и исследования* / Виктор Берков. — М. : Советский композитор, 1976. — 480 с.
3. Губанов Я. *До питання систематизації сучасної акордики* / Я. Губанов // *Питання методології радянського теоретичного музикознавства* : зб. ст. [упор. Н. О. Горюхіна]. — К. : Музична Україна, 1982. — С. 105–114.
4. Гуляницкая Н. *Введение в современную гармонию* / Н. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
5. Кравцов Т. *Гармонія в системі інтонаційних зв'язків* / Т. Кравцов. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.

6. *Копелюк О. Виконавська концепція Другого концерту Івана Карабиця для фортепіано з оркестром / О. Копелюк // Когнітивне музикознавство : матеріали магістерських читань 3–7 травня 2012. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. — Вип. 8. — С. 152–169.*

7. *Холопов Ю. Очерки о современной гармонии / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.*

Копелюк О. Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром). На ґрунті всебічного аналізу фортепіанної фактури знакового твору І. Карабиця визначено роль вертикально-горизонтальних зв'язків в тематичній будові драматургії циклу. Розглянуто гармонічні та поліфонічні принципи мислення автора в аспекті виявлення виконавської ідеї твору. Гармонічне мислення трактується як один з головних творчих методів композитора.

Ключові слова: гармонія, гармонічна інтонація, вертикаль, горизонталь, мислення, фактура.

Копелюк О. Гармоническое мышление Ивана Карабица (на материале Второго концерта для фортепиано с оркестром). На основе всестороннего анализа фортепианной фактуры знакового произведения И. Карабица выявлена роль вертикально-горизонтальных связей в тематической организации драматургии цикла. Рассмотрены гармонические и полифонические принципы мышления автора в аспекте выявления исполнительской идеи произведения. Гармоническое мышление трактуется как один из главных творческих методов композитора.

Ключевые слова: гармония, гармоническая интонация, вертикаль, горизонталь, мышление, фактура.

Kopeliuk O. Harmonic thinking of Ivan Karabyts (based upon the study of the 2nd Concerto for piano and orchestra). The role of vertical and horizontal relations in the thematic body of the dramatic composition of the cyclus was revealed.

The author's harmonic and polyphonic concept of thinking in the aspect of revealing the interpretative purport of the work was reviewed.

Harmonic thinking is interpreted as the one of the main points in the author's work techniques.

Key words: harmony, harmonic inflexion, vertical structure, horizontal structure, thinking, texture.

УДК 78.083.3

Елена Бондаренко

«ИНТРОДУКЦИЯ И ТОККАТА» ВЛАДИМИРА ПТУШКИНА: КОМПОЗИТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ

Каждая музыкальная эпоха создает свой язык – некий набор характерных ритмомелодических логем и соответствующих им методов разработки музыкального материала (Б. Асафьев называл это «интонационным словарем эпохи»). Эти языковые особенности постепенно закрепляются системой жанров, присущей конкретному историческому периоду. Последующие поколения композиторов работают не только со сложившимися жанрами, но и создают новые, зачастую основываясь на «классических» моделях, что приводит к возникновению жанровых микстов.

Особенно явно этот процесс проявился в XX веке, с характерным ему стремлением к индивидуализации жанровых решений. Современная же система жанров – сложное и многогранное явление, отражающее разные тенденции, одна из которых – возрождение интереса к старинным жанрам, к числу которых относится фортепианная токката. Уникальность этого жанра обозначена в его многовековой истории комплексом качеств и параметров, среди которых, по мнению Б. Асафьева, «сугубо интересная форма в движении как динамическое становление, которая имеет в основе конструкции и фактуры ярко выявленное состояние неравновесия, неустойчивости. Каждая из чередующихся сфер получает значение собирания сил и накопления энергии – как толчка для последующей стадии» [1, с. 67–68]. Видимо именно эта неустойчивость в сочетании с ощущением непреодолимости течения времени сделали токкату столь популярной в фортепианном искусстве XX столетия. Так, автор диссертации «Токкатность в советской фортепианной музыке

послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации» Н. Кашкадамова отмечает: «Токката корнями исторического происхождения связана со сферой виртуозного исполнительства на клавишных инструментах. В наше время она не теряет своего специфического предназначения, но все же не виртуозность – решающий фактор в распространении токкатности XX века. Для современных композиторов самым ценным в ней является своеобразие семантики и метроритмического развития» [7, с. 12]. Спустя 30 лет, мы видим, что композиторская и исполнительская практика обогатилась новыми образцами токкатного жанра, которые еще не становились предметом специального научного исследования. В частности, нет работ, посвященных истории токкаты в украинской музыкальной культуре конца XX – начала XXI столетия.

Это определило цель данной статьи – изучение модификации жанра фортепианной токкаты в творчестве современного украинского композитора. Объект исследования – фортепианная культура рубежа XX–XXI веков. Предмет – «Интродукция и токката» Владимира Михайловича Птушкина. Материалом исследования послужили две исполнительские версии произведения, одна из которых – авторская.

Прежде всего, отметим, что фортепианная токката – достаточно востребованный жанр в творчестве украинских композиторов, прошедший путь от подражания старинным образцам («Токката» Н. Лысенко из «Украинской сюиты» для фортепиано) до сознательного переосмысления жанровой модели (это токкаты Ж. Колодуб, А. Красотова, В. Сильвестрова, М. Скорики, Б. Фильца и многих других).

И. Драч определяет «пять основных модусов актуализации композиторской индивидуальности: школа, комплекс генерации, *ego*-рефлексия, поле иллюзий, мифосознание» [6, с. 55]. К ним, на наш взгляд, можно добавить еще один – модус объективной направленности творческого процесса композитора на исполнительское воплощение произведения. Некоторая «зависимость» автора от ориентации на конкретное событие, личность исполнителя, конкретный музыкальный инструмент, оказывает существенное влияние на формирование музыкального образа произведения.

Поэтому особый интерес представляет возможность получения информации о процессе создания и воссоздания произведения

«из первых рук». Так, в основу данного исследования легла беседа с народным артистом Украины, профессором, заведующим кафедрой композиции ХНУИ имени И. П. Котляревского В. Птушкиным – композитором, утверждающим, что «...токкатности в его музыке гораздо больше, чем чистых образцов жанра»¹ [4]. Отметим, что В. Птушкин выступает в двух ипостасях: как композитор и как исполнитель, осуществивший фондовую запись произведения. В процессе беседы мы попытались раскрыть те параметры композиторского замысла, которые В. Птушкин пытался воплотить как исполнитель.

Интересна уже сама история создания произведения. «Интродукция и токката» была написана в 1991 году по просьбе В. Крайнева как обязательное произведение для участников первого Международного конкурса юных пианистов Владимира Крайнева, проводимого в Харькове. В. Крайнев лично обратился к нескольким авторам, но именно «Интродукция и токката» В. Птушкина получила одобрение великого пианиста и была предложена участникам старшей группы в качестве обязательного произведения.

Первичным посылом для создания произведения в жанре токкаты явилось желание композитора отразить активность и волевую устремленность конкурсантов. Это достигнуто применением специфического арсенала выразительных средств – использованием емких фактурных формул, динамичности временного развертывания, ряда приемов, позволяющих продемонстрировать техническую оснащенность пианиста. Отметим, что основной характеристикой жанра фортепианной токкаты В. Птушкин называет «моторику, а основным проявлением токкатности – артикулированность исполнительского произношения» [4].

Практика фортепианных конкурсов показывает, что нередко жанр токкаты избирается участниками как наиболее показательный для демонстрации не только технического мастерства, но и уровня художественного мышления музыканта. Так случилось и в творческой биографии В. Птушкина, ставшего в 1976 году единственным представителем Харьковской консерватории на Всесоюзном конкурсе мо-

¹ Таких «чистых» образцов Токкаты в творчестве В. Птушкина всего два: «Детская токката» и «Интродукция и токката».

лодых пианистов. Специального для этого конкурса В. Филиппенко и Ю. Ищенко написали обязательные произведения – фортепианные токкаты. Исполнение «Токкаты» Ю. Ищенко не только помогло В. Птушкину прикоснуться к современному прочтению этого жанра, но и много лет спустя послужило импульсом для создания собственного образца «конкурсной» токкаты².

По мнению В. Птушкина, диапазон присущей токкатам образной сферы достаточно широк: от энергии и живой радости до сарказма и механистичности. При этом главной задачей композитора становится проявление творческой индивидуальности в достаточно сложных условиях четкой заданности параметров звучания.

Интересно, что именно индивидуальность важна для В. Птушкина и в исполнителе: «Это качество, определяющее музыкальный потенциал, является решающим при определении лучшего исполнителя обязательного произведения» [4]. Не требуя слепого следования авторской воле (как это часто делают композиторы), В. Птушкин с восторгом отмечает: «Я иногда даже не узнаю, что это я написал, но происходит главное – звучание токкаты передает свой главный смысл» [4]. На сложный вопрос «в чем смысл токкаты» композитор отвечает без раздумий: «Музыка – временной жанр, в отличие от “застывших” архитектуры и живописи. Музыка – это вид движения. Это и является отправной точкой для токкаты. Мне кажется, я в этом не оригинален – хочется чего-то живого, как пульсация. Это свойственно пианистам. Роялю свойственна ударность и токкаты тоже, здесь не нужно её преодолевать, как в других жанрах» [4].

«Интродукция и токката» В. Птушкина – достаточно крупное произведение. Объём всего цикла – 233 такта, а время звучания в авторской версии составляет 6 минут. Что касается формы, то композитором найдено интересное решение, вероятно связанное с исторической памятью жанра, когда барочная токката была частью многочастных произведений³.

² Отметим, что подобное произошло с С. Прокофьевым, чье знакомство с «Токкатой» Р. Шумана в период обучения в консерватории, оказало влияние на создание собственного образца жанра.

³ Отметим, что автор нашу музыковедческую аналогию не отвергал, но утверждал, что сознательно барочным канонам не следовал.

Цельность цикла обеспечивается несколькими факторами. Прежде всего, применяется принцип контраста частей на всех уровнях музыкального целого – темпа, ритма, фактуры, образной сферы – что подчеркивает аллюзии к барочным образцам жанра. Также следует сказать о том, что по замыслу автора части исполняются без перерыва – *attacca*. Фактически, Токката врывается в спокойную и неторопливую музыку Интродукции (такты 24–26), а затем и вовсе прерывает ее (такт 31). Позже, проникновение тематизма Интродукции в стремительное движение Токкаты (такты 129–134, *Tempo I rubato improvisato*) окончательно завершает процесс цементирования цикла в единое целое. При этом смысловым центром цикла является Токката, что подтверждается даже простой арифметикой: объем Интродукции – 30 тактов, Токкаты – 203 такта. Да и сам автор отмечает, что в его замысле «интродукция выполняет роль прелюдии, а токката является смысловым и эмоциональным центром» [4].

Тональность «Интродукции и токкаты» (при отсутствии знаков при ключе) сложно однозначно определить – развитие музыки движется от одного тонального центра к другому, избегая длительной устойчивости. Однако можно выделить интересную закономерность: для Интродукции характерно тяготение к дизьонной сфере, а в Токкате превалирует бемольная альтерация.

По замыслу автора Интродукция выполняет вступительную функцию, что определяет ее семантическую и композиционную структуру. Ощущение импровизационности, непосредственности речитативного высказывания обеспечивают несколько факторов: агогика неустойчивого движения⁴, контрастная динамика, отсутствие квадратности построений. Для тематизма Интродукции характерно нисходящее ритмически однообразное движение. Все перечисленные средства формируют у слушателя ощущение неустойчивости, предчувствия, но одновременно с этим накопления энергии, подготавливающей эмоциональный заряд Токкаты.

⁴ обратим внимание на обилие авторских ремарок в небольшом 30-тактовом построении – *Tempo rubato, improvisato, poco ritenuto, molto accelerando, meno mosso, con sentimento, moderato sognando, stretto, con anima...*

Внезапность вторжения Токкаты подчеркивается дополнительным эффектом интонационного сдвига. Замирающие мотивы Интродукции (большие секунды) как бы обрывает тематическое зерно Токкаты, состоящее из терпко звучащих интервалов – уменьшенной квинты, кварты, малой секунды. Тема Токкаты образует символический круг, границы которого постепенно расширяются, увеличивая объем и силу звучания. В основе драматургии Токкаты – сквозной тип развития, которому подчинены все средства музыкальной выразительности: быстрый темп (*poco vivace*) и остинатность ритма, нарочитая четкость артикуляции, равномерность нарастания динамики и усложнения модуляционного плана, стремительность заключительного раздела (*presto*). Динамизации Токкаты также способствует постепенное усложнение фактуры. В однопольную ткань постепенно внедряются интервалы, октавы, аккорды и кульминационные зоны звучат уже оркестрово, что снова напоминает нам о первых, оркестровых образцах жанра.

Незавершаемое развитие постоянно преображающейся темы Токкаты подчеркивается включением «жанровых цитат». Мы становимся свидетелями своеобразного путешествия по музыкальным жанрам, связанным со сферой движения. Включение характерных мотивов скерцо (бурлеск), танца (мефисто-вальс), марша выводят на первый план интересный композиторский прием – постоянной метрической модификации тематизма Токкаты, что обеспечивает индивидуальность жанрового решения.

Метр в токкатном жанре имеет важнейшее значение, особенно акцентированный метр крупного, формообразующего порядка. В «Токкате» В. Птушкина ему противостоит индивидуальность построения музыкальных фраз, образующих игру метра внутреннего уровня. Такое сочетание разного ощущения времени создает дополнительную драматургию метрических пластов.

Также композитором органично использован прием развития токкатной сонорности: особый тип организации музыкальной ткани, в котором красочность больших построений создает сочетание фактуры, регистров, тембров, приемов звукоизвлечения, педали. Так колористический фонизм завершающего построения Токкаты основан на мартеллятном исполнении кластеров в правой руке по белым, в ле-

вой – по черным клавишам. По мнению Н. Кашкадамовой, «Сонорика является важным фактором формообразования в токкатной музыке, выполняя такие функции, как объединение музыкальных построений, нагнетание напряженности и создание контраста» [7, с. 21]. В произведении В. Птушкина применение сонористических приемов приводит к интересному эффекту: сочетанию традиционной для токкатного жанра ударности в трактовке фортепиано с ощущением объемности и колористичности, оркестрового звучания инструмента. Большую ценность представляет собой фондовая запись «Интродукции и токкаты», сделанная В. Птушкиным.

Исполнение покоряет масштабом исполнительских возможностей, ясностью и стройностью формы, богатством звучания инструмента. Событийный ряд произведения в авторском исполнении четко соответствует концепции, запечатленной в нотной записи. Но на первый план выходит столь важная для В. Птушкина энергия моторики токкатного движения. Как характерные для авторского стиля в целом, отметим также – рельефное раскрытие интонационно-тематических связей, выразительность и красочность тембрового колорита фортепиано. По мнению многих исследователей фортепианного искусства, авторская запись – своего рода эталон для создания исполнительских версий произведения, но для В. Птушкина главное в трактовке его Токкаты – индивидуальность музыканта. Это требование не исключает понимания исполнителем законов жанра, которое проявляется в верно рассчитанной скорости движения, метроритмической и артикуляционной ясности. Обязательным условием является также высокий уровень технической оснащённости пианиста.

Именно таким является яркое исполнение «Интродукции и токкаты» М. Бондаренко⁵. Оно отмечено свободой, пластичностью, настоящим блеском виртуозности. Сравнивая исполнения, нужно обозначить параметры, которые выявляют различия интерпретационных версий. Прежде всего, это индивидуальный стиль исполнителя, характерная для него «сверхзадача», определяющая важнейшие составляющие исполнительской концепции: *tempo* (зависящий от выбора

⁵ Запись сделана на авторском вечере композитора, проходившем в рамках фестиваля «В гостях у Айвазовского» (г. Феодосия) летом 2012 году.

единицы движения); *выполнение авторских ремарок; принципы формообразования и динамического развития* и т. д.

Так, авторское исполнение «Интродукции и токкаты» – 6 минут (интродукция – 2.30; токката – 3.30). Исполнение точно совпадает с авторскими ремарками в нотном тексте, сохраняя концепцию Токкаты. Фразировка полностью соответствует ступеням метроритмических и гармонических этапов развития музыки, цезуры являются формообразующим элементом музыкальной ткани. Метроритмическая единица пульсации – восьмая. Основной эмоциональный образ Токкаты – утверждение активности как жизненной силы и позитивной энергии человека. Стиль исполнения токкаты можно охарактеризовать как классический, объективный.

Исполнительская версия «Интродукции и токкаты» М. Бондаренко по времени фактически совпадает с авторской – 5.30 (Интродукция звучит 2.23; Токката 3.7). Таким образом, видим, что небольшое расхождение во времени исполнения образуется за счет сокращения времени звучания Токкаты. Это предопределено выбором единицы движения, за которую исполнительницей берется такт – т. е. половинная с точкой.

Такой выбор обуславливает возникновение исполнительских трудностей. Ведь первая часть Токкаты *уже* написана в быстром темпе (*poco vivace*) и чтобы выполнить авторское пожелание нарастания темпа в заключительном разделе, исполнительница вынуждена играть вместо *presto* – *prestissimo*. Слишком быстрое движение затрудняет естественность проживания художественного времени. Также слишком быстрый темп превращает линейность в волноподобные построения. Эмоциональная открытость, виртуозная свобода соответствует созданию образа увлеченного движения, яркого скольжения и романтической устремленности. Образ открытого и смелого эмоционального подъема характеризует приверженность М. Бондаренко к романтическому стилю.

Детальное сравнение исполнительских версий не является предметом нашего исследования, но даже такой поверхностный анализ позволяет сделать вывод о том, что необходимым условием для стилистически верного исполнения фортепианной токкаты является нацеленность исполнителя на объективность. Тогда будет сохранена семантика

жанра, ведь являясь олицетворением движения и активности, токката требует логики и воли, управления временем и всем процессом развития музыки. На взгляд автора, в концертной и конкурсной практике, эти требования чаще соблюдаются мужчинами и можно заключить, что токката по типу исполнения является «мужским жанром».

Подводя итог, можно прийти к **выводам**:

1) В творчестве современных украинских композиторов существует новаторский подход к жанру фортепианной токкаты, который, благодаря многоуровневой модификации художественных средств, обеспечивает плодотворную эволюцию жанра.

2) Современная токката требует от исполнителей не только глубокого проникновения в исторически сложившиеся законы жанра, но и овладения новыми исполнительскими приемами и техниками.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. — М. : Сов. композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–44.

2. Арсеничева Т. Стилистические параметры камерно-инструментального творчества Ю. Иценко / Т. Арсеничева // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — Вип. 91. — С. 168–177.

3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.

4. Бондаренко Е. Токката и токкатность в творчестве В. М. Птушкина [Рукопись в электронном виде III/2013] / Бондаренко Е.

5. Бондаренко Е. Фортепианная токката в творчестве украинских композиторов XX столетия / Е. Бондаренко // Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти. [Збірник наукових статей]. — Харків, 2012. — С. 442–450.

6. Драч И. Художественная индивидуальность композитора / И. Драч. — Харьков : Тимченко, 2010. — С. 55.

7. Кашкадамова Н. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство» / Н. Кашкадамова. — Тб., 1979. — С. 23.

8. Москаленко В. *Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие* / В. Москаленко. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2012. — С. 272.

9. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции* / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.

10. Тукова И. *Функционирование инструментальных жанровых моделей западноевропейского барокко в украинской музыке второй половины XX столетия : автореферат диссертации на соискание научного звания кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 «Муз. искусство»* / И. Тукова. — К., 2003. — 19 с.

Бондаренко Е. Н. «Интродукция и токката» Владимира Птушкина: композиторский замысел и его воплощение. Рассматривается модификация жанра фортепианной токкаты в творчестве Владимира Птушкина. Выявляются особенности художественных и формообразующих элементов музыкальной ткани «Интродукции и токкаты». Осуществлён анализ исполнительских задач воплощения специфики жанра.

Ключевые слова: В. М. Птушкин, фортепианная токката, жанр, стиль.

Бондаренко О. М. «Интродукція та токката» Володимира Птушкіна: композиторський задум та його втілення. Розглядається модифікація жанру фортепіанної токкати у творчості Володимира Птушкіна. Виявляються особливості художніх та формоутворюючих елементів музичної тканини «Інтродукції та токкати». Здійснено аналіз виконавських завдань втілення специфіки жанру.

Ключові слова: В. М. Птушкін, фортепіанна токката, жанр, стиль.

Bondarenko E «Introduction and Toccata» by Vladimir Ptushkin: composing concept and its realization. The article is dedicated modification genre piano toccata in music of Vladimir Ptushkin. The overview of the multi-level formative elements of artistic and musical fabric of the «Introduction and Toccata» has been implemented. On the example of the creative and performing versions, the analysis of the problem in conservation of the specific genre.

Key words: V. Ptushkin, piano toccata, genre, style.

**«СЛЕПАЯ ЛАСТОЧКА» А. С. ЩЕТИНСКОГО – МЕТОДЫ
СОЗДАНИЯ СМЫСЛА**

«Формула величины информации:

$$I = N \log h,$$

где «h» представляет собой число элементов,
из которых делается выбор,

а «N» – количество вариантов выбора, которые можно сделать»

У. Эко

Со второй половины XX века художественная культура оказывается под воздействием мировой глобализации, кульминация которой приходится на наше время – начало XXI века. Очевидно, что общая интеграция культур, их полилог рождает новое качество существования художественных произведений. Значительно расширенное информационное пространство теперь становится предметом взаимодействий – знаки и символы разных искусств переплетаются в семиотическом единстве, стираются грани их временного и территориального происхождения. В среде глобального информационного поля возникает очевидная проблема коммуникации автора художественного произведения и его читателя-слушателя. Множественность смыслов, которые теперь обретает текст, порой становятся недоступны постигающему его индивиду. Потому необходимыми становятся комментирующие, разъясняющие тексты, сопутствующие художественному сочинению. Таковыми для концептуальных произведений музыкального искусства становятся аннотации, которые композиторы предпосылают своим сочинениям, или музыковедческие экскурсы, дающие реципиенту возможность проникнуть в семантический круг слушаемого (изучаемого) объекта. Однако исчерпать всю глубину значений и смыслов в аннотации невозможно, на что указывает У. Эко: «Чем больше информация, тем труднее как-то ее сообщить, и чем яснее какое-либо сообщение, тем меньше в нем информации» [11, с. 123]. Таким образом, от слушателя требуется интеллектуальная подготовка, включенность

в общеинтеграционный процесс информационного пространства, что, с одной стороны, усугубляет элитарность современного искусства, с другой – способствует его просветительской функции.

Как утверждает исследователь И. А. Щирова, ссылаясь на терминологию Ю. Лотмана: «Сегодня направленность текста на адресата и его корреляция “со структурой читательского ожидания” (Лотман) называется необходимой предпосылкой коммуникации, а знание автором “своего” читателя, его возраста, уровня образования, способности к эмпатии и прочих факторов, влияющих на интерпретационные возможности, – условием достижения коммуникативного и эстетического эффекта» [9, с. 69–70].

Таковым текстом в данном исследовании является опера-эссе о русской литературе «Слепая ласточка» современного украинского композитора Александра Щетинского на либретто Алексея Парина¹. В опере каждый из шести эпизодов представляет образ одного из великих русских писателей – А. П. Чехова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. А. Блока, эпизоды из их жизни, а также художественные портреты друзей писателей, литераторов, читателей и критиков. Таким образом, сочинение предстает как энциклопедия русской литературы. Герои – великие писатели, драматурги, поэты – оказываются вписаны в контекст собственных сочинений.

В процессе исследования художественного текста оперы «Слепая ласточка» и, в частности, первого ее эпизода – «Красная пустыня», главным героем которого является А. П. Чехов, – открывается широкий спектр смыслов, насыщающих текст оперы. Раскрытие этих смыслов и является **целью** данного исследования.

Александр Щетинский, продолжая традицию Р. Вагнера, счел необходимым предварить нотный текст оперы предисловием, в котором описал особенности строения, драматургию и принципы авторского стиля. Два действия оперы подразделяются на эпизоды с интерлюдиями и обрамляются символистскими белым прологом и черным эпилогом.

¹ Опера была написана по заказу немецкой Евангелической Академии. Ее премьера состоялась 31 августа 2002 года в г. Локкуме на фестивале SACRO ART в исполнении артистов Геликон Оперы и Мариинского Театра под управлением Теодора Курентзиса.

Композитор именует структурные разделы не привычными «картинами», а называет их эпизодами, что вызывает ассоциации с особенностями драматургии «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, определяемой как «Эпизод из жизни артиста». Таким образом, уже на структурном уровне, опера предстает как реминисценция симфонического цикла. Помимо того, как указывает композитор: «большинство частей оперы написаны в формах, характерных для инструментальной музыки – соната, рондо, рапсодия, вариации и др.». Например, рапсодия представлена в первом эпизоде, во втором – сонатная форма, в четвертом – вариации.

Каждый эпизод посвящен одному из писателей-классиков. Так, первый эпизод носит название «Красная пустыня» и представляет собой сцену из «Чайки» А. П. Чехова, второй эпизод – «Оранжевое солнце» – посвящен личности А. С. Пушкина, третий – «Желтое безумие» – Н. В. Гоголю, с включением фрагментов из их творческого наследия. Четвертый эпизод, «Голубые грезы гения», открывает второе действие и представляет личность Л. Н. Толстого с цитатами из его произведений. В пятом эпизоде, «Синие сумерки азарта», происходит драматическая кульминация оперы – Ф. М. Достоевский предстает в безумии игры, в его болезненное сознание вторгаются герои романов. И, наконец, шестой эпизод, «Фиолетовая ночь революции», представляет сцену смерти А. Блока, где звучат отрывки дневниковых записей поэта и фрагменты стихотворений.

В семиотическое поле логики расположения эпизодов включается определенная цветовая закономерность. Каждый эпизод оперы именуется цветом, создавая дополнительный ассоциативный ряд образов, причем их порядок выстроен в строгой закономерности семи цветов радуги – Красный, Оранжевый, Желтый, Зеленый², Голубой, Синий, Фиолетовый. Очевидно, что выбор того или иного цвета и раскрывающегося под его знаком образа писателя, имеет символическое значение.

Например, легко объясним выбор фиолетового цвета в эпизоде, посвященном А. Блоку. Известно, что фиолетовый цвет стал симво-

² «Зеленые луга» в ряду данного перечня представляют исключение, так как являются не эпизодом, а интерлюдией ко второму действию.

лом модерна и отождествлялся художниками и поэтами с идеалами Art Nouveau, «выражая творение нового. Неожиданного, незнаемого» [8]. С точки зрения психологии, «все оттенки фиолетового выражают тягу к простору, свободе, ко всему, что не признает границ» [8], потому так важен был этот цвет для А. Блока, который связывал с ним октябрьскую революцию («лиловые миры революции»), жертвой которой он стал: «Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*. Вместе с тем, они начинают *окрашиваться* <...>; наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым» [2, с. 427]. Как известно, итогами революции А. Блок был разочарован: «Лило-вый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиrom» [2, с. 427]. Таким образом, раскрываются скрытые смыслы, тайные значения, уводящие содержание оперы в герменевтическое пространство. Символом шестого эпизода оперы «Слепая ласточка» становится пустынная равнина, к которой привела «фиолетовая ночь революции», отсылающая к «Красной пустыне» первого эпизода. Очевидно, что те идеалы переустройства литературы, за которые ратовал А. П. Чехов, в первом эпизоде оперы (красный – как цвет революции), в финале привели к разочарованию в них и гибели русского писателя – А. Блока.

В контексте цветовой драматургии эпизодов особое место отводится белому прологу и черному эпилогу, которые основаны на фрагментах из стихотворений О. Мандельштама и Г. Айги. Причем, если в прологе звучат два четверостишья из стихотворения «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», то в эпилоге используются лишь четыре реплики, в которых упоминается черный цвет. Очевидно, что, по замыслу автора, вместе с А. Блоком гибнет и вся русская литература, и скорбь черного пролога становится ее отпеванием, так как звучит «тихая псалмодия» (А. Ш.).

Цитата из стихотворения О. Мандельштама в Белом прологе выполняет функцию объединяющего начала. В нем путем завуалированных смыслов дается обоснование названия всей оперы «Слепая ласточка»:

*Я слово позабыл, что я хотел сказать:
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных с прозрачными играть.
В беспмятстве ночная песнь поется.
Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспмятствует слово.*

«Летейские» стихотворения 1920 года О. Мандельштама («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Возьми на радость из моих ладоней...» и «Я слово позабыл, что я хотел сказать...») печатались под общим названием и представляют собой мини-цикл, к которому по образному содержанию приближается и вдохновенное оперой «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена...». Как утверждает литературовед А. А. Асоян, группа этих стихотворений возрождает коллизии мифа об Орфее, который актуализировался в начале XX века среди поэтов и философов. «Судьба Орфея мыслится как необходимость исполнить исконную миссию поэта – проникнуть за границу очевидного и вывести Психею-Эвридику по следу, оставленному Словом» [1, с. 18].

Как известно, миф об Орфее ожидает трагическая развязка, которая уже predeterminedена во второй строфе стихотворения «Я слово позабыл» – «Слепая ласточка в чертог теней вернется». Та ласточка, которой больше не суждено было увидеть свет, теперь обречена существовать в мире теней, жалкого подобия прекрасного. Не это ли судьба русской литературы и шире – вербального языка? Отсюда же и беспмятство ночной песни, которая поется самозабвенно, в которой нет места поэтическому слову, она вся растворяется в музыкальной стихии. Так, пролог уже предвещает трагическую развязку оперы, настраивая слушателей на ассоциативный ряд звучащих текстов.

Интересен и музыкальный подтекст стихотворения пролога. Миф об Орфее стал одним из самых популярных сюжетов оперного искусства. Известно, что опера «Орфей» флорентийцев О. Риннучини – Я. Пери стояла у истоков жанра, и тонкая аллюзия на трагический сюжет первой оперы в данном контексте оперы А. Щетинского

также свидетельствует об очевидной предрешенности судьбы музыкального искусства.

Отдельной семантической единицей становятся интерлюдии, которые разделяют эпизоды между собой. С одной стороны, интерлюдии предваряют содержание следующего эпизода (например, первая интерлюдия построена на словах «русской народной песни “Матушка”, которую А. С. Пушкин просил спеть на мальчишнике перед свадьбой» (А. Щ.), четвертая интерлюдия – на стихи Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный», которые декламирует Аглая в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (А. Щ.) и пятая интерлюдия написана на стихи из поэмы «Двенадцать» А. Блока). С другой стороны, интерлюдии раскрывают скрытые связи, которые мыслятся композитором – вторая интерлюдия на текст Г. Сковороды – «Всякому городу нрав и права» – находится в теснейшем смысловом единстве с Гоголем и его духовными исканиями (следующий за ней эпизод – «Желтое безумие», посвященный Н. В. Гоголю).

В целом, драматургия оперы выстраивается по принципу мозаичности. Кадры сменяют друг друга, афористичные эпизоды следуют один за другим, раскрывая разные этапы истории русской литературы. Подобная фрагментарность драматургии определяет и жанровые особенности оперы. Сам композитор трактует ее как оперу-эссе – новый в композиторской практике жанр. Как известно, эссе – это жанр литературы, трактующий частную тему и представляющий «попытку передать *индивидуальные* впечатления и соображения, так или иначе с нею связанные» [7, с. 962]. Кроме того, исследователи отмечают и свободу композиции, и образность, афористичность высказывания, что также свойственно и опере А. Щетинского. Однако, очевидно, что эссе является лишь одной из возможных дефиниций, так как сам композитор в аннотации к опере, называет ее еще и свободной фантазией.

Присущие жанру фантазии характеристики, среди которых: импровизационная непосредственность, спонтанность рождения образов, мгновенность их проявлений, метод синтезирования, отклонения от существующих норм, отмеченные исследователями Т. Кюрегян [5], О. Погодой [6], О. Щеголевой [10] проявляются и в опере «Слепая ласточка». Кроме того, как исконно инструментальный жанр, фантазия в данном случае подтверждает инструментальный вектор, к которо-

му тяготеет композитор в этой опере. Если рассматривать фантазию не как жанр, а как философско-эстетическую категорию в контексте воображения, творческой деятельности человека, то ее свойства находят отражение в нескольких уровнях оперного целого. Во-первых, фантазия проявляется как оригинальный замысел либреттиста, собравшего в одном произведении в единстве времени-места-действия личности великих русских писателей. Во-вторых, фантазийным представляется и вербальное воплощение идеи, так как цитатный материал разных стилевых эпох и индивидуальных стилей писателей переплетается в калейдоскопическом многообразии, создавая парадоксальную целостность. Наконец, в-третьих – это музыкальное воплощение фантазии, проявляющееся в свободном оперировании цитатным материалом и выстраивании на его основе оперной драматургии. Таким образом, фантазия как жанр и как метод, с одной стороны, провоцирует на жанровую пестроту внутри оперного целого, с другой – раскрывает обширное поле смысловых ассоциаций, рождающихся при прослушивании и изучении «Слепой ласточки».

Необычен и состав исполнителей, отсылающий к традициям старинного театра, с одной стороны, и подчеркивающий условность оперного спектакля, с другой. Всего в опере задействовано 6 певцов – три сопрано, меццо-сопрано, тенор и бас. Все они «по очереди становятся центральными фигурами, а вокруг них в каждой картине появляются новые действующие лица, новые роли, которые играют остальные участники-певцы» (А. Щ.). В рамках одного эпизода роли певцов могут меняться, «сюжетная мозаичность рифмуется с переменчивым распределением множества небольших ролей между шестью вокалистами» (А. Щ.). Тембровое соответствие мужских и женских голосов для исполняемых ими партий не имеет значения. Так, многие мужские персонажи поручены певцам сопрано и меццо-сопрано (Треплев, Пушкин, Мавр Али, Скворода, Гоголь, Толстой-писатель, Князь Мышкин и Блок), и лишь единожды басовый тембр исполняет партию женского персонажа – Цыганки из Второго эпизода «Оранжевое солнце». Сам композитор объясняет подмену тембровых амплуа наличием условностей музыкально-театральной эстетики, которая призвана избегать внешнего правдоподобия, создавая дополнительное смысловое напряжение.

В качестве инструментария оперы представлен камерный ансамбль в составе – флейта с видовой разновидностью – альтовая флейта, кларнет и бас-кларнет, альтовый и баритоновый саксофоны, скрипка, альт, виолончель. В общей сложности в одном эпизоде оперы участвует секстет исполнителей-инструменталистов и секстет певцов. Таким образом, выстраивается общность тесситурных взаимоотношений между тембрами инструментов и человеческих голосов. Возникает эффект двойничества, дублирования сценических персонажей инструментальными инвариантами.

Музыкальный язык оперы представляет собой систему принципов, главенствующим среди которых является цитирование. Как пишет сам композитор: «Главный музыкальный “прием” – внедрение в авторский стиль аллюзий и реминисценций из классической музыки, которые напоминают о соответствующих темах, сюжетных ситуациях, идеях, человеческих характерах».

Таким образом, автор апеллирует к традициям ученого стиля эпохи Барокко, давая слушателям, исполнителям и исследователям обширное поле для размышлений. Наряду с аллюзиями и реминисценциями композитор пользуется и прямым цитированием музыки прошлого. Следует отметить, что все звучащие в опере цитаты и аллюзии автор озвучивает в предисловии к опере. Так как либретто построено в большей части на цитируемом материале, возникает явление интертекстуальности, которое пронизывает не только вербальный, но и музыкальный текст и метафорически названо А. Щетинским гипертекстом.

Согласно существующей теории интертекста, разработанной в литературоведении Р. Бартом, Ю. Кристевой, которые рассматривают любые тексты как а ргіогі интертекстуальные, несущие на себе текстовый багаж предыдущих эпох, исследуемая опера предстает как пример современной трактовки понятия интертекстуальности. Исследователь В. А. Борбунюк, обобщив новейшие разработки этой проблемы, утверждает, что для реализации принципа интертекстуальности необходимо «наличие “текста в тексте”, мотивы, фрагменты, язык или сюжет которого транспортируются автором в собственный текст и используются им для порождения нового смысла» [3, с. 22]. Трактовка смыслов, которые несут на себе текстуальные связи – мно-

гоуровневый и неоднозначный предмет дискуссии. Известно, что «если сообщение имеет эстетическую направленность, автор старается структурировать его неоднозначным образом, то есть так, чтобы нарушить ту систему правил и предположений, каковой является выбранный код» [11, с. 140]. И потому, спектры порожденных интертекстуальностью смыслов будут множиться пропорционально количеству постигающих их реципиентов. Кроме того, сам композитор объясняет многозначность и порожденную интертекстом полистилистику культурно-эстетической разомкнутостью, «когда плюрализм идей и неоднозначность решений становятся правилом» (А. Щ.).

Пройдя вереницей цитат путь от высокой драмы А. П. Чехова в первом действии, русская литература трагически гибнет в пожаре революции. Такая же судьба, очевидно, уготована, по мнению композитора, и музыке – цитирование фрагментов музыкальных произведений классиков завершается поминальным псалмодированием, свидетельствующем о гибели не только литературного, но и музыкального языка. Подтверждением тому служат и разнообразные стилевые решения оперы, в которой композитор использовал: «средневековую и фольклорную модальность, диатонику, разного типа тональность и атональность, гармонию на основе свободной постсериальной 12-тоновости, иногда с четвертитоновыми альтерациями» (А. Щ.). Вводя исторический экскурс в музыкальные гармонические стили, композитор заключил их древнейшей формой изложения, которая корнями уходит в религиозную сферу, возводя смыслы в ранг вневременного существования.

Среди всех персонажей-писателей, представленных в опере, только А. П. Чехов появляется в косвенном преломлении. Мы не встречаем его персонажа, а становимся лишь свидетелями одной из сцен его легендарной комедии «Чайка» – в частности, театрального представления из первого действия.

Интересно рассмотреть смыслообразующий контекст, который приобретает чеховская Чайка в оперном целом. Во-первых, очевидна ассоциативная связь в названиях произведений – «Слепая ласточка» и «Чайка». Таким образом, вся опера апеллирует к семантике чеховского произведения. Идеи и образы «Чайки» распространяются и на оперу «Слепая ласточка». И, подобно тому, как во МХАТе все пьесы

подчиняются принципу чеховского ружья, в данной опере «Чайка» становится тем занавесом, под знаком которого призвано развиваться все оперное целое.

Количество действующих лиц первого эпизода оперы значительно сокращено по сравнению с драматическим оригиналом. Композитор оставляет лишь Треплева, Заречную и коллектив зрителей и критиков. Интересно проследить, насколько по-разному творцы трактуют характеристики действующих лиц. У А. П. Чехова герои, помимо полного имени, записаны как носители определенного социально-возрастного показателя. Так, Константин Гаврилович Треплев описан как сын, молодой человек, а Нина Михайловна Заречная – как молодая девушка, дочь богатого помещика. Совершенно иные акценты расставлены в опере. Треплев (лишенный имени и отчества) сразу предстает в звании молодого драматурга, а Нина Заречная (без отчества) – как молодая актриса. Такая расстановка приоритетов вполне объяснима. Для данного оперного целого композитору не нужны были индивидуальности со своими драмами характеров. Цель этих персонажей – донести идею, которая в дальнейшем приведет к трагической развязке.

Нетривиально решены и тембровые характеристики персонажей. Нина Заречная, несмотря на свою молодость (известную по драме Чехова), исполняется меццо-сопрано, а Треплев, вопреки очевидному теноровому амплу, предстает в тембре женского голоса – сопрано. Среди зрителей и критиков присутствует разнообразие – все то же сопрано, а также тенор и бас. Таким образом, композитор задействовал в первом эпизоде всех участников спектакля, нетрадиционно трактував тембровые амплуа.

Либретто первого эпизода «соткано» из фрагментов первого действия чеховской «Чайки». Здесь нет ни единого авторского слова – все цитаты, выхваченные из текста драмы, распределены в произвольной последовательности. Однако сохраняется развитие двух драматургических линий – Нины Заречной, которая играет спектакль драматурга Треплева, и публики, критикующей происходящее на сцене. Выбрав в качестве начала для своей оперы эту событийную канву, Александр Щетинский возвел ее в ранг главной идеи всего произведения, тем самым раскрывая проблемность современного искусства. Поиски новых форм, которыми так был озадачен в свое время А. П. Чехов,

актуальны и на сегодняшний день. И сообразно с тем, как нерадушно персонажи-зрители встречают новую пьесу драматурга Треплева, в новейшем музыкальном театре возникает та же проблема: поиски новых форм наталкиваются на стену непонимания среди современных слушателей.

Еще одна смысловая координата, к которой отсылает первый эпизод оперы – фильм режиссера М. Антониони «Красная пустыня» (1964 г.), где главная героиня не в состоянии приспособиться к гнетущей индустриальной действительности, в которой она живет. В таком же вакууме непонимания, отторжения всего нового и прогрессивного, духовной оторванности от мира «бьется» Чайка – Нина Заречная.

С точки зрения интертекстуального анализа музыки первого эпизода оперы, композитором применены разные виды текстовых включений. Так, чеховский эпизод открывается аллюзией на звуковую атмосферу, которая традиционно предшествует началу концерта – это настройка инструментов. Здесь, аллюзия выполняет функцию пролога и подтверждается сценической ситуацией – зрители беседуют в ожидании спектакля. Традиционные для настройки квартто-квинтовые созвучия в дальнейшем развитии эпизода проявят себя как важнейшие средства выразительности, появившись в соотношении двух пар голосов Хорала зрителей (176 т.). В заключительном разделе эпизода – эпилоге – звучание настройки инструментов также появляется, создавая смысловую и композиционную завершенность, «посылая приветы», по выражению композитора, к прологу.

Следующей аллюзией, возникающей в опере, становится сцена гадания Марфы из оперы «Хованщина» М. П. Мусоргского. На фоне тремоло в ансамбле, которое сменяют фигурированные секстоли на выдержанных звуках в партии саксофона, звучит «заклинание» глассатая Треплева, настраивая слушателей на мистическую атмосферу происходящего действия.

Главная героиня, Нина Заречная, появляется в сопровождении звучащей реминисценции Вступления к опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера в ансамбле, где звучит флажолетами струнных трезвучие A-dur (60-й т.). С одной стороны, реминисценция выполняет функцию пейзажной зарисовки ирреального мира, рая, картину которого пред-

ставит героиня. С другой стороны, в силу вступают более глубокие смыслы, связанные с содержанием оперы «Лознгрин». Подобно тому, как в опере Вагнера осуществляется поиск Грааля, свой невидимый мир ищет и главная героиня. Нина Заречная так же, как и Лознгрин, одинока в своих поисках и так же обречена остаться непонятой. Этот подтекст реминисценции проступает при втором ее проведении, когда трезвучие A-dur появляется на грани разделов монолога героини, сопровождая слова «Общая мировая душа – это я...».

Однако, возможен и третий символ, обнаруживающийся с появлением аллюзии на тему любви из Увертюры-фантазии П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта» («Я не знаю, где я и что меня ждет» (122–124 тт.). Любовь, которой под силу превозмочь все страдания, трактуется как возвышенное, неземное чувство, способное обратить наш мир в великое блаженство мира горнего. И на эту любовь способна Нина Заречная, она готова подарить ее окружающим, но ей, как и – шире – новой литературе и музыке, предстоит столкнуться со стеной непонимания, которую не в состоянии разрушить даже самое светлое и беззаветное чувство – Любовь.

И, наконец, главная оперная аллюзия, которую отметил композитор – это опера «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси. В монологе Нины Заречной проступают гармонические обороты, свойственные стилистике французского композитора, однако узловым моментом интертекстуальных связей становится единственная в эпизоде цитата «La Verité» («Правду [сказать]») (142–144 т.) – фрагмент сцены потери кольца Мелизандой из I картины II действия «Фонтан в парке». Данная цитата рождает многоуровневость смыслов. Во-первых, как самый поверхностный уровень – вслед за критикой драмы, которую представляет Нина Заречная, из уст публики звучит и критика, обращенная к творчеству Метерлинка. Подтверждением тому становится цитата, которая, высказывается «к слову». Во-вторых, известная недосказанность, из которой соткана опера К. Дебюсси, апеллирует и к символичности рассматриваемого оперного эпизода. Как невозможно однозначность, безапелляционность в «Пеллеасе и Мелизанде», так же невозможна и однозначная правда, разделение на «черное» и «белое» в «Чайке». К тому же, цитата «La Verité» появляется на кульминационной точке монолога Нины Заречной, в момент, когда

смыслы представляемой на сцене драмы окончательно утеряны для публики. Потому, в следующей за цитатой репризе монолога героини в инструментальном ансамбле уже не звучит аллюзия на «Лоэнгрина» Р. Вагнера. Смыслы не находят своих зрителей. И в дальнейшем эпизод уже не содержит интертекстуальных включений, завершаясь эпилогом с аллюзией на настройку оркестра, сопровождающая sacramентальную фразу «Каждый пишет так, как хочет и как может» – приговор современному искусству.

Опера «Слепая ласточка» А. Щетинского предстает как семиотический перекресток, в котором собраны разные художественные, временные, пространственные координаты. Разные виды искусства (литература, драма, кинематограф, живопись) вплетаются в поле смыслов, создавая нарративный дискурс постмодернистского толка. В данном исследовании была осуществлена попытка проследить «дискурсивный контекст» (согласно типологии В. Жарковой), проявляющийся в связи текстовых единиц, взаимодействия типологичного и единичного, предвидимого и неожиданного [4]. Очевидно, что та величина h , которой, согласно формуле подсчета информации, соответствует число элементов для изучения в опере А. Щетинского, крайне велика, и столь же обширной станет и поле значений этих элементов – «N», обретающих в разные исторические эпохи новые смыслы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асоян А. А. *К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова)* / А. А. Асоян // *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4 : Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века.* / [ред. Т. Л. Рыбальченко]. — Томск, 2002. — С. 16–24.

2. Блок А. *О современном состоянии русского символизма* // Александр Блок. *Собрание сочинений : В 8 т. : Проза 1903–1917 : В 5 т.* — М.–Л. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1962. — С. 425–437.

3. Борбунюк В. А. *Интертекст мировой культуры в драматургии А. П. Чехова : Монография* / Борбунюк Валентина Алексеевна. — Харьков : ХИБМ, 2007. — 211 с.

4. Жаркова В. Б. *Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтв*

твознав. : спец. 17.00.03. — музичне мистецтво / Жаркова Валерія Борисівна. — Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — 30 с.

5. Кюрегян Т. С. Фантазия / Т. С. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 5. — Стб. 767–771.

6. Погода О. В. Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. — музичне мистецтво / Погода Олена Віталіївна. — Харків., 2009. — 17 с.

7. Муравьев В. С. Эссе / В. С. Муравьев // Краткая литературная энциклопедия : [в 9 т.] / гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Советская энциклопедия, 1975. — Т. 8. — С. 962–963.

8. Серов Н. Глава 8. Пурпурные цвета творчества [Электронный ресурс] // Н. Серов. Цвет культуры : психология, культурология, физиология / Николай Серов. — Режим доступа : <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001028/st013.shtml>. — Загл. с экрана.

9. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста : понимание и интерпретация : Учебное пособие / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. — СПб. : ООО «Книжный Дом», 2007. — 472 с.

10. Щьоголева О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. — музичне мистецтво / Щьоголева Олена Володимирівна. — Одеса, 2011. — 18 с.

11. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко ; [пер. с ит. А. Шурбелев]. — СПб. : Академический проект, 2004. — 384 с.

Шубина О. Н. «Слепая ласточка» А. С. Щетинского – методы создания смысла. Опера «Слепая ласточка» А. Щетинского на либретто А. Парина представляет собой концептуальное сочинение, посвященное русской литературе. Либретто оперы и музыкальный текст основываются на методе интертекстуальных включений, имеющих для авторов символическое значение. Раскрытию смыслов этих символов, которые простираются на различные виды искусства, и посвящена данная статья.

Ключевые слова: современная опера, А. П. Чехов, интерпретация, интертекст, символ, аллюзия, семиотика.

Шубіна О. М. «Сліпа ластівка» О.С.Щетинського – методи утворення сенсу. Опера «Сліпа ластівка» О. Щетинського на лібрето О. Паріна являє собою концептуальний твір, присвячений російській літературі. Лібрето опери та музичний текст ґрунтуються на методі інтертекстуальних включень, що мають для авторів символічне значення. Розкриттю сенсів цих символів, які розповсюджуються на різні види мистецтва, і присвячена ця стаття.

Ключові слова: сучасна опера, А. П. Чехов, інтерпретація, інтертекст, символ, алюзія, семіотика

Shubina O. N. A. S. Schetinskiy's opera «The Blind Swallow» – methods of creating meaning. The opera «The Blind Swallow» by A. Schetinsky based on the A. Parin's libretto. This conceptual work is gave up to the Russian literature. Libretto and musical text are based on intertextual method with symbolic meaning. This article is dedicated to opening of senses of these symbols, which are actual for different kinds of the arts.

Key words: modern opera, A. P. Chekhov, interpretation, intertext, symbol, allusion, semiotic.

УДК 785.74 : 787.1/ : 4

Анна Утина

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ М. ЛАВРУШКО: ЛИРИКО-РОМАНТИЧЕСКОЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЖАНРА

Камерно-ансамблевая музыка донецких композиторов включает значительное многообразие жанров, различающихся по количеству исполнителей и качественному составу инструментов. В соответствии с классификацией И. Польской, они подразделяются на темброво-однородные и темброво-неоднородные[7].

Более многочисленны темброво-неоднородные ансамбли, особенно так называемые «камерно-фортепианные» (термин Лициуша Пинкоша). Это, например, соната для скрипки и фортепиано М. Лаврушко, «Плачи» для скрипки, виолончели и фортепиано Е. Петриченко,

«Диалоги» для флейты и фортепиано Е. Милки. Особенной популярностью пользуется у донецких композиторов дуэт домры и гитары («Эпиграф и тарантелла» В. Ивко, Четыре коломыйки Е. Милки, Метаморфозы А. Скрыпника).

Востребованы и темброво-однородные ансамбли: соната для двух домр В. Ивко, «Прелюдия и фуга» для квартета саксофонов А. Рудянского, струнные квартеты А. Рудянского, С. Мамонова, А. Скрыпника и М. Лаврушко.

Особой популярностью у исполнителей, в частности студентов Донецкой музыкальной академии, пользуется квартет М. Лаврушко.

Целью статьи является рассмотрение струнного квартета М. Лаврушко в контексте лирико-романтического преломления традиций жанра.

Струнный квартет Михаила Лаврушко написан в 1973 году в период обучения в Одесской консерватории по классу композиции И. Асеева. В 1990-е годы он был переделан, именно вторая редакция квартета анализируется в настоящей статье.

Квартет Лаврушко представляет собой четырехчастный цикл, в котором сохранены последовательность и функции частей сонатно-симфонического цикла: первая часть – психологическая драма, концентрация действенного начала, вторая часть – лирическое *Andante*, третья – грациозное скерцо, четвертая – энергичный финал. Каждая часть обладает образной и тематической самостоятельностью. Вместе с тем, прослеживается определенная преемственность ряда музыкальных тем от главной темы первой части. Повторы одного звука в сочетании с ритмической фигурой присутствуют в точном или модифицированном виде в теме среднего раздела второй части (ц. 32), обеих темах третьей части (пример ц. 37, ц. 40), в теме эпизода четвертой части (с. 46 из затакта).

Пример 1: Главная тема первой части квартета М. Лаврушко:



Следует подчеркнуть, что драматургическая значимость частей неравноценна. Первая часть – самая масштабная, тематически насыщенная, образно контрастная, характеризующаяся интенсивным развитием материала. По длительности звучания она соизмерима с суммой аналогичных показателей трех последующих частей.

Тональный план квартетного цикла Лаврушко (*cis-moll* – *c-moll* – *As-dur* – *C-dur*) обнаруживает связи как на уровне «титულных тональностей» (Е. Назайкинский [6]) частей, так и на уровне их внутренней организации. К первому уровню относятся арки между одноименными тональностями второй – четвертой частей (*c-moll* – *C-dur*) и однотерцовыми первой – четвертой (*cis-moll* – *C-dur*). Вторым уровнем образуют постепенная кристаллизация заключительного *C-dur*'а в недрах разработки первой части и середине скерцо, а также появление в финале тональностей, родственных исходному *cis-moll*'у: *Fis-dur*'а в первом эпизоде (ц. 32) и *Des-dur*'а во втором эпизоде (ц. 55) и в коде (т. 4 с конца). Особенно интересен мимолетный *Des-dur*'ный блик внутри заключительного *C-dur*'ного каданса.

Центром тяжести квартетного цикла является первая часть – *Moderato 2/4*. Она написана в сонатной форме с двойной фугой в разработке и сокращенной репризой. Масштабность композиции обуславливает ее тематическую многосоставность: помимо тем главной и побочной партий активными «участниками» драматургического развертывания являются трехзвучный мотив вступления и две темы фуги. Между названными темами прослеживаются интонационные связи. Так, восходящий ход на септиму (иногда нону), составляющий основу вступительного мотива, обнаруживается в мелодическом движении главной и побочной тем (ц. 3 т. 1, ц. 4. т. 3, ц. 5 т. 2 и ц. 7 т. 3, ц. 8 т. 3), в контурах обеих полифонических тем (ц. 18 т. 1–2, ц. 21 т. 1). Другой элемент вступления – нисходящее хроматическое скольжение (с. 1 т. 7–8) – инкрустируется в первую тему фуги (ц. 18 т. 3–4), настойчиво обыгрывается во второй (ц. 21 т. 1–3), определяет интонационный рисунок контрапунктирующих голосов (с. 17 т. 2–3). Следует отметить также подготовку основной ритмической фигуры главной темы в конце вступления (с. 2 т. 2–4), развитие опевающего мотива главной партии (ц. 3 т. 2) в побочной (ц. 7 т. 4) и второй полифонической темах (ц. 21 т. 4).

Заостренные интонационные ходы, определяющие облик большинства тем первой части, неожиданные включения «чужеродных» оборотов, мозаичность синтаксических структур, контрапунктические приемы изложения материала имеют множественные истоки. Сам автор указывает на заинтересованное изучение в процессе сочинения квартета произведения Д. Шостаковича и И. Стравинского¹. Кроме того, вторая редакция квартета Лаврушко, характеризующаяся рельефностью музыкальных образов, отражает воздействие на стиль композитора опыта его работы в кукольном театре.

Первая часть квартета открывается небольшим вступлением. Его роль заключается не только в экспонировании некоторых важных для дальнейшего развития интонационных и ритмических элементов, но и в выполнении коммуникативной и композиционной функций: настройке слушателей и обозначении структурных границ. Последняя функция подтверждается звучанием мотивов вступления в начале разработки, перед фугой и в конце первой части.

Главная партия основана на ритмически упругой диатонической теме, ядром которой выступает нисходящий ход от третьей к первой ступени лада. Ее энергетический потенциал реализуется в многочисленных имитациях, охватывающих все голоса музыкальной ткани, в неуклонном динамическом нарастании и устремленности к регистровым «высотам». Трехтактная связка между главной и побочной партиями объединяет отголоски энергичных аккордов *pizzicato* предшествующего раздела и напевность восходящих терций последующего.

Побочная партия образует лирическую зону. В соответствии с классическими традициями, она вносит в сонатную экспозицию образный контраст: тихая динамика, прозрачная, подчеркнута гомофонная фактура с регистровым и артикуляционным выделением мелодического голоса (*arco* первой скрипки на фоне *pizzicato* остальных инструментов) и последующим его терцовым удвоением в партии второй скрипки.

Разработка (*Vivace* ц. 11) начинается с контрапунктирования тем главной партии и вступления. Их диалог уже через несколько тактов

¹ Из личной беседы автора с композитором.

перерастает в полилог, в «беседу» вступает тема побочной партии. В развитие вовлекаются разнообразные средства и приемы: фактурно-регистровое и тонально-гармоническое варьирование, мотивное вычленение, секвенцирование, имитационность. В партии виолончели постепенно кристаллизуется первая тема фуги.

Кульминационной точкой данного этапа развития является одновременное звучание всех трех экспозиционных тем – вступления, главной и побочной партий. Маркирует окончание композиционного раздела данный в двойном увеличении мотив, синтезирующий оба интонационных элемента вступления – восходящий ход на нону и нисходящий хроматический ход.

Первый раздел двойной фуги (*Animato* ц. 18) отличается сдержанным характером и приглушенным звучанием (*consordino, pp*). Он включает четыре экспозиционных проведения темы и три рабочих. Внутренняя структура темы воспроизводит типичную для барочной полифонии модель «ядро и развертывание». Ядро образуют два сцепленных мелодических интервала – чистая квинта и уменьшенная кварта. Восходящая направленность движения в сочетании с ритмической уравновешенностью придают ей целеустремленный характер. Реальный ответ звучит в партии виолончели, ему контрапунктирует удержанное противосложение, построенное на семантически переосмысленном хроматическом элементе вступления: благодаря дробной фразировке и штриху *staccato* приобретает здесь скерцозный оттенок. Последующие проведения темы существенно не меняют доминирующее в этом разделе формы эмоциональное наклонение.

Второй раздел фуги (*Vivace*) динамизирует развитие. Новая тема излагается с сопровождением (аккорды *pizzicato* на слабых долях такта). В удержанном противосложении совмещается нисходящее секундовое движение с варьированными мотивами темы.

Особой изобретательностью полифонической техники отличается третий раздел фуги (ц. 24). Контрапунктирование двух тем с последующей перестановкой голосов сменяется стреттным проведением сначала второй, а затем первой темы. Обращает на себя внимание варьирование временного интервала вступления голосов в обеих стреттах. Центральная кульминация всей части приходится на проведение

у скрипок второй темы в ритмическом увеличении и в секстовом удвоении на фоне тематизированных фигураций альты и виолончели. Здесь фактура утрачивает полифоническую основу, поэтому как непосредственное продолжение фуги воспринимается возвращение темы побочной, а позже и главной партии, образующее композиционную арку с началом разработки. В результате структура разработочного раздела сонатной формы приобретает черты репризной трехчастности.

Реприза отделена от разработки цезурой, усиленной фактурно-динамическим контрастом: одноголосное изложение главной темы *subito p*, после «туттийных» аккордов *ff*. Побочная партия в репризе выпущена. После стреттного пробега восьмых, поддержанных единичными акцентированными аккордами «партнеров», следует торжественное утверждение основного образа всей части – октавно-унисонное изложение темы главной партии в увеличении на *ff*. Завершает первую часть мотив вступления. Он звучит у альты после двухтактной паузы во всех голосах – *pp* на фоне флажолетов скрипок – и воспринимается как далекое воспоминание о начале трудного и долгого пути, пройденного лирическим героем квартета в поисках истины, гармонии и красоты.

Вторая часть – *Andante 4/4* – является лирическим центром цикла. Исследователи творчества Михаила Лаврушко единодушно отмечают лирическую природу его дарования. Многосторонность лирических образов композитора, широкая шкала эмоциональных оттенков при общей сдержанности в выражении чувства свидетельствует о причастности композитора к магистральной линии развития музыкального искусства XX века. Тенденция к объективизации высказывания, не исключая, однако, тонкости психологических градаций – характерная примета музыки К. Дебюсси, П. Хиндемита, И. Стравинского, С. Прокофьева, Л. Ревуцкого, В. Сильвестрова. Господство лирического начала в произведениях Лаврушко обуславливает значимость мелодического тематизма, наглядным подтверждением чему служит *Andante* струнного квартета.

Драматургия второй части основана на взаимодополняющем контрасте двух музыкальных образов и, соответственно, репрезентирующих их двух тем-мелодий. Первая тема представляет собой

инструментальный романс: выразительная мелодия первой скрипки безраздельно царит здесь над неторопливой пульсацией скупой поддерживающих ее гармонических вертикалей. Начальная интонация восходящей сексты от V к I ступени минора воспринимается как знак, заключающий в себе богатейшую традицию русской и украинской романсовой культуры. Следующий за ней нисходящий ход в диапазоне терции, точно совпадающий в звуковысотном плане с заключительным оборотом главного мотива первой части, может служить убедительным примером того, как много значит в музыкальной семантике звуковой контекст. Индивидуализированностью отличается и внутреннее строение темы, состоящей из двух неравнодлительных предложений повторной структуры (5 + 4). Данная тема демонстрирует сосуществование в ней признаков различных типов тематизма – мотивно-составного и протяженного. С одной стороны, ей свойственна составленность из предельно кратких синтаксических единиц – двух- и трехзвучных мотивов, границы которых обозначены авторской фразировкой, с другой стороны, плавность мелодического движения преодолевает потенциальную дробность, рождая у слушателя ощущение непрерывно льющейся кантилены.

Вторая тема также состоит из двух предложений повторной структуры (6 + 10), но здесь второе предложение расширено за счет развития секвентного типа. По сравнению с первой темой, вторая имеет более импровизационный облик. Эффект «спонтанности» течения музыкальной мысли-чувства возникает прежде всего благодаря освобождению мелодии от строгой метроритмической сетки: разнообразие ритмических фигур (междутактовые и внутритактовые синкопы, пунктиры, триоли), смещение однотипных мотивов на разные доли такта, «диссонанс» между мелодическим голосом (*violino I*), движущимся словно поверх тактовых черт, и фоновым пластом, для которого характерна четкость метрических акцентов.

Форма второй части — трехчастная, промежуточная между простой и сложной. Ее крайние разделы написаны в форме периода, средний же, превышающий крайние втрое, включает два эпизода, причем тема первого эпизода сохраняется во втором в качестве одного из слагаемых фонового пласта фактуры. Музыкальный материал первого срединного эпизода контрастен по отношению к окружающему, его

своеобразие определяется ритмической энергией движения, четким артикулированием (*marcato*) каждого звука, имитационным принципом изложения. Границы композиционных разделов четко обозначены: перед началом среднего раздела, его второго эпизода и репризы имеются своеобразные «цезуры» — разрежение фактуры до скупого одноголосия.

Третья часть – *Allegretto* $\frac{3}{4}$ – миниатюрное скерцо. Штрих *pizzicato*, выдержанный на протяжении всей части, и ограниченная амплитуда динамической нюансировки (от *pp* до *mf*) способствуют созданию образа движения, по словам автора, «легкого как дуновение ветерка»². Трехдольный метр и строгая квадратность синтаксических построений выступают в качестве репрезентантов бытового танца, который в симфонических и квартетных циклах XVIII–XIX веков нередко выполняет функцию жанровой части. Еще одна семантическая грань скерцо – выражение игровой стихии – проявляется в *Allegretto* Лаврушко эпизодическими внедрениями четырехдольных тактов в доминирующую трехдольность, варьированием высоких и низких ступеней, диалогическими переключками голосов, неожиданными усечениями мотивов и фраз.

Генетическая формула (Е. Зинькевич [4, с. 10]) рассматриваемого скерцо включает разнородные компоненты. Так, обращает на себя внимание сходство обоих мелодико-ритмических элементов главной темы с темой второй части Девятой симфонии А. Брукнера: «долбящие» повторы одного звука в сочетании с ритмоформулой и стремительные пробеги восьмых.

Однако иной звуковой контекст лишает тему Лаврушко брукнеровского размаха и мощи. Несомненно также влияние сказочно-фантастических образов романтиков – эльфов Ф. Мендельсона и сильфов Г. Берлиоза: кружащееся мелодическое движение, невесомые ритмы (в среднем разделе), детализированная «инструментовка», напоминающая *divisi* струнных в симфонических произведениях названных композиторов.

² Из личной беседы автора с композитором.

Пример 2: Первая тема третьей части квартета М. Лаврушко (ц. 37 с. 39):

III

Allegretto ЛАВРУШКО

Пример 3: Основная тема второй части Девятой симфонии А. Брукнера:

Форма скерцо – сложная трехчастная с репризой *da capo*³. Середина не вносит значительного контраста, однако можно говорить о смещении образного акцента со скрытой танцевальности к *perpetuum mobile*.

Миниатюризизм третьей части квартета Лаврушко и образный строй, не имеющий опоры в музыке предшествующих частей, позволяют говорить о ее интермедийной функции в драматургии цикла.

Четвертая часть – *Allegro vivace* $\frac{3}{4}$ – оптимистический итог, смысл которого автор определил следующими словами: «Все закончилось, мы отдыхаем»⁴.

Форма финала близка пятичастному рондо с повторяющимися эпизодами. Тема рефрена строится как цепь неконтрастных мотивов, заключенных в рамку опорного звука **d**. Она излагается в виде ими-

³ Невыписанная реприза – еще один намек на брукнеровские скерцо.

⁴ Из личной беседы автора с композитором.

таций, опирающихся на скольжение параллельных кварт. Тема эпизода нарочито проста, в ее основе – движение по звукам мажорного трезвучия, завершающееся эхообразными переключками инструментов. Развитие подвергает тему «испытанию на прочность»: она то оказывается на другой высоте, то «не попадает» на заключительную тонику, то образует политональные сочетания с гармонической опорой. Второй рефрен носит разработочный характер. Обращает на себя внимание каноническое изложение темы в начале раздела (ц. 51) и сонорно преобразованное – в конце (ц. 54): флажолеты параллельных кварт и выстукивание ритмического рисунка *con legno*. Между вторым эпизодом и третьим рефреном располагается 14-тактное соло виолончели, основу которого составляют обыгрывание интонаций темы и общие формы движения. Техническая виртуозность в сочетании с чертами импровизационности приближают данный композиционный раздел к концертной каденции. Это привносит в квартет Лаврушко элементы романтической экспрессии и одновременно расширяет границы камерного жанра.

Таким образом, в струнном квартете Михаила Лаврушко прослеживаются романтические черты трактовки жанра, проявляющиеся в доминировании лирических образов, в значимости протяженного типа тематизма, в фактурном выделении мелодической линии, в усилении драматургической функции первой части и интермедийности скерцо, в аллюзиях на лексические модели музыкального искусства XIX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Варшавская Е. В. Михаил Лаврушко: с гармонией в душе / Е. В. Варшавская // *Музичне мистецтво* : збірка наук. ст. : Вип. 6. — Донецьк : Юго-Восток, 2006. — С. 275–282.
2. Гамова І. В. Про поліфонію в творах донецьких композиторів / І. В. Гамова // *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра* : зб. ст. / Упорядник-редактор Т. В. Тукова / *Донецька державна консерваторія імені С. С. Прокоф'єва*. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 103–114.
3. Данченко Н. Г. Специфіка комунікації у квартетній творчості французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. —

Музичне мистецтво / Данченко Наталія Григорівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — 17 с.

4. *Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. С. Зинькевич // Зинькевич Е. С. *Mundus musicae* : Тексты и контексты : Избр. ст. — К. : Задруга, 2007. — С. 7–17.*

5. *Зинькевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль) / О. С. Зинькевич // Музична критика і сучасність / Упорядник О. О. Стельмашенко. — К. : Муз. Україна, 1982. — Вип. 2. — С. 57–76.*

6. *Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.*

7. *Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с., ил.*

8. *Stowell R. – The Cambridge Companion to the String Quartet / R. Stowell. — Cambridge Cambridge University Press, 2003. — 390 p.*

Утіна А. Струнний квартет М. Лаврушко: лірико-романтичне відображення традицій жанру. У статті розглядається струнний квартет представника Донецької організації НСКУ М. Лаврушко, аналізуються особливості тематичної та композиційної організації даного твору, виявляються риси, що свідчать про романтичне трактування квартетного жанру.

Ключові слова: камерний ансамбль, темброво-однорідний ансамбль, струнний квартет, творчість донецьких композиторів, романтичні традиції, сонатно-симфонічний цикл, поліфонічні прийоми.

Утина А. Струнный квартет М. Лаврушко: лирико-романтическое преломление традиций жанра. В статье рассматривается струнный квартет представителя Донецкой организации НСКУ М. Лаврушко, анализируются особенности тематической и композиционной организации данного произведения, выявляются черты, свидетельствующие о романтической трактовке квартетного жанра.

Ключевые слова: камерный ансамбль, темброво-однородный ансамбль, струнный квартет, творчество донецких композиторов, романтические традиции, сонатно-симфонический цикл, полифонические приемы.

Utina A. String Quartet by M. Lavrushko: lyrical romantic refraction of the genre's traditions. The string quartet by M. Lavrushko, who is the repre-

sentative of the Donetsk organization of the NUCU is considered in the article. The characteristics of thematic and compositional organization of the work had being analyzed; the features of showing the romantic interpretation of the quartet genre had being identified.

Key words: chamber ensemble, timbre and homogeneous ensemble, string quartet, creativity Donetsk composers, romantic tradition, the sonata and symphony cycle, polyphonic techniques.

Розділ 4



Музична педагогіка і виконавство

УДК 785.82

Ольга Зав'ялова

ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ АНСАМБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ НАУКОВОЇ ДУМКИ В УКРАЇНІ

Актуальність. Загальне піднесення віолончельного мистецтва у ХХ ст. викликає інтерес до історії інструмента, формування виконавської школи та концертно-віртуозних традицій в Україні. Особливу увагу привертає галузь віолончельної ансамблевої творчості, як основної форми функціонування віолончелі на рівні певної субкультури у вітчизняній музиці. Поряд з цим, пов'язане з цією тематикою коло проблем (стильова еволюція, становлення виконавської культури, створення камерно-ансамблевого віолончельного репертуару тощо) не отримали належного висвітлення у вітчизняному музикознавстві. Не дістала будь-якого ґрунтового аналізу й науково-методична література з цих питань. Отже, аналіз та узагальнення існуючих науково-теоретичних напрацювань щодо розвитку віолончельного ансамблевого мистецтва в Україні є необхідним для вирішення зазначених питань.

Мета статті – висвітлити музикознавчий добуток вітчизняних і зарубіжних дослідників віолончельного мистецтва України; узагальнити науково-теоретичну літературу з проблем вітчизняної ансамблевої музики (за участі віолончелі) та навчально-методичні праці з гри на віолончелі.

В Україні протягом XIX ст. віолончельне мистецтво висвітлювалось епізодично здебільшого у періодиці (інформація про музичне життя, рекламні та концертні оголошення, рецензії та некрологи тощо) й частково у мемуарній літературі (записки, спогади, описи мандрівників тощо). До 20–30-х років XX ст. літературно-публіцистичний напрям змінився на методично-педагогічний (розробки А. Борисяка, Б. Струве та ін.). Пізніше такий матеріал включався як інструктивно-теоретична частина до різних «Шкіл» гри на віолончелі, збірників етюдів, вправ чи уривків труднощів тощо.

У другій половині XX ст. відбулося переакцентування наукових інтересів у площину узагальнення виконавського і педагогічного досвіду видатних представників віолончельного мистецтва. Найбільш ґрунтовно ці питання розкрив у 50-х роках XX ст. у Росії Л. С. Гінзбург в «Історії віолончельного мистецтва» [1]. Перша книга Л. Гінзбурга «Віолончельна класика» і четверта – «Зарубіжне віолончельне мистецтво XIX–XX ст.» – це нариси з історії виникнення віолончелі та розвитку західноєвропейського віолончельного мистецтва XVII–XVIII ст. та виконавської, педагогічної й композиторської діяльності зарубіжних віолончелістів XIX–XX ст. Значний інтерес становлять есе, присвячені творчості видатних віолончелістів – Л. Боккеріні, Б. Ромберга, А. Ф. Серве, П. Казальса та ін.

У другій і третій книгах розглядається розвиток російського віолончельного мистецтва (від витоків до 1917 року). У розділі «Народні витоки віолончельного мистецтва у Росії» цікавим є зауваження щодо інструментального складу одного з перших записів ансамблевих творів – «Finitur Dum'и» (1583). За думкою автора, цей твір, розрахований на виконання «польськими» скрипками, став предтечею квартетного жанру, оскільки стрій басової відповідав віолончельному (Gda або Fcg), а її функціональним призначенням звичайно було виконання супроводу [1, Кн. 2, с. 156].

Л. Гінзбург певною мірою висвітлив ансамблеве музикування України і творчість віолончелістів-співвітчизників А. Галенковського, М. Голіцина, В. Кологривова, П. Селецького, А. Стороженка та ін. Автором зроблений цікавий аналіз віолончельної сонати з фортепіано І. Лизогуба (тривалий час твір був забутий і тільки у 1949 році у Москві був виданий за редакцією Л. Гінзбурга й виконаний Г. Козолупо-

вою [1, Кн. 3, с. 472]). Поряд з композиторською творчістю видатних російських віолончелістів другої половини XIX – початку XX ст. (зокрема К. Ю. Давидова – фундатора петербурзької віолончельної школи), проаналізовано віолончельні композиції М. Букиника, Р. Глієра та Ф. Якименка, які певний час мешкали в Україні.

Процес запровадження й поширення віолончелі в Україні висвітлений у зазначеній праці Л. Гінзбурга, а також у І. Ямпольського [2], деякою мірою у К. Квитки [3] та Г. Хоткевича [4]. Вивчення особливостей формування виконавської технології й специфіки інструмента можливо шляхом вивчення методики гри на віолончелі, яку в радянський період розробляли А. Борисяк [5], Ю. Полянський [6], Р. Сапожников [7], Б. Струве [8].

У музикознавстві останніх десятиліть XX ст. спостерігається зростання інтересу до теоретичного осмислення практичного досвіду, накопиченого у віолончельному мистецтві. Розвиток віолончельного виконавства частково обґрунтований у монографіях О. Червової «В. С. Червов» [9], О. Щелкановцевої «Валентин Фейгін та його час» [10], у біографічних дискурсах В. Кулікової «Ю. О. Полянський» [11], В. Сумарокової «В. С. Червов» [12] та К. Шамаєвої «С. В. Вільконський» [13]. Деякі проблеми виконавського мистецтва порушено в статтях В. Червова [14], в дослідженнях О. Щелкановцевої [15] та О. Зав'ялової [16].

Особливості розвитку саме українського віолончельного мистецтва на етапі генезису розкрито в багатьох статтях та монографії «Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України» О. Зав'ялової [17]. Увагу приділено особливостям періодизації вітчизняної камерно-ансамблевої культури, в русі якої проходило формування віолончельного виконавства; взаємозв'язкам і взаємовпливам української та зарубіжної віолончельної музики; специфіці національного, периферійного, явищам професіоналізації, інституціоналізації, регіональності у віолончельному мистецтві України. Стрижневе питання – розвиток стилевих тенденцій у віолончельній ансамблевій творчості кінця XVIII–XIX ст. – обумовило звернення до стилів сентименталізму, класицизму, романтизму, мистецтва бідермеєру та ін.

Наукові інтереси дослідників початку XXI ст. – Ю. Білоусової, О. Веселіної, М. Кононової, Н. Лаврик, В. Ларчікова, В. Сумароко-

вої – торкаються здебільшого теоретичних проблем сучасного віолончельного виконавства. Так, у навчальному посібнику «Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика» [18] – результаті їх сумісної праці – віолончельне мистецтво висвітлюється у площинах трактування композиторської творчості, виконавських інтерпретацій, слухацького сприйняття. Розглянуті твори «аналізуються в методичному ракурсі з використанням відповідного музично-історичного матеріалу, хронології ХХ – початку ХХІ століть, естетичних теорій, аналітичних досліджень» [18, с. 4].

Становлення ансамблевих жанрів української віолончельної музики йшло на теренах камерно-інструментального мистецтва, якому присвячені відповідні розділи «Історії української музики» та деяких авторських посібників. Так, у першому томі «Історії української музики» [19] у розділі «Інструментальна музика» (М. Степаненко, Б. Фільц) проаналізовані фортепіанний Квінтет і Концертна симфонія Д. Бортнянського [19, Т. 1, с. 307–308] та Соната для віолончелі і фортепіано [19, Т. 1, с. 303] І. Лизогуба. Однак ці твори отримали дещо побіжну характеристику.

У другому томі першого видання у розділі «Камерно-інструментальна музика» (І. Зінків) такий самий підхід відзначається стосовно камерно-інструментальної творчості М. Лисенка (струнні Квартет та Тріо) та І. Рачинського (два фортепіанних тріо та струнні квартети). Дуже знаменним є акцентування уваги на формуванні національного підґрунтя ансамблевої музики. Зокрема аналіз творчості М. Лисенка дістає висновку, що «композитор свідомо прагнув створити на основі засвоєння досягнень західноєвропейської музики самобутні, національно визначені, глибоко народні зразки камерної ансамблевої літератури» [19, Т. 2, с. 296].

Більш ґрунтовно аналіз струнних квартету і тріо М. Лисенка зроблений у другому виданні тому, де камерно-інструментальна творчість засновника української музики визнається вершиною «формування національного стилю в камерно-ансамблевих жанрах» [19, Т. 2-а, с. 376]. Але поза увагою авторів залишилися інструментально-ансамблеві твори інших композиторів, які тоді проживали в Україні (Ф. Blumenфельд, К. Бюхнер, В. Золотарьов, Р. Пфеніг). В третьому томі «Історії української музики» (кінець ХІХ – поча-

ток ХХ ст.) у розділі камерно-інструментальної музики (О. Костюк, А. Калениченко) основну увагу приділено фортепіанному тріо та струнному квартету, а віолончельні сонати Ф. Якименка та Л. Лісовського, створені на початку ХХ ст., не згадуються.

В четвертому томі (1917–1941) у розділі «Камерно-інструментальні ансамблі» (А. Калениченко) розглядаються також переважно великі ансамблеві жанри (тріо, квартет, квінтет). При тому один з найзначніших українських ансамблів – віолончельна соната В. Косенка, отримує незначну характеристику [19, Т. 4, с. 274]. Побіжно торкаються автори й іншого дуже вагомого твору – віолончельної сонати В. Барвінського, а сонатні твори для віолончелі Б. Кудрика, М. Рославця, Л. Ніколаєва зовсім не зазначені.

Зовсім незначне місце в композиторській творчості займали віолончельні ансамблі з фортепіано в 1941–1958 роках. Відповідно й в розділі «Музика для камерно-інструментального ансамблю» у п'ятому томі висвітлюються здебільшого жанри струнного квартету, фортепіанного тріо, скрипкової сонати тощо. Отже, створити більш-менш повну панораму розвитку українського віолончельного ансамблевого мистецтва на основі поданих матеріалів дуже складно.

Дещо аналогічним є викладення матеріалу в «Історії української музики» Л. Корній [20]. Основним завдання посібника є «вивчення особливостей *музично-історичного* процесу з виявленням специфіки кожного історичного періоду». Зокрема матеріал другої частини підручника включає відомості щодо створення Квінтету і Концертної симфонії Д. Бортнянського та музичний аналіз цих творів [20, Т. 2, с. 290–295]. У третій частині висвітлено стилеву еволюцію романтизму в українській музиці ХІХ ст. та подано аналіз сонати І. Лизогуба [20, Т. 3, с. 95–96]. Однак, струнні квартет і тріо М. Лисенка, хоча й визнаються вершиною розвитку українського камерно-інструментального мистецтва ХІХ ст., детального аналізу в праці Л. Корній не отримали.

Характеристику камерно-ансамблевої культури України та аналіз деяких творів містять окремі розвідки М. Боровика [21], Н. Дикої [22], О. Коменди [23], А. Литвиненко [24], Н. Савицької [25], Т. Слюсар [26], Г. Суворовської [27] та ін. Найбільш розгорнутою є праця

М. Боровика, де розглянуті віолончельна соната та «Класичне тріо» В. Косенка. Однак і тут основну увагу приділено масштабнішим за складом ансамблям. Крім того, розвиток камерно-ансамблевої культури фрагментарно висвітлений в статтях і розробках О. Васюти [28], Г. Локощенка [29], Ю. Лошкова [30] та ін.

Тенденції відродження національного культурного доробку на межі ХХ–ХХІ ст. позначились на активізації музикознавчого інтересу до камерно-ансамблевої творчості. Питанням пошуків втраченої камерно-ансамблевої спадщини присвячені проблемні статті О. Давидової [31], О. Лебедевої [32], Н. Толошняк («До 110-річчя від дня народження Б. Кудрика») та ін. Зокрема камерно-інструментальній творчості В. Барвінського, відтворення й виконання якої стало можливим тільки після реабілітації митця, присвячена стаття Р. Мисько-Пасічник [33], дисертаційне дослідження Г. Жук [34] та ін.

Матеріали, що розкривають специфіку музичного розвитку в різних культурних центрах країни, подані у працях О. Зінкевич [35], Л. Кияновської [36], О. Конової [37], М. Кузьміна [38], С. Людкевича [39], Л. і Т. Мазепів [40], Й. Миклашевського [41], П. Сокальського [42], М. Черепанина [43] та ін. Цінні факти з історії ансамблевої культури зібрав Д. Щербаківський [44], а про тогочасний стан розвитку віолончельного мистецтва можна дізнатися з критично-публіцистичних статей С. Людкевича та П. Сокальського (безпосередніх організаторів музичного життя на місцях). У праці М. Кузьміна, поряд із загальною характеристикою музичного життя Києва, розглядається життєвий і творчий шлях віолончелістів Й. Галенковського, П. Селецького, А. Стороженка.

Великий масив матеріалу з історії ансамблевої культури й віолончельного мистецтва у зазначених центрах, а також щодо творчої діяльності видатних українських композиторів і віолончелістів містять ювілейні видання до річниць створення консерваторій чи інших закладів, краєзнавчі дослідження й довідники. Цікаву інформацію про поширення ансамблевого мистецтва можна вилучити з історичних періодичних видань (зокрема з журналу «Київська старовина», де часто друкувались мемуари та спогади).

Висновки. Таким чином, аналіз наукової літератури стосовно розвитку віолончельного мистецтва в Україні підтверджує недостатню

теоретичну розробку з питань історії, становлення специфіки інструмента та виконавських традицій, розвитку української віолончельної ансамблевої музики тощо. Отже, коло проблем вітчизняного віолончельного ансамблевого мистецтва має широкі перспективи для подальших наукових пошуків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гинзбург Л. С. *История виолончельного искусства* / Л. С. Гинзбург. В 4-х кн. Кн. 1 : *Виолончельная классика*. — М.–Л. : Музгиз, 1950. — 512 с. ; Кн. 2 : *Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века*. — М. : Музгиз, 1957. — 579 с. ; Кн. 3 : *Русская классическая виолончельная школа (1860–1917)*. — М. : Музыка, 1965. — 617 с. ; Кн. 4 : *Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков*. — М. : Музыка, 1978. — 407 с., ил., нот.
2. Ямпольский И. *Русское скрипичное искусство* / И. Ямпольский : *Очерки и материалы*. — М.–Л. : Госмузиздат, 1951. — 516 с., нот.
3. Квитка К. *Избранные труды* / К. Квитка. В 2-х т. Т. 2. / *Сост. и коммент. В. Л. Гошовского ; Общ. ред. П. Г. Богатырева*. — М. : Сов. композ., 1973. — 423 с., ил., нот.
4. Хоткевич Г. *Музичні інструменти українського люду* / Гнат Хоткевич. — Харків : 2002. — 288 с.
5. Борисяк А. *Метод органического развития примов игры на виолончели* / Борисяк А. — М., 1934. — 89 с.
6. Полянский Ю. *Метод как целостное понятие и практическая педагогика* / Ю. Полянский // *Зі спадщини майстрів. Наук. вісник. Вип. 30. Кн. 1. / Зб. ст. Упор. К. І. Шамаєва*. — К. : МКМУ, НМАУ, 2003. — С. 196–209.
7. Сапожников Р. *Гаммы, арпеджио, интервалы для виолончели (система упражнений)* / Р. Сапожников. — М. : Госмузиздат, 1963. — 85 с.
8. Струве Б. *Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов* / Б. Струве. Изд. 2-е. — М. : Госмузиздат, 1952. — 86 с.
9. Червова Е. А. *Вадим Сергеевич Червов («Поклониться памяти») / Е. А. Червова*. — К. : Феникс, 2012. — 320 с.
10. Щелкановцева Е. М. *Валентин Фейгин и его время* / Е. М. Щелкановцева : *Монографический очерк*. — Х. : Изд. дом «Райдер», 2003. — 240 с., ил.
11. Кулікова В. *Полянский Ю. О.* / Кулікова В. // *Зі спадщини майстрів. Науковий вісник. Вип. 30. / Зб. статей. Кн. 1. Упор. К. І. Шамаєва*. — К. : МКМУ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — С. 280.

12. Сумарокова В. Червов В. С. / В. Сумарокова // *Зі спадщини майстрів : Науковий вісник. Вип. 30. Кн. 1. 3б. ст. / Упор. К. І. Шамаєва. — К. : МКМУ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — С. 283–284.*

13. Шамаєва К. И. *Концертная жизнь Киева в 20-е годы (1917–1932) / Кира Ивановна Шамаева. — Дис ... канд. мист-ва. Спец. 17.00.03. Рукопис. — К. : Госконсерватория им. П. И. Чайковского, 1975.*

14. Червов В. С. *Нотатки про сучасне віолончельне виконавство / В. С. Червов // Українське музикознавство (наук.-метод. щорічник). Вип. 12. — К. : Муз. Україна, 1977. — С. 132–147 ; Червов В. Об интерпретации сюит для виолончели И. С. Баха / В. Червов // *Зі спадщини майстрів : Науковий вісник. Вип. 30. Кн. 1. / 3б. ст. Упор. К. І. Шамаєва. — К. : МКМУ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — С. 254–268.**

15. Щелкановцева Е. *Сюиты для виолончели соло И. С. Баха / Е. Щелкановцева. — М. : Музыка, 1997. — 112 с., нот.*

16. Завьялова О. К. *Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления / О. К. Завьялова : Исследование. — К. : НМАУ ім. П. И. Чайковского, 1999. — 85 с.*

17. Зав'ялова О. К. *Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України / О. К. Зав'ялова : Монографія. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. — 256 с.*

18. Сумарокова В. Г., Білоусова Ю. В. та ін. *Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика / Сумарокова В. Г., Білоусова Ю. В., Веселіна О. Ю., Кононова М. В., Ларчіков В. В. : Навч. пос. для вищих навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівня акредитації. — Одеса : ВМВ, 2009. — 160 с.*

19. *Історія української музики. В 6 т. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / АН УРСР ІМФЕ ім. М. Т. Рильського / Ред. кол. М. М. Гордійчук, В. В. Кузик, Л. О. Пархоменко. — К. : Наук. думка, 1989. — 448 с. ; Т. 2. / Редкол. : М. М. Гордійчук (гол.) та ін. — К. : Наук. думка, 1989. — 464 с. ; Т. 2 (а). XIX століття. — 2-е вид. : переробл., доп. / Ред. кол. : Г. А. Скрипник (гол.), А. П. Калениченко (заст. гол.) та ін. / Ред. кол. тому : В. В. Кузик (відп. ред.), А. І. Азарова (відп. секр.). — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. — 800 с. ; Т. 3. Кінець XIX – початок XX ст. / Редкол. : М. М. Гордійчук (гол.) та ін. / С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко та ін. Редкол. тому : М. П. Загайкевич (відп. ред.) та ін. — К. : Наук. думка, 1990. — 424 с. ; Т. 4 : 1917–1941 // Редкол. : М. М. Гордійчук (гол.) та ін. / Ред. кол.*

тому Л. О. Пархоменко, О. У. Литвинова, Б. М. Фільц. — К. : Наук. думка, 1992. — 615 с. ; Т. 5 : 1941–1958 / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського // Авто-ри тому : М. В. Беляєва, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук та ін. ; Ред. кол. тому : А. І. Муха (відп. ред.) та ін. — К., 2004. — 500 с., іл.

20. Корній Л. Історія української музики від найдавніших часів до се-редини XVIII ст. / Лідія Корній : Підручник. Ч. 1. — К.-Х.-Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. — 314 с., нот. ; Ч. 2. Друга половина XVIII ст. — К.-Х.-Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. — 387 с., нот. ; Ч. 3. XIX ст. — К.-Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. — 480 с., нот.

21. Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль / М. К. Боровик. — К. : Муз. Україна, 1968. — 102 с., нот.

22. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Твор-чість і виконавство (1960–1980 рр.) / Дика Ніна Орестівна : Автореф. дис... канд. мист-ва : 17.00.03. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ. — К., 2001. — 19 с.

23. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музич-ного модернізму / Коменда Ольга Іванівна. — Автореф. дис ... канд. мист-ва. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2004. — 19 с.

24. Литвиненко А. Інструментальне виконавство Полтавицини другої пол. XIX – початку XX ст. // Мистецтвознавчі аспекти славістики. Зб. наук. праць. / Відповід. ред. І. М. Юджін. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2002. — С. 81–89.

25. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості [Тест] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Савицька На-талія Владиславівна ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — 36 с.

26. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в істори-ко-стильовій парадигмі жанру / Слюсар Тетяна Михайлівна. — Автореф. дис ... канд. мист-ва 17.00.03. — Львів : Львівська національна музична ака-демія ім. М. В. Лисенка, 2010. — 18 с.

27. Суворовська Г. Л. Еволюція жанрів в українській камерно-ін-струментальній музиці / Г. Л. Суворовська // Укр. музикознавство. Вип. 26 : Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. — К. : АН України, 1991. — С. 146–154.

28. Васюта О. Музичне життя Чернігівщини від зародження до кін-ця XIX ст. / Олег Васюта // Мистецькі обрії'99 : Альманах : Науково-тео-рет. праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Гол. наук. ред. І. Д. Безгін. — К. : КНВМП «Символ-Т», 2000. — С. 123–131.

29. Локощенко Г. Музично-театральна культура Сумщини / Г. Локощенко : Матеріали для уроку вчителям музики, літератури, історії та ін. — Суми : СОІУВ, 1992. — 60 с.
30. Лошков Ю. І. Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні / Ю. І. Лошков : Монографія. — Х. : ХДАК, 2007. — 220 с., іл.
31. Давидова О. Маловідомі сторінки української музики (І. І. Рачинський) / О. Давидова // Українське музикознавство. Вип. 28. / Голова ред. кол. Г. І. Ляшенко, ред. М. Головащенко. — К. : НМАУ, 1998. — С. 91–93.
32. Лебедева О. Возвращение Борткевича / О. Лебедева // Зеркало недели / Междунар. обществ.-политич. еженед. — № 52, 25–30 декабря 2004 г.
33. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика В. Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини ХХ ст. / Роксоляна Мисько-Пасічник // В. Барвінський в контексті європейської музичної культури : Статті та матеріали. — Тернопіль : Астон, 2003. — С. 57–62.
34. Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття / Жук Галина В'ячеславівна. — Автореф. дис ... канд. мист-ва 17.00.03. — Львів : Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2005. — 20 с.
35. Зинькевич Е. Концерт у парку на крутоярі / Елена Зинькевич. — К. : Дух і літера, 2003. — 316 с.
36. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська : Монографія. — Тернопіль : СМП «Астон», 2000. — 339 с.
37. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. / О. В. Кононова — Х. : Основа, 2004. — 176 с.
38. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. — К. : Муз. Україна, 1972. — 226 с.
39. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. Т. 1. / Упор., ред., вст. ст. і примітки З. Штундер. — Львів : Дивосвіт, 1999. — 496 с. ; Т. 2. / Упор., ред., перекл., прим. і бібліогр. З. Штундер. — Львів : Дивосвіт, 2000. — 816 с.
40. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові / Л. Мазепа, Т. Мазепа. Т. 1 : Від доби міських музикантів до Консерваторії. — Львів : Сполом, 2003. — 288 с.

41. Миклашевський Й. М. *Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст.* / Й. М. Миклашевський. — К. : Наукова думка, 1967. — 160 с.

42. Сокальський П. *Вибрані статті та рецензії* / П. Сокальський / Упор., вст. ст. та прим. Р. Кулик. — К. : Муз.Україна, 1977. — 176 с.

43. Черепанин М. В. *Музична культура Галичини (друга пол. XIX – перша пол. XX ст.)* / М. В. Черепанин : Монографія. — К. : Вежа, 1997. — 324 ст.

44. Щербаківський Д. М. *Козак Мамай : Мистецько-етнографічні праці* / Д. М. Щербаківський. / Упор., передм., комент. та прим. М. В. Волкової ; За заг. ред. А. П. Яреценка. — Х. : Факт, 2008. — 512 с. : іл.

Зав'ялова О. К. Віолончельне ансамблеве мистецтво у контексті наукової думки в Україні. У статті аналізується джерельна база з питань віолончельного мистецтва України. Висвітлюється науково-теоретичний добуток вітчизняних і зарубіжних дослідників; узагальнюється музикознавча література з проблем віолончельної ансамблевої музики та навчально-методичні праці педагогів-віолончелістів.

Ключові слова: аналіз літератури, віолончельне мистецтво, камерно-ансамблева музика.

Zav'yalova O. K. Violonchельне ансамблеве искусство в контексте научной мысли в Украине. В статье анализируется научная база по вопросам виолончельного искусства Украины. Освещается научно-теоретическое наследие отечественных и зарубежных исследователей, обобщается музыковедческая литература по проблемам виолончельной ансамблевой музыки и учебно-методические труды педагогов-виолончелистов.

Ключевые слова: анализ литературы, виолончельное искусство, камерно-ансамблевая музыка.

Zavialova O. K. The cello ensemble art in context of the scientific thought in Ukraine. The article the scientific basis for cello art of Ukraine are analyzed. In this context the scientific and theoretical legacy of domestic and foreign researchers are highlighted, the musicological literature on the cello ensemble music and pedagogical work of the cello teachers are summarized.

Key words: the analyze of the scientific basis, the cello art, the chamber-band music.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО С. ФРАНКА КАК ПОЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА

Понятие «художественное пространство», играющее центральную роль в современной философии искусства, сложилось в XX в., хотя обозначаемая им проблематика обсуждалась со времен античности. Ведь подобно времени, пространство является важнейшим элементом, обеспечивающим целостность и, в конечном итоге, художественную ценность произведения. Ю. Лотман определяет «художественное пространство» как авторскую модель, выраженную языком пространственных представлений. «Язык пространственных отношений, – считает Ю. Лотман, – оказывается одним из основных средств осмысления действительности» [1]. И хотя этот язык «не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку» [1]. Ю. Лотман также оговаривает, что «как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, – чем его индивидуальная модель мира» [7]. Тем не менее, по мнению исследователя, специфика конкретного «художественного пространства» все же определяется личностью художника. В частности, пространство может быть закрытым или открытым, что Ю. Лотманом отождествляется с антиномией близкого – далекого [7].

С этой позиции интересно рассмотреть принцип построения партитуры скрипичной сонаты, представляющей собой достаточно сложное пространственное образование. С одной стороны, инструментальный дуэт напрямую соотносим со структурой речевого диалога, понимаемого как «взаимное (чаще двустороннее) общение, при котором речевая активность и пассивность переходят от одного участника коммуникации к другому» [5]. С другой же стороны, как

жанр преподносимый, музыкальный диалог имеет сущностное отличие – его «неофициальность и непубличность» [5] условны, ведь предполагается наличие третьего участника диалога – слушателя. Таким образом, во время звучания скрипичной сонаты пересекаются два пространства – «условно замкнутое сценическое» и открытое пространство зала. Еще одним важным моментом является принципиальная незавершенность пространства музыкального произведения, его изначальная готовность к многовариантности прочтения. В случае скрипичной сонаты это может привести к тому, что диалогичность композиции нарушается, равенство партнеров уступает место другой модели – монологу. Не случайно, способность играть в ансамбле с одним или несколькими партнерами – это одна из важнейших сфер профессионального мастерства музыканта-исполнителя. Ведь ансамблевая игра, отличается тем, что воплощение музыкального образа произведения является результатом творческих поисков нескольких исполнителей.

Таким образом, видим, что *художественное пространство* камерной сонаты объединяет черты, свойственные: 1) «домашнему» музицированию, моделирующему ситуацию неофициального общения; 2) концертным жанрам, предполагающим моменты соревновательности и эффектности, рассчитанной на реакцию публики.

Большинство сонат в камерной европейской музыке относятся ко второму варианту – они написаны для музыкантов-профессионалов. Это подразумевает необходимость творческого компромисса, обретения «единой» манеры игры, нахождения общего эмоционального состояния – ощущения поддержки и полного доверия друг к другу. Это не простая задача, так как нередко партнерами оказываются музыканты, чьи «установки» в искусстве могут быть диаметрально противоположными. Тогда скрипичная соната становится своеобразным дуэтом – согласия. Не случайно, А. Готлиб отмечает, что «в музыкальном ансамбле общение возможно лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми его участниками разносторонних связей отдельных партий и умения подчинить частности своего исполнения достижению общей цели» [4, с. 7]. Также следует сказать, что от того насколько тесно музыканты мысленно и душевно взаимодействуют друг с другом на сцене, зависит восприятие музыки публикой в зале.

Если в дуэте присутствует взаимное доверие и понимание, зрители это чувствуют и находятся с исполнителями в одном художественном пространстве.

Таким образом, **целью** статьи является изучение взаимодействия индивидуальных исполнительских стилей в заданных условиях «художественного пространства» скрипичной сонаты. **Объект** исследования – индивидуальный исполнительский стиль. **Предмет** – творческий диалог исполнителей в коммуникативном пространстве скрипичной сонаты С. Франка.

Прежде всего, необходимо сказать о том, что Сезар Франк – уникальная фигура в истории французской музыкальной культуры. Самобытный композитор, блестящий органист, вдохновенный импровизатор, талантливый педагог, музыкальный деятель, один из основателей французского Национального музыкального общества. «Нет имени чище, чем имя этой великой, чистосердечной души. Почти все, кто приближались к С. Франку, испытывали на себе его неотразимое обаяние, и это личное обаяние играет, быть может, большую роль в том воздействии, которое продолжают и ныне оказывать его произведения на французскую музыку», – писал о нем Ромен Роллан [10].

Говоря о *художественном пространстве* музыки С. Франка, следует помнить о том, что он начинал свою музыкальную карьеру как концертирующий виртуоз, сочиняющий произведения в блестящем салонном стиле. Однако уже в первых произведениях (трио op. 1, 2) композитор показал себя как представитель умеренных романтиков, а в зрелом периоде как продолжатель традиций классической и доклассической эпох. Так и в сонате для скрипки и фортепиано С. Франка можно выделить несколько «стилевых доминант».

Первая – это влияние романтизма, прослеживающееся, прежде всего, в виртуозной трактовке инструментов, в непосредственности эмоционального выражения, в чертах концертности (вплоть до включения каденционных построений), в тяготении к сквозному развитию и монотематизму.

Второй стилиевой полюс сонаты – это барочная музыка. От нее видим бинарность как в диалогичной форме высказывания, так и в строении частей, объединенных по две (медленная – быстрая). Интересно, что такой же принцип применен и в отдельной части – третья часть

сонаты имеет авторский подзаголовок: речитатив-фантазия. Также влияние барочной музыки прослеживается в побочных партиях второй и третьей частей хорального склада.

Следует сказать, что возможно и другое понимание композиционной структуры сонаты: первая часть прелюдийного плана может быть трактована как вступление к трехчастной сонате. Интересно, что если ориентироваться на тональный план, то опять возникает трехчастность: *A-dur* объединяет крайние (I и IV части), образуя своеобразную арку, II ч. и III ч. – минорные (*d – g*) плагального наклонения.

Соната была написана как свадебный подарок для известного скрипача-виртуоза Эжена Изаи. Возможно, посвящая произведение такому выдающемуся музыканту, автору известнейших сонат для скрипки соло, С. Франк интуитивно или сознательно ориентировался на стиль бельгийского скрипача. Как известно, для стилия Э. Изаи было характерно интеллектуальное исполнение и одухотворенность (характерная и для музыки С. Франка), сочетающиеся с красочной изобразительностью, лирической утонченностью и эмоциональностью выражения. Очевидно, образный строй сонаты действительно совпадал с мироощущением Э. Изаи, с удовольствием исполнявшим ее. Не случайно именно соната для скрипки и фортепиано, исполненная Э. Изаи в различных уголках мира, стала первым произведением С. Франка, которое получило широкое одобрение публики. Ведь до этого имя композитора С. Франка было мало известно.

Возвращаясь к строению сонаты, укажем, что из четырех частей три (I, II и IV) написаны в сонатной форме. Главную роль в сонате играют лирические образы I части. Свободное, поэтическое настроение достигается за счет непосредственности и непрерывности высказывания. Это дает нам возможность условно назвать первую часть *Прелюдией к сонате*. Часть начинается с терцовых интонаций, как бы ищущих тему. Мелодия развивается вариативно, с постоянными ритмическими и интонационными зависаниями, создающими ощущение погруженности в определенное эмоциональное состояние. Хоральное изложение партии фортепиано усиливает это ощущение. Также следует отметить, что в этой части диалог солистов условен и не выражен конкретными репликами-перекличками. Фактически, звучит монолог

скрипки – любимого инструмента романтиков, всегда избираемого для передачи внутреннего состояния человека.

II часть очень действенная и яркая также написана в сонатной форме. Здесь можно говорить скорее о некоем слиянии двух инструментов в единое целое, нежели о диалогичности либо противостоянии. Причудливая ритмика и характерное синкопирование создает ощущение неустойчивости, тревожности. Побочная партия песенного плана. Зависание мелодической линии напоминают интонации побочной партии из первой части. Имея хоральную фактуру, по характеру эта тема скорбная. В подтверждение концертности сонаты, часть завершается блестящей виртуозной кодой в лучших традициях романтической эпохи.

Характеризуя **III** часть (Речитатив – Фантазия), скажем, что в ней наиболее ярко подчеркнуто сопоставление двух «пространств» сонаты: личностного и сокращенного. Партия скрипки в речитативе – яркое воплощение индивидуального начала: эмоционально окрашенного, агогически не регламентированного высказывания (в пользу этого предположения свидетельствует авторское установление «*largamente con fantasia*»). Фортепиано, напротив, выполняет функцию сдерживания, поиска равновесия.

По контрасту, музыкальный материал Фантазии строится на проникновенном диалоге исполнителей (авторская ремарка *dolcissimo espressivo*). Молитвенность, подчеркнутая хоральным изложением темы, впоследствии переходит в драматически насыщенный, эмоционально напряженный мелодический материал.

IV часть выполняет функцию коды, синтезируя музыкальный материал сонаты. Финал написан в сложной трехчастной форме с кодой. Как и в третьей части два исполнителя тесно взаимодействуют в непрерывном каноническом движении темы-рефрена. Здесь дважды возвращается лирическая тема из **III** части, выполняя функцию драматической кульминации.

Теперь рассмотрим некоторые особенности исполнительского прочтения сонаты дуэтом Д. Ойстраха – С. Рихтера. Два известных советских исполнителя, являющиеся представителями одного музыкального поколения, имели богатый опыт совместных выступлений и накопили обширный камерный репертуар. Интересно, что

они одни из первых записали весь цикл сонат Л. Бетховена для фортепиано и скрипки. Возможно, такая продуктивность совместного творчества объясняется общностью мышления выдающихся музыкантов. Речь идет об интеллектуальном подходе к музыкальному произведению, который был характерен и для творческого почерка С. Франка.

Данное исполнение сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка состоялось в Карнеги-Холл в 1968 году. Здесь хочется вспомнить о том факте, что спустя время после написания С. Франком скрипичной сонаты и в связи с тем насколько она стала «на слуху» в то время, М. Пруст – один из родоначальников новой прозы XX века – нашел своеобразное отражение музыки данной сонаты на страницах своего семитомного романа «В поисках утраченного времени» [15]. Нам не известно, ориентировались ли исполнители на прочтение сонаты, традиция которого идет от романа М. Пруста, но в их прочтении явственно ощущается желание «снять» романтический флер музыки сонаты, раскрыть ее философский, общечеловеческий подтекст. Во всяком случае, именно на таком прочтении настаивал С. Рихтер: «Среди трех-четырёх программ, составленных нами совместно, некоторые разногласия возникли лишь по поводу сонаты Франка. Играл он ее, разумеется, хорошо, но не принимал по-настоящему всерьез, считал едва ли не салонной музыкой. Я же восхищался Франком и его волшебной сонатой. Не есть ли она соната прустовского Вейнтеля?» [9, с. 96].

Так, в I части сонаты мы привыкли слышать более подвижный темп, светлый, лирический тон высказывания. Однако рассматриваемые нами исполнители несколько по-другому видят содержание этой части, исполняя ее в гораздо более сдержанном темпе, прослушивая каждую интонацию, как мысль, над которой надо задуматься. В исполнении Д. Ойстраха – С. Рихтера подчеркивается инструментальный характер мелодической линии.

Музыку II части сонаты Д. Ойстрах и С. Рихтер с первых тактов наполняют бурным потоком чувств. Их исполнение проникнуто взволнованностью, насыщено яркими контрастами, что отвечает авторскому замыслу. Но при этом музыкантам удается избежать упрощенно-виртуозного прочтения, когда быстрый темп и эффектность

пассажей затмевает основную мысль. Что касается **III** части, то в ней исполнители довольно близко придерживаются указаний композитора: рельефно и интонационно выразительно звучат речитативные реплики скрипки, а в фантазии сохраняется та молитвенность, которая заложена автором.

В **IV** части Д. Ойстрах и С. Рихтер вновь берут более сдержанный темп, нежели указано в партитуре, дабы проникнуть в каждый канонический фрагмент, выслушать друг друга в каждой реплике, и, возможно, даже раскрыть всю тайну этой сонаты в главной драматургической кульминации.

Совсем по-другому прочитывает художественное пространство сонаты С. Франка дуэт В. Репина и Н. Луганского (запись 2004 года, сделанная в Токио). Выпускник Московской консерватории (класс профессоров Т. П. Николаевой и С. Л. Доренского), пианист поколения Е. Кисина и Б. Березовского, Николай Луганский сегодня входит в число самых известных и востребованных русских пианистов в Европе. Критики характеризуют музыканта как самого «романтического героя» современной фортепианной игры: «Пианист всепоглощающей чувствительности, который выдвигает вперед не себя, а музыку...», – так охарактеризовала исполнительское искусство Н. Луганского газета «*The Daily Telegraph*» [12].

Вадим Репин – лауреат многих международных конкурсов, ученик всемирно известного скрипичного преподавателя З. Брона, сегодня выступает на самых престижных музыкальных сценах мира. Огненный темперамент в гармоничном сочетании с безупречной техникой, прочувствованность и глубина интерпретации – основные качества исполнителя В. Репина.

Творческому тандему В. Репин – Н. Луганский уже достаточно много лет: «Мы познакомились уже довольно давно, в начале 1990-х, затем периодически встречались на гастролях – в Токио, Париже, Вене. Как-то играли с ним в шахматы – и решили попробовать дать несколько концертов вместе. Так родилась идея нашего первого европейского турне, которое прошло, надо заметить, очень успешно. Кроме того, мы подружились», – рассказывает В. Репин [4].

Их версия сонаты, на наш взгляд, вызывает двойственное чувство – с одной стороны, исполнение удивительно современно, созвучно

ритму нашего времени. Возможно поэтому, общее время звучания сонаты в версии В. Репина – Н. Луганского на 2,5 минуты короче. С другой стороны, музыкантам удастся сохранить ту атмосферу, которая заложена автором.

Здесь уместно привести пример исполнения двух первых частей сонаты. В I части исполнение дуэта не похоже на интерпретацию дуэта Д. Ойстраха – С. Рихтера в темповом отношении. В. Репин и Н. Луганский вносят больше движения и порывистости в кульминациях. Однако есть и общее в интерпретации двух дуэтов – это философское осмысление каждой фразы посредством богатой звуковой палитры музыкантов. II часть молодые исполнители наполняют глубоким драматизмом и бурной решительностью, что роднит этот дуэт с их предшественниками – Д. Ойстрахом и С. Рихтером. Интересно, что Л. Власенко сказал о Н. Луганском: «В его игре есть что-то рихтеровское» [12].

Характеризуя исполнение сонаты в целом, следует сказать о важности возрастного фактора, безусловно влияющего на интерпретационные решения исполнителей. Особенно явно это проявляется в контрастности темповых соотношений и сменах настроений. Порывистость и бурная эмоциональность, более характерную для В. Репина и Н. Луганского, можно противопоставить музыке Д. Ойстраха и С. Рихтера, богатой размышлениями, основательностью и непрерываемостью.

Существует и то, что объединяет исполнение этих дуэтов, несмотря на самобытность прочтения художественного пространства музыки С. Франка – дружественные отношения музыкантов, выходящие за рамки сугубо профессиональных. Это обеспечивает особую степень взаимопонимания исполнителей, столь важную в дуэтном искусстве. Так, Н. Луганский, говоря о дуэте с В. Репиным, признаётся: «... мы оба знаем, что если один из нас что-то изменит в интерпретации, другой подхватит его начинание. Это происходит само по себе» [2]. В. Репин добавляет: «Это очень естественный процесс <...> Когда вы играете вместе, вы должны доверять друг другу <...> И мы доверяем» [2].

Таким образом, видим, что художественное пространство камерной сонаты достаточно подвижно и позволяет воплотить различные

исполнительские установки, не нарушая первоначального компози-
торского замысла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анисова А. А. Особенности художественного пространства и проблема эволюции поэтического мира : На материале лирики Б. Пастернака : дис. ... канд. филологич. наук. : 10.01.08 / Анисова Анна Николаевна. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-khudozhestvennogo-prostranstva-i-problema-evolyutsii-poeticheskogo-mira-na-mater>. — Загл. с экрана
2. Вадим Репин и Николай Луганский: вечер контрастов... [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.muzcentrum.ru/news/2010/12/item4339.html>. — Загл. с экрана.
3. Готлиб А. Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Редколл. : К. Х. Аджемов и др. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 8. — С. 75–101.
4. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. — М. : Музыка, 1971. — 65 с.
5. Исаева Е. Жанровая природа камерного ансамбля и «режиссерский» метод в ансамблевой педагогике [Электронный ресурс] / Е. Исаева. — Режим доступа : http://www.2israel-music.com/Rezhissyorsky_metod.htm. — Загл. с экрана.
6. Копьев А. Психологическое консультирование: опыт диалогической интерпретации / А. Копьев // Вопросы психологии — 1990. — Т. № 3. — С. 17–25
7. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. — Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm>. — Загл. с экрана.
8. Михеева Л. Сезар Франк [Электронный ресурс] / Л. Михеева. — Режим доступа : <http://www.fedorov.ws/franck.html>. — Загл. с экрана.
9. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. / Б. Монсенжон. — М. : Классика-XXI, 2003. — 480 с.
10. Музобзор: Вадим Репин и Николай Луганский... [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.vashdosug.ru/msk/concert/article/40241>. — Загл. с экрана.
11. Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Д. Ф. Ойстрах. — М. : Музыка, 1978. — 286 с.

12. *Пианист всепоглощающей чувствительности, который выдвигает вперед не себя, а музыку [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://old.kurier.lt/?r=16&a=5866>. — Загл. с экрана.*

13. *Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов : биограф. очерки / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1978. — 263 с.*

14. *Рогожина Н. Сезар Франк / Н. Рогожина. — М. : Сов. Композитор, 1969. — 266 с.*

15. *Сушанова В. Скрипичная соната С. Франка в восприятии Марселя Пруста / Виктория Сушанова // Київське музикознавство : зб. ст. / [ред. І. М. Коханік]. — Вип. 35. — К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2010. — С. 38–46*

Сидоренко О. Художественное пространство сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка как поле творческого диалога. Понятие художественного пространства рассмотрено применительно к камерной музыке и камерно-ансамблевому исполнительству. На примере Сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка проанализировано взаимодействие исполнителей в художественном пространстве музыкального произведения. Определены особенности интерпретации данного произведения двумя разными дуэтами.

Ключевые слова: камерный ансамбль, художественное пространство, творческий диалог, интерпретация.

Сидоренко О. Художній простір сонати для скрипки та фортепіано С. Франка як поле творчого діалогу. Поняття художнього простору розглянуто відносно камерної музики і камерно-ансамблевого виконавства. На прикладі Сонати для скрипки та фортепіано С. Франка проаналізовано взаємодію виконавців у художньому просторі музичного твору. Визначено особливості інтерпретації даного твору двома різними дуєтами.

Ключові слова: камерний ансамбль, художній простір, творчий діалог, інтерпретація.

Sidorenko O. Art space of Sonata for Violin and Piano by S. Frank as a field of creative dialogue. The concept of art space considered in relation to chamber music and chamber ensemble performing. It was analyze the interaction of performers in the art space on the example of the sonata for violin and piano by S. Frank. The features of the interpretation of the works of two different duos.

Key words: chamber ensemble, art space, a creative dialogue, interpretation.

**ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
С. ПРОКОФЬЕВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. КРАЙНЕВА
И Я. ЗАКА: К ВОПРОСУ О «СТИЛЕВОЙ АДЕКВАТНОСТИ»
ИСПОЛНЕНИЯ**

Со времен разделения профессий композитора и исполнителя возник вопрос о соответствии исполнительской трактовки композиторскому замыслу. Как правило, данная проблема рассматривается под углом «уважительного» отношения к авторскому тексту. При этом исполнитель, безусловно, выражает собственное видение данного произведения, иначе исполнение было бы лишено индивидуальности и интереса для слушателя. Поэтому большая часть исследователей исполнительского искусства сходятся во мнении, что стилистически корректное исполнение может состояться лишь при симбиозе «уважительного» отношения к авторскому тексту и творческого подхода к исполнению музыкального произведения. Так, Н. П. Корыхалова отмечает: «Осуществить это в полной мере можно лишь при творческом подходе к произведению, когда внимательное, бережное отношение к авторскому тексту сочетается со свободным выявлением творческой индивидуальности артиста» [5, с. 193]. А исследовательница А. Н. Николаева приходит к, казалось бы, парадоксальному выводу: «Поскольку существование музыкального произведения не мыслится вне исполнения, можно сказать, что исполнительский стиль есть форма проявления композиторского стиля, форма его реализации, а возможно, и форма его существования» [8, с. 267].

Очевидно, что по целому ряду причин абсолютное совпадение авторского замысла музыкального произведения и его исполнительской интерпретации невозможно. Речь идет и о хронологическом разрыве (разнице во времени написания и исполнения), и об изменениях в художественных предпочтениях, о модификации музыкальных инструментов, об условиях исполнения музыки и т. д. Однако все вышеперечисленное не исключает возможности ситуации, в которой художественное мышление композитора и исполнителя оказывается до-

статочно близким. Степень этого приближения зависит как от причин личностного плана, так и от «сверхзадачи» музыканта-исполнителя, влияя на нашу оценку «стилевой адекватности» исполнения.

Цель данной статьи – проанализировать Второй концерт для фортепиано с оркестром С. Прокофьева в исполнительских версиях Владимира Крайнева и Якова Зака с точки зрения соответствия интерпретационной версии произведения замыслу композитора. **Объект** исследования – индивидуальный исполнительский стиль. **Предмет** – понятие «стилевой адекватности» исполнительской версии «произведения композитора» (термин В.Г. Москаленко).

В процессе работы над авторским нотным текстом интерпретатор определяет свою позицию по отношению к существующим «нормам» прочтения музыкального произведения. Эти нормы могут быть обозначены как «устная традиция» – исторически сложившееся представление о том, как «правильно» исполнять данное произведение. Такое представление складывается из воспоминаний людей, которые могли слышать исполнение автора, из указаний редакторов, из своеобразных клише, функционирующих в педагогических кругах. Все это формирует оценочную шкалу не только исполнителя, но и слушателя. Слушателю это дает возможность определить свое отношение к исполняемому произведению. Исполнителю – сделать выбор между следованием традиции или же ее нарушением. И в том, и в другом случае результат будет оцениваться с точки зрения попадания в авторский стиль. Таким образом, возникает вопрос о взаимосвязи исполнительского и композиторского стилей и допустимой степени отклонений в интерпретации нотного текста исполнителем в рамках понятия «стилевая адекватность».

Несмотря на то, что данное понятие достаточно часто употребляется в музыкальных кругах (композиторами, исполнителями, критиками), не существует точного и исчерпывающего критерия, определяющего «стилевую адекватность» исполнения. Понятно, что область совпадений стилей композитора и исполнителя будет лежать сразу в нескольких сферах. Это и личностные параметры, и вкусовые предпочтения, и принадлежность к определенной эпохе/школе. Эти факторы, несомненно, отражаются в параметрах индивидуального стиля.

Согласно определению В. Г. Москаленко, под стилем музыкального творчества: «<...> понимается специфика мироощущения и музыкального мышления творческой личности, которая реализуется системой музыкально-речевых ресурсов сочинения, интерпретирования и исполнения музыкального произведения» [7, с. 323]. Исходя из этого, можно предположить, что «стилевая адекватность» исполнения – это такая ситуация, в которой музыкально-речевые ресурсы композитора и исполнителя оказываются (или воспринимаются оценивающим) максимально близкими.

Музыкально-речевые ресурсы композитора проявляют себя через фактуру, особенности гармонического языка, формообразование, тяготение к определенным жанрам. Исполнительские музыкально-речевые ресурсы, как правило, связывают с «прочтением» нотного текста – динамикой, агогикой, штрихами. Хотя, на самом деле, во власти исполнителя находятся и «композиторские средства» выразительности. Исполнитель в силах, не изменяя нотного текста, полностью переозвучить его, тем самым существенно изменив первоначальный план композитора. Вспомним о полифоничности мышления Г. Гульда, проявляющейся не только в исполнении полифонических произведений, или о привычке В. Горовица расцветивать фактуру исполняемых произведений неожиданными подголосками.

Таким образом, видим, что музыкально-речевые ресурсы пианиста (как и других музыкантов-исполнителей) – не только средство воплощения авторского замысла. Прежде всего, они являются отражением психологической предрасположенности интерпретатора к передаче определенных музыкальных образов. Это, в свою очередь, влияет также и на особенности пианистического аппарата. На этом базируется условное деление исполнителей по репертуарным предпочтениям. Как пример можно привести «исполнителей-шопенистов» – Я. Зак, Ар. Рубинштейн, Л. Оборин, К. Цимерман, чье ощущение времени, прикосновение к клавиатуре признано критиками как «стилистически адекватное» шопеновскому. Таких параллелей достаточно много: Й. Бах – Г. Гульд, Л. Бетховен – А. Шнабель, С. Прокофьев – С. Рихтер....

С этой точки зрения рассмотрим Второй концерт для фортепиано с оркестром С. Прокофьева в исполнительских версиях В. Крайнева и Я. Зака.

Прежде всего, определим основные параметры стиля музыкального творчества автора произведения. Отметим, что С. Прокофьев относился к той категории композиторов, которые, обращаясь к фортепиано, писали «для себя», учитывая собственные пианистические особенности. Известно, что композитор был первым исполнителем многих своих фортепианных произведений. Исходя из этого, можно предположить, что исполнительский стиль С. Прокофьева-пианиста влиял на его композиторские решения.

В консерватории С. Прокофьев обучался в классе А. Есиповой и, хотя художественные поиски молодого композитора часто вызывали непонимание и даже неприятие педагога, все же принципы школы Т. Лешетицкого – А. Есиповой оказали влияние на исполнительский стиль С. Прокофьева. Так, произведениям С. Прокофьева присущи культивируемая А. Есиповой пальцевая техника и отказ от «весовой игры». Еще одна параллель лежит в области стилевых предпочтений. В своем классе А. Есипова много работала с произведениями классиков, что, наряду с другими факторами могло повлиять на неоклассические поиски С. Прокофьева.

Опираясь на работы Д. Дельсона и Л. Гаккеля, можно определить основные черты фортепианного стиля С. Прокофьева:

- рациональный подход к организации звучания, прозрачность фактуры, минимальное использование педали;
- четкое разделение фактурных планов по функциям, что обнаруживает связь с фортепианным стилем венских классиков;
- использование метроритмической асимметрии, смешанных размеров, ритмического варьирования материала;
- употребление организованной остинойтной ритмической пульсации (токатность);
- применение техники широких скачков и аккордовой техники.

Говоря о Втором концерте для фортепиано с оркестром С. Прокофьева, стоит отметить, что это особенное произведение в творческом наследии композитора. Его образно-эмоциональное наполнение не характерно для авторского стиля. Не случайно, Б. Асафьев писал, что настроение концерта, написанного в тональности соль минор «<...> эмоционально конденсированное, “сгнетённое до духоты”» (цит. по: [9, с. 317]). Вспомним, что в барочной традиции

тональность соль минор относили к наиболее печальным тональностям. Возможно, такой выбор обусловлен трагическими событиями в жизни С. Прокофьева. Весной 1913 года покончил жизнь самоубийством близкий друг композитора Макс Шмитгоф. С. Прокофьеву была отправлена посмертная записка: «Не огорчайся особенно, отнесись к этому равнодушно. Право, большего это не заслуживает. Прощай, Макс». И кривая приписка сбоку: “Причины не важны”» (цит. по: [9, с. 138]).

Потеря близкого друга, соратника, наставника в философии глубоко ранила С. Прокофьева. Известно, что именно Макса Шмитгофа композитор называл единственным единомышленником, понимание которого поддерживало С. Прокофьева в минуты творческих метаний.

Композитор посвящает Второй концерт для фортепиано с оркестром ушедшему другу, что определяет глубокий драматизм музыки. Трагическая линия носит очень личный характер, напоминает скорбное откровение одинокого, сломленного болью утраты, человека. Именно поэтому, в противовес Первому концерту, в котором значительное место отведено оркестру, излагающему основной тематический материал, во втором главная роль всецело принадлежит солирующему инструменту. Высказывание дается от первого лица и дух соревновательности отсутствует как таковой.

Смысловая нагрузка концерта также повлияла на решения композитора в области музыкального языка и формообразования. Так, в первой части концерта композитор создает оригинальную конструкцию, отходя от традиционной схемы сонатного *Allegro*. Главным разделом части служит *Andantino* с суровой, чеканно-рельефной темой, которая основывается на двух жанровых знаках: 1) марш или речитатив; 2) ноктюрн. Такое соотношение напоминает о первой части «Лунной сонаты» Л. Бетховена и творчестве Ф. Шопена (например, ноктюрне до-диез минор), что дает разгадку желаемого автором эмоционального состояния. В целом, настроение главной темы первой части можно охарактеризовать как размышление, но не умиротворенное, а с потаенными тревогами.

Отступление от классических норм видим и в побочной партии концерта. Тема побочной партии в темпе *Alegretto* не противопостав-

ляется, а скорее сопоставляется с материалом основной темы. Однако, за счет смещения ритмических акцентов (один из характерных принципов фортепианного стиля С. Прокофьева), побочная тема, развиваясь, приобретает характер игривости и элегантности.

Одной из наиболее ярко воплощающих характерный для С. Прокофьева фортепианный стиль является вторая часть концерта – скерцо. Здесь каждая интонация наполнена остроумием и лукавой игривостью. Прозрачность фактуры, острота интонаций, минимальное использование педали, сухость и некоторая ударность звукоизвлечения, подчеркнутая акцентированностью первых долей, – все это является неотъемлемой составляющей композиторского стиля С. Прокофьева.

Еще один характерный для композиторского стиля прием – использование смешанных размеров и неожиданных сочетаний метроритмических фигур и оборотов проявляется в третьей части – *Intermezzo*.

Монументальный финал концерта В. Каратыгин удачно назвал «циклопической постройкой», сравнив его в этом смысле с первой частью произведения [цит. по: 9, с. 76]. Здесь, как и в предыдущих частях, используется сопоставление тональностей, что придает октавным переключкам фортепиано и оркестра красочность. Финал поражает синтезом разнообразных технических приемов: блестящих пальцевых пассажей, токкатно-фигурационных построений, аккордовой техники. С. Прокофьев максимально проявляет здесь не только композиторскую, но и пианистическую индивидуальность.

В целом, Второй концерт для фортепиано с оркестром можно охарактеризовать как одно из сложнейших произведений фортепианного репертуара. Драматическая, техническая, и смысловая наполненность музыки всецело подчинена солирующему инструменту, поэтому на примере данного произведения как нельзя лучше можно изучить особенности пианизма различных исполнителей.

Являясь представителями одной исполнительской школы, В. Крайнев и Я. Зак были художниками различной направленности. В отличие от В. Крайнева, Я. Заку как пианисту априори была не близка ударность, «стеклянность» звука, свойственная С. Прокофьеву. Признанный «шопенист», Я. Зак обладал характерным мягким прикосновением к клавиатуре, виртуозным владением «полупедаль-

ными эффектами», свободным отношением к темпо-ритму, что несколько не соответствовало дерзкой, но в то же время очень стройно организованной музыке С. Прокофьева. А. Альшванг так характеризовал исполнительский стиль пианиста: «Это скорей драгоценная способность медлительного разворачивания больших планов, беспредельных звуковых пространств. Игре Я. Зака свойственно именно это умелое выявление “звуковых пространств”»; для пианиста характерна пространственная протяженность при воспроизведении образа и передаче разнообразных чувств и мыслей» [2, с. 78].

Однако, не смотря на довольно значительные отличия музыкально-речевых ресурсов композитора и исполнителя, в данном конкретном случае исполнительскую версию Я. Зака можно считать стилистически адекватной. В своей трактовке пианист выводит на первый план трагическое наполнение музыки, что особенно ярко проявляется в первой части концерта. Главная тема звучит как монолог, наполненный личными эмоциями, что проявляется через преодоление ударности и сухости звучания. Исполнительская трактовка Я. Зака насыщена агогическими и динамическими нюансами, что создает ощущение бесконечности времени и пространства, подчеркивая личностный характер высказывания.

Гнетущее чувство груза одиночества придает подчеркнuto тяжелое прикосновение к клавиатуре во всех частях концерта не исключая даже скерцо, написанное в темпе *Vivace* и предполагающее контрастное противопоставление первой части. Фантазмагорическое *Intermezzo* исполнитель трактует как продолжение трагической линии и создает ощущение связи с потусторонним миром. Эта часть возвращает слушателя в первоначальную тональность соль минор и дает возможность исполнителю трактовать *Finale* как сопоставление предыдущей части, что и делает Я. Зак, формируя восприятие концерта как цельного трагического образа.

Версию В. Крайнева можно назвать более традиционной, поскольку у него на первый план выходят характерные особенности фортепианного стиля С. Прокофьева, воплощенные в концерте. Стоит отметить, что В. Крайнев не раз называл одним из композиторов всей своей жизни С. Прокофьева: «Постепенно приоритетами всей моей исполнительской жизни стали Шопен и Прокофьев» [6, с. 135].

И если пианист не исполнял монографическую программу, посвященную определенному композитору, то обязательно включал произведения С. Прокофьева в концертное выступление. Блестящее исполнение В. Крайнева было не раз отмечено как отечественными, так и иностранными критиками. Так, после одного из выступлений В. Крайнева в Киеве журнал «Наш ВЕК» напишет: «Коли ми чуємо сьогодні Третій концерт для фортепіано з оркестром Сергія Прокоф'єва в блискучому виконанні Володимира Крайнева, ми можемо вищим за історичними мірками оцінити силу сонячної реформаторської енергії російського композитора, який складав свій шедевр далеко від Батьківщини, на березі французької Атлантики, в 1921 році» [4, с. 1].

Как и С. Прокофьев, В. Крайнев – представитель нового этапа в истории фортепианного искусства. Поэтому настроение юношеского задора, чувство юмора, острые саркастические мотивы, присущие музыке С. Прокофьева, естественно и гармонично передаются в исполнительской трактовке В. Крайнева.

Утверждать данный факт мы можем, проанализировав цепь «ученик – учитель». Одним из педагогов В. Крайнева была А. С. Сумбатян – представительница школы А. Н. Есиповой. Следовательно, на становление В. Крайнева как исполнителя оказали влияние факторы, которые, в некоторой степени, формировали пианизм самого С. Прокофьева. Поэтому в исполнительских трактовках В. Крайнев воплощает характерную для С. Прокофьева сухость, лапидарность, токатность фортепианного звучания.

Не исключением стало и исполнение Второго фортепианного концерта. В. Крайнев выводит на первый план саркастические мотивы концерта и акцентирует внимание слушателя на оптимистичной стороне музыки С. Прокофьева. Не отступая от общего лирического настроения, исполнитель всячески обыгрывает контрастность тем. В. Крайнев создает иллюзию постоянного движения, развития и, следовательно, не безысходного трагизма, а надежды на радостное будущее.

Уже в побочной партии первой части ясно звучат игривые ноты как приятное воспоминание о прошлом. Стоит отметить, что в исполнительской версии В. Крайнева и оркестровая партия поддерживает настроение солиста. Медно-духовая группа инструментов особенно ярко подчеркивает перемены тональностей и неординарную интер-

валику, тем самым находясь в диалоге с солирующим инструментом. Исходя из выше сказанного, партия фортепиано воспринимается уже не как монолог.

Все части звучат контрастно и трагическое настроение первой части в финале звучит скорей пафосно-возвышено. Соответственно, характерные приемы, использованные В. Крайневым (минимальное использование педали, облегченное звукоизвлечение, стройная метро-ритмическая организация) воплощает образ оптимизма и иронического отношения к жизни, свойственные музыке С. Прокофьева.

Таким образом, анализируя исполнительские версии Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Прокофьева можно сделать вывод о том, что многозначность и смысловая многослойность произведения, заложенная автором произведения, обуславливает достаточно большой «разброс» интерпретационных решений, каждое из которых может быть оценено как «стилистически адекватное».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаккель Л. Е. *Фортепианная музыка XX века очерки* / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. — 288 с.
2. Григорьев Л. Г. *Современные пианисты : [биограф. очерки]* / Л. Григорьев, Я. Платек. — М. : Сов. композитор, 1985. — 472 с.
3. Дельсон В. Ю. *Фортепианное творчество и пианизм С. Прокофьева*, — М. : Сов. композитор, 1973. — 286 с.
4. Калинин М. *Музичні вечори*. — К. : «Наш ВЕК» 16 июля 2001. — С. 11.
5. Корыхалова Н. П. *Интерпритация музыки* — Л. : Музыка, 1979. — 206 с.
6. Крайнев В. *Монолог пианиста. Кого помню и люблю* / В. В. Крайнев ; послесл. Е. Баранкина. — М. : Музыка, 2011. — 192 с.
7. Москаленко В. *Лекции по музыкальной интерпритации : учебное пособие* / Виктор Москаленко. — К. : 2012. — 272 с.
8. Николаева А. *Стилевой подход в обучении игре на фортепиано (история, теория, методика)* // *Теория и методика обучения игре на фортепиано : учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений*. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — 366 с.
9. Прокофьев С. *Материалы, документы, воспоминания*. — М. : 1961. — 317 с.

Круглова Е. Второй концерт для фортепиано с оркестром С. Прокофьева в интерпретации В. Крайнева и Я. Зака: к вопросу о «стилевой адекватности» исполнения. «Стилевая адекватность» исполнения рассматривается как совпадение или подобие музыкально-речевых ресурсов композитора и интерпретатора. С этой точки зрения анализируются исполнительские версии Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Прокофьева.

Ключевые слова: С. Прокофьев, музыкальный стиль, «стилевая адекватность», музыкально-речевые ресурсы.

Круглова Є. Другий концерт для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва в інтерпретації В. Крайнева та Я. Зака: до питання про «стильову адекватність» виконання. «Стильова адекватність» виконання розглядається як збіг або подібність музично-речових ресурсів композитора та інтерпретатора. З цієї точки зору аналізуються виконавські версії Другого концерту для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва

Ключові слова: С. Прокоф'єв, музичний стиль, «стильова адекватність», музично-речові ресурси.

Kruglova Ye.. The Second Concerto for a Piano and an Orchestra by S. Prokofiev interpreted by V. Krainev and Ya. Zak: to the issue of a “stylistic adequacy” of performance. “Stylistic adequacy” of performance is considered as a coincidence or likeness of music and speech resources of a composer and an interpreter. From this viewpoint the performing versions of the Second Concerto for a Piano and an Orchestra by S. Prokof'yev are analyzed.

Key words: S. Prokofiev, music style, “stylistic adequacy”, music and speech resources.

АНСАМБЛЬ СКРИПАЛІВ ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Суттєвою ознакою культурології та мистецтвознавства на межі ХХ–ХХІ ст. є посилення науково-теоретичного інтересу до різних пластів музично-виконавської культури. Дослідницький інтерес до проблем теорії, історії і практики скрипкового ансамблевого мистецтва зумовлює необхідність висвітлення специфіки ансамблю скрипалів як різновиду виконавської культури. Притаманний йому творчий потенціал сприяє його постійному розвитку в багатьох художніх проявах та аспектах.

В інструментальній сфері яскравим маніфестантом ансамблевого виконавства є ансамбль скрипалів. Цей ансамблевий різновид набув значного поширення у світовому та вітчизняному художньо-інформаційному просторі ХХ ст., демонструючи величезні самобутні властивості, виявлені в його виконавському складі й виражальних можливостях, зокрема, в темброво-фонічній красі, що захоплює і вражає своєю красою та духовним сьайвом.

Ансамбль скрипалів посідає важливе місце в жанровій ієрархії камерно-ансамблевого мистецтва. Безперервно еволюціонуючи, цей музично-виконавський жанровий різновид «напрацьовує» власні мистецькі засоби та прийоми виразності, розвиваючи кращі традиції ансамблевого виконавства. Жанрово-стильове розмаїття репертуару для ансамбля скрипалів свідчить про постійну увагу до цього типу творчості багатьох поколінь виконавців і композиторів.

Засадничими працями в сфері камерно-ансамблевої музики є дослідження Н. Александрової [1], Д. Благого [4], М. Боровика [5], Л. Гаккеля [7], Т. Гайдамович [8], Р. Давидяна [9], І. Польської [15], Е. Песикова [14], Л. Раабена [16] та ін. Проте, незважаючи на широку розповсюдженість, художню значущість та суттєву роль ансамблю скрипалів в концертно-виконавській та педагогічній практиці, він дотепер є однією з найменш досліджених явищ музичного мистецтва. Відсутні спеціальні дослідження, спрямовані на виявлення

іманентної жанрової специфіки цього ансамблю, особливостей його репертуару тощо. До проблематики ансамблю скрипалів звертаються насамперед на емпіричному та методологічному рівнях. Отже, дане мистецьке явище не набуло цілісного теоретичного обґрунтування, що обумовлює *актуальність* пропонованої теми.

Метою статті є спроба виявити специфічні особливості ансамблю скрипалів як жанрово-виконавського різновиду виконавської культури України на сучасному етапі його розвитку на єдиній теоретичній базі інтерпретології як науки про виконавство.

Семантика поняття «Ансамбль скрипалів» корелює з усталеним у музикології поняттям «ансамбль», яке у виконавській практиці найчастіше трактують як «спільний творчо-виконавський процес, що спричиняє технологічну і художню координацію всіх учасників» [5], та як «співпрацю, спрямовану на досягнення художньо-виконавського результату» [5]. Відповідно ансамбль скрипалів є виразником специфічного синтезу властивостей, загалом притаманних ансамблю як виконавському колективу, та особливої виконавської музично-комунікативної ситуації.

Жанровим прототипом ансамблю скрипалів в європейській мистецькій практиці XVII ст. стали оркестри «Двадцять чотири скрипки короля» та «Малий, або 16 скрипок короля», діяльність яких сприяла формуванню французької скрипкової школи та розвитку європейського скрипкового професіоналізму, ствердженню основ ансамблевої та оркестрової техніки.

Суттєвим чинником формування ансамблю скрипалів та розвитку його виражальних можливостей (віртуозності, рухомості і інтонаційної наспівності) була його участь в оперному оркестрі. Роль ансамблю скрипалів кристалізувалась у контексті концептуальних жанрів інструментальної музики – концерти та симфонії. Цей жанровий різновид виник як суто смичковий, на основі виявлення концертуючих виражальних якостей скрипкової групи у контрастному протиставленні загальному звучанню. Ексклюзивність скрипкового ансамблю полягала у ствердженні великого концерту (*concerto grosso*), специфіка якого формувалась, як відомо, у великих інструментальних ансамблях.

Скрипка історично стверджувалася не окремим інструментом, а цілим сімейством струнно-смичкових інструментів, тому ансамб-

лева гра укладена в її природі. Звучання ансамблю скрипок є однорідним за тембром та інтонаційною природою. У ансамблі скрипалів кожному учаснику знайдеться ніша, що відповідає його розвиткові та інтересам. Показовим є висловлювання одного з найвідоміших скрипалів-концертантів сучасності І. Менухіна в своєму виступі: «... золоте століття соліста пройшло» [18, с. 164]. Це обумовлено тим, що останнім часом посилюється тенденція переходу до колективних форм музикування і як наслідок – групових форм навчання гри на скрипці.

Значення колективних форм музикування та можливості їх орієнтації на формування основ виконавської майстерності скрипаля величезні. Відомі педагоги Л. С. Ауер і П. С. Столярський вважали своїм професійним обов'язком не тільки вести заняття в індивідуальному класі, але й виховувати скрипалів на ґрунті ансамблевого й оркестрового музикування. Серед видатних зарубіжних виконавців-скрипалів ХХ ст. (європейських та американських), які сприяли розвитку сольного та ансамблевого скрипкового професіоналізму, назвемо прізвища Л. Капе, Ж. Тібо, З. Франческатті (Франція), Ф. Крейслер (Австрія), Я. Кубелик, Я. Коціан, В. Пшигода, Й. Сука (Чехословачія), Дж. Енеску (Румунія), Б. Губерман, П. Коханського, Г. Бацевич, В. Вілкомірської, А. Кулька (Польща), Я. Хейфец, І. Мільштейна, І. Менухіна, Р. Річчі, І. Штерна (США), Г. Шерінга (Мексика), Ф. Вечей, Й. Сігетті (Венгрія), К. Флеша, А. Буша, В. Бурместера, Г. Куленкампа (Німеччина), А. Грюмйо (Бельгія), Ф. Гуллі (Італія).

В Україні мистецтво скрипкового ансамблевого виконавства формувалося упродовж століть за надскладних умов. Його історію до початку ХХ ст. можна визначити як підготовчий етап, з опосередкованим набуттям досвіду і формуванням репертуару. Характерною особливістю цього етапу було становлення скрипкового ансамблевого виконавства під активним впливом професійної академічної музики та у тісному зв'язку з фольклорним і світським музикуванням.

Одним з найзначніших феноменів вітчизняної музичної культури минулого, значущих для розвитку ансамблю скрипалів, були троїсті музики. До традиційного складу такого ансамблю входили скрипки, басолі та бубна, або скрипки, цимбали та басолі (на Західній Україні). Існували й такі різновиди ансамблевих троїстих об'єднань як дві

скрипки та басоля чи скрипка, цимбали та триструнний контрабас; можливим було використання сопілки, вентиляного тромбону, замість бубону – великого барабану або барабану з тарілкою.

Іншою площиною буття інструментальної ансамблевої музики були цехи. Вони утворювалися в містах, які отримували Магдебурзьке право: у Кам'янці-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), Степані на Волині (1614 р.), Новгород-Сіверському та Полтаві (1620 р.), Києві (1677 р.) та багатьох інших містах. Кожен цех мав свій *статут*, у якому закріплювалося право музик на професійну діяльність (музичний супровід побуту – гра на різноманітних святах, в шинках), право на утримання учнів. Цехові музики виконували як сольні, так і ансамблеві твори. Їх склад найчастіше був представлений цимбалами та скрипками. З часом усередині цехів сформувалося розгалуження у зв'язку зі сферою діяльності. Діяльність музичних цехів була тривалою та мала вагоме значення для становлення українського ансамблевого мистецтва. Але з часом цехова організація майстрів втратила свою актуальність, і розвиток ансамблево-інструментального виконавства набув інших шляхів.

Важливою історико-культурною передумовою, де поступово складався фундамент національного скрипкового ансамблево-інструментального мистецтва, була освітянська сфера. Важливе місце у колективному інструментальному виконавстві того часу посідали насамперед скрипки як відбиття ментальності національного мистецтва.

Камерно-інструментальний ансамбль як самостійний жанр композиторської творчості до XX ст. в Україні був представлений лише окремими творами. Дослідник українського камерно-інструментального ансамблю М. Боровик зазначає, що «мала інтенсивність творчості композиторів у цьому жанрі, характерна для раннього періоду розвитку української музики, певною мірою зумовлювалась слабо розвиненою виконавською базою. У великих містах <...> епізодично з'являлися окремі колективи, які брали участь у камерних концертах Російського музичного товариства» [5].

Процес жанрової кристалізації ансамблю скрипалів як різновиду виконавської культури **в українській музичній** традиції розпочався у другій половині XIX ст. Першими зразками ансамблевої творчості є твори М. Лисенка: тричастинний струнний квартет і тріо для двох

скрипок і альтя (1869 р.). У них виявилася загальна тенденція, зумовлена прагненням композитора створити національну жанрово-стильову модель камерно-інструментального ансамблю, зокрема ансамблю скрипалів. Формування цієї моделі в Україні відбувалося через наслідування класико-романтичних традицій та їх органічного втілення на фольклорному матеріалі.

Відмінною якістю між оркестром і ансамблем більшість дослідників вважає кількість музикантів, що виконують одну і ту ж партію. До подібного висновку приходять М. Мойсеєва, яка визначає ансамбль як «інструментальний склад, у котрому кожна партія подається одним виконавцем» [11, с. 37]. Деякі автори характеризують поняття «ансамбль» у порівнянні з поняттям «оркестр», вільно трактуючи їх відмінність. Одним з головних критеріїв відмінності одні вважають кількість виконавців, інші – наявність чи відсутність в колективі диригента. В оркестрі одну і ту ж саму партію виконує декілька виконавців (наприклад, партію перших скрипок грають музиканти першого, другого, а буває й третього і четвертого пультів). Від цього оркестр звучить більш насичено і могутньо, ніж ансамбль. Зрозуміло, що великій кількості виконавців для координації колективних дій, для формування єдиної трактовки твору потрібен диригент.

М. Мойсеєва вважає, що ансамблі складаються не більш ніж з 10–15 музикантів. В них, як правило, немає так званих «дублерів», які б виконували (дублювали) в унісон ті чи інші партії. На відміну від оркестру в ансамблі переважає принцип рівноправності. Проте необхідність узгодження виконавських намірів учасників ансамблю, об'єднання їх спільною думкою все ж таки існує. Керівник ансамблю, на відміну від диригента, здебільшого виступає у ролі одного з виконавців ансамблевої партії.

Ансамбль скрипалів посідає важливе місце в жанровій ієрархії ансамблевого, насамперед камерно-ансамблевого, мистецтва. Творчий потенціал, притаманний цьому різновиду інструментального музичного мистецтва, сприяє його постійному розвитку в багатьох художніх проявах та аспектах. Безперервно еволюціонуючи, цей музично-виконавський жанр «напрацьовує» власні мистецькі засоби та прийоми виразності, розвиваючи кращі традиції ансамблевого виконавства. Різноманітність і обсяг репертуару свідчать про постійну

увагу до цього жанру багатьох поколінь митців – виконавців, композиторів і викладачів.

Ансамблі скрипалів широко репрезентовані в сучасній українській культурі. Вони активно концертують, виконуючи різноманітний репертуар та посідають особливе місце у педагогічному процесі, функціонуючи майже в усіх закладах різних рівнів музичної освіти – ДМШ, музичних училищах та коледжах, спеціальних музичних школах та вищих музичних закладах (інститутах, університетах культури і мистецтв і академіях).

В останні роки проводяться численні мистецькі акції – конкурси, фестивалі ансамблевої музики, в тому числі ансамблів скрипалів різних рівнів професійної підготовки. Метою їх проведення є популяризація надбань класичної і сучасної музики, скрипкового ансамблевого музикування, пошуки нового репертуару та актуальних сучасних форм його репрезентації в сфері ансамблевого музикування, демонстрація діапазону професійної майстерності та виконавсько-виразових можливостей.

Ансамбль скрипалів як художня цілісність, мистецький феномен та самостійний жанр музично-виконавського мистецтва зазнає найбільшої актуалізації у ХХ ст. На цю добу припадає діяльність найяскравіших творчих колективів, що розкривають нові грані та сприяють розширенню уявлень щодо художньо-виконавського потенціалу цього жанру. Показником всеосяжності мистецької екзистенції ансамблю скрипалів в українській музиці сьогодення є вибірковий огляд виконавських колективів, які ілюструють багаточисленність та розмаїття творчих проявів.

Наведемо кілька прикладів. Так, концертна і музично-просвітницька діяльність ансамблю скрипалів Мелітопольського державного педагогічного університету стала яскравим культурним явищем у суспільному житті міста, регіону загалом. Художній колектив був створений у 2000 р. за підтримки ректора університету, професора І. П. Аносова. Цей ансамбль, художнім керівником і учасником якого є доцент М. Білецька та концертмейстером – Ю. Семенцева, отримав визнання фахівців в області професійного музичного виконавства і освіти. Його творча діяльність нерозривно пов'язана з університетським процесом підготовки фахівців – майбутніх педагогів-музикантів. Ансамбль

скрипалів брав участь в різних міжнародних форумах мистецтва, де незмінно завойовував успіх і симпатії слухачів (Франція – 2001, 2005; Болгарія – 2004, 2005, 2006). До складу цього колективу увійшли кращі музиканти-інструменталісти факультету мистецтв і художньої освіти університету. Кожен з них є яскравою індивідуальністю. У репертуарі ансамблю представлені «перлини» класичної і сучасної музики: «Канон» А. Вівальді, «Менует» і «Рондо» В. А. Моцарта, «*Ave Maria*» Д. Каччині, «Лебідь» К. Сен-Санса, «Концертне танго» Я. Табачника, «Чудова скрипка» І. Поклада, «Жайворонок» Г. Диника, «*Под дугою колокольчик поёт*» М. Ніколаєвського, Українська народная пісня «Ой я знаю, що гріх маю» (обробка Д. Задора), «Танок з шаблями» А. Хачатуряня та ін. Учасники цього ансамблю скрипалів демонструють високу виконавську майстерність, злагожденість звучання; підкреслюють витонченість і кантиленність виконуваних творів.

Активно концертуючим колективом в Україні є ансамбль скрипалів «**Віоліно**» (м. Дніпропетровськ), який опікує однойменне юнацьке музичне товариство. Ансамбль активно гастролює у містах Східної і Західної України (Івано-Франківськ, Коломия, Дрогобич, Ужгород, Львів). До складу ансамблю входять музиканти з Дніпропетровська, Харкова, Луганська, Мелітополя, Нікополя. За оцінкою лауреата низки міжнародних конкурсів скрипалів професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Лідії Шутко, ансамбль «Віоліно» є «яскравим високопрофесійним колективом, музиканти якого здатні до глибокого проникнення у стиль виконуваних творів різних епох і різних національних шкіл» [12]. Як підкреслює керівник Львівського камерного оркестру проф. Г. Павлій, високі мистецькі досягнення цього ансамблю є насамперед заслугою керівників – директора-менеджера С. Ліб та керівника професора Л. Холоденка [12]. За характером функціонально-ролевої взаємодії інструментальних партій, кількістю виконавців, цей ансамбль тяжіє як до камерно-ансамблевого, так і до концертного типу виконавського вислову. Модель «рівноправного камерно-інструментального ансамблю» (термін І. Польської) набуває у цьому музичному колективі подальшого розвитку.

Цікавим сучасним колективом є Ансамбль скрипалів «*Vicorda*», в репертуарі якого твори сучасних українських композиторів: Є. Станковича («Якось в гостях у великого Вівальді» з камерної сим-

фонії № 7; «Гірська легенда»), Г. Гаврилець («*Sotto voce*», версія для ансамблю скрипалів, «Екслібриси», друга версія для ансамблю скрипалів (частини 1–4), «За межею тіла і душі» для двох скрипок).

Ансамбль скрипалів – це своєрідне поєднання однотипних музичних інструментів в одному колективі. Для нього спеціальний репертуар композитори створюють досить рідко, виразові можливості такого складу значно скромніші. Його високопрофесійне звучання на відповідному рівні зумовлює об'єднання індивідуальностей, які здатні до співіснування та утворення єдиної художньої цілісності.

Саме ці якості були притаманні ансамблю скрипалів ЛССМШ ім. С. Крушельницької під керівництвом викладача **Юрія Гольди**. Свідченням високого виконавського рівня була творча співпраця колективу з провідними львівськими композиторами, які писали твори спеціально для цього ансамблю скрипалів (зокрема, А. Кос-Анатольським та ін.).

Мистецьке життя та семантична еволюція ансамблю скрипалів у ХХ ст. пов'язана з загальною активізацією та суттєвою трансформацією ансамблево-інструментальної творчості та виконавства. Для ансамблевих жанрів суттєво значущим стає опора на колективне начало, збільшення числа взаємодіючих суб'єктів і взаємозв'язків між ними, розмаїття і нестандартність виконавських складів (за кількісним чинником, тембровою специфікою).

Специфічною ознакою екзистенції ансамблевих жанрів у ХХ ст. є втілення ознак діалогічності та полілогічності мислення, принципів ігрового начала, парадоксальності, множинності єдиного, а також збільшення ролі інтелектуального начала в музиці і переважання його над емоційним.

Інтерес до ансамблевої культури у ХХ ст. загалом та ансамблю скрипалів зокрема зумовлений неокласичними тенденціями, відродженням барокових традицій, що віддзеркалює звернення до імпровізаційності висловлювання, використання змішаних ансамблевих складів, нетрадиційного музичного інструментарію, тяжіння до неструктурованості, відмови від естетичних канонів, встановлених класико-романтичною епохою.

Збагачення сучасної ансамблевої творчості і виконавства також скеровано творчим інтересом до музичного досвіду позаєвропейських

культур. Віддзеркаленням цього, зокрема, стає у ХХ ст. виникнення і розвитку ансамблевих форм, пов'язаних з афро-американською джазовою культурою (з притаманною їм імпровізаційністю музикування), фольк-, рок- та поп-музики.

Ансамбль скрипалів як мистецький феномен, що віддзеркалює всі соціокультурні та художньо-стильові тенденції Новітньої доби, стає у ХХ ст. найважливішим засобом художньо-естетичного, загально-музичного, комунікативно-психологічного, емоційно-інтелектуального розвитку музикантів-професіоналів і, відповідно, музичної свідомості суспільства.

Скрипкове ансамблеве виконавство у ХХ ст. збагатилося новими можливостями традиційних музичних прийомів гри на струнно-смичкових інструментах. Виникло поняття розширеної техніки як сукупності незвичних прийомів гри. За класифікацією Є. Куш, вона має прояв у: «1) розширенні функціональності смичка; 2) розширенні функціональності рук; 3) розширенні функціональності струн; 4) гри на корпусі інструмента. Завдяки цьому суттєво збагачуються виразні можливості звучання ансамблю скрипалів, виникають нові прийоми гри, а саме: гра тростиною смичка, колодкою, головою, канителлю, гвинтом; різні види піцикато, гра на грифі пальцями без смичка, постукування пальцями чи суглобами пальців по різних частинах корпусу інструмента. Зустрічається гра смичком паралельно напрямку струн, у паралельному напрямі, гра під струнами, гра на корпусі інструмента смичком або пальцями.

Естетичний аспект виконавської специфіки ансамблевого музикування висвітлює керівник ансамблю скрипалів Харківської державної академії культури С. Ю. Романенко. Він вважає, що «<...> сила колективного виконання полягає в усвідомленні скрипачами того, що, коли вони разом грають, виходить добре та красиво, в усвідомленні кожним з них того, що він бере участь у цьому виконанні, і що п'єса звучить яскравіше, ніж якби він грав один» [18, с. 165].

ВИСНОВКИ. Ансамблеве виконавство у ХХ – початку ХХІ століть загалом стає найважливішим засобом музичної комунікації і посідає вагомe місце у процесі формування художньої індивідуальності, музично-творчих здібностей. Соціальні функції ансамблю спрямовані на встановлення особових психоемоційних контактів, творче та

особистісне взаєморозуміння і консолідацію у виконавському процесі. Ці детермінанти акцентуються у переважній більшості передових методів музично-виконавської практики ХХ ст. загалом та підтверджуються величезною роллю ансамблевих форм і жанрів, зокрема, ансамблю скрипалів у виконавсько-педагогічній практиці.

Ансамбль скрипалів – унікальний і самобутній колектив музикантів в аспекті темброво-фонічної специфіки, виражальних можливостей і жанрово-стильових засад репертуару. Це досить рідкісне поєднання однорідних музичних інструментів в одному колективі. Щоб ансамбль скрипалів звучав на відповідному рівні, у ньому мають об'єднатися індивідуальності, які можуть співіснувати як одне художнє ціле.

Ансамбль скрипалів як музично-виконавський різновид, якому історично властиві риси камерності і концертності, ознаки ансамблевого, сольного і оркестрового музикування, протягом значного періоду кристалізувався як своєрідний мистецький феномен. Вектор семантичного розвитку ансамблю скрипалів ілюструє шлях від посилення-дублювання сольного-унісонного начала до колективної ансамблевої єдності і набуття яскравої віртуозно-концертної якості, властивої як камерним, так і оркестровим виконавським жанрам. Ансамблі скрипалів активно конкурують з формами поп- та рок-музики, комерційними мистецькими проектами, властивими сучасному музичному життю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Александрова Н. Г. Основные типы музыкального интонирования в украинской камерно-инструментальной музыке 70–80-х годов : автореф. дисс... канд. искусствоведения : спец. «муз. искусство – 17.00.02» / Н. Г. Александрова. — К. : КГК, 1987. — 15 с.*
2. *Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.*
3. *Ауэр Л. С. Моя долгая жизнь в музыке / Л. С. Ауэр. — СПб. : Композитор, 2002. — 216 с.*
4. *Благой Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования / Д. Благой // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство : науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. — М., 1996. — Вып. 2. — С. 10–26.*

5. Боровик М. Сучасність в інструментальному ансамблі // Проблеми української радянської музики : статті. — К., 1969. — Вип. 2. — С. 168–207.
6. Боровик М. Український камерно-інструментальний ансамбль. — К. : Муз. Україна, 1968. — 102 с.
7. Гаккель Л. Е. Ансамбль // Муз. енциклопедія [гл. ред. Ю. Келдыш]. — Т. 1. — М. : Сов. енцикл., 1973. — С. 170.
8. Гайдамович Т. А. Жизнь педагога в творчестве его учеников // Янкевич Ю. Н. Педагогическое наследие. — Изд. 2-е перераб. и доп. — [сост. Е. И. Янкевич]. — М. : Постскриптум, 1993. — С. 166–181.
9. Давидян Р. От составителя / Р. Давидян // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Вып. 2 : науч. труды МГК им. П. И. Чайковского [сост. Р. Давидян]. — М., 1996. — С. 4–5.
10. Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1990. — Вып. 1. — 282 с.
11. Моїсєєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри : навчально-методичний посібник / М. А. Моїсєєва. — Житомир : Волинь, 2002. — 208 с.
12. Мезинський Р. Концертне турне ансамблю «Віоліно» : схід-захід / Р. Мезинський // http://postup.brama.com/010213/25_9_4.html.
13. Микитка А. Струнно-смічкові ансамблі : навч. посіб. / А. Микитка. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2006. — 104 с.
14. Песиков Э. Камерная музыка / Песиков Э. — Пермь, 1963. — 35 с.
15. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с.
16. Раабен Л. Искусство ансамбля / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1963. — 154 с.
17. Резинський Р. Концертне турне ансамблю «Віоліно» // Поступ. — 2001. — № 25 (683), 13–14 лютого.
18. Романенко С. Специфіка роботи з ансамблем скрипалів // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали наук. конф. молодих учених. — Харків : ХДАК, 2010. — С. 164–165.

Дрига К. Ансамбль скрипалів як жанровий різновид виконавської культури. Висвітлюються особливості концертного буття ансамблю скрипалів в системі виконавської культури, аналізуються його історична генеза та специфічні риси функціонування на сучасному етапі.

Ключові слова: ансамблеве музичне виконавство, ансамбль скрипалів, виконавська культура, концертна діяльність, жанровий різновид.

Дрыга К. Ансамбль скрипачей как жанровая разновидность исполнительской культуры. Освещаются особенности концертного бытия ансамбля скрипачей в системе исполнительской культуры, анализируются его исторический генезис и специфические черты функционирования на современном этапе.

Ключевые слова: ансамблевое музыкальное исполнительство, ансамбль скрипачей, исполнительская культура, концертная деятельность, жанровая разновидность.

Dryga K. Band of violinists as genre variety of performance culture. The features of concerto life of band of violinists light up in the system of performance culture, analysed him historical genesis and specific lines of functioning on the modern stage .

Key words: band musical performance, band of violinists, performance culture, concerto activity, genre variety.

УДК 78.071

Сергей Давыдов

МИНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТЕЛОНИУСА МОНКА

Неоспорим тот факт, что каждый музыкант – это неповторимая индивидуальность. Смысл данного утверждения проявляется с особой силой в сфере профессионального *импровизационного творчества*. Этот вид художественной деятельности в наибольшей мере обнаруживает *личностные качества* музыканта благодаря немалой степени *свободы самовыражения*, нерегламентированной заранее скомпонованным и выученным музыкальным текстом. Однако важно осознавать, что масштаб и уровень своеобразности у каждого импровизатора разный. У некоторых индивидуальность обозначена

только как часть целого этно-исторического жанрово-стилевого конгломерата. Другие выделяются на общем фоне, демонстрируя своё художественное мастерство в рамках традиционных эстетических норм. Но есть также уникальные фигуры – творцы, яркие личности, пролагающие *собственные оригинальные* пути развития импровизационного искусства.

Изучая эволюцию фортепианного джазового творчества, можно в той или иной мере суммировать достижения отдельных пианистов, не акцентируя без особой нужды, пристального внимания на характеристике их индивидуальных стилей. Однако когда речь заходит о неортодоксальных личностях такого ранга как **Телониус Монк** – появляется особый исследовательский интерес. При прослушивании записей с выступлениями этого мастера, сразу же возникает ощущение необычности происходящего, поскольку развитие импровизационного процесса осуществляется у Т. Монка часто нетрадиционными методами. Помимо прочих оригинальных особенностей, этот способ музицирования разительно отличается своим *лаконизмом* от «многословия», заложенного в основе общепринятых фактурообразующих тенденций, напрямую и косвенно связанных с таким понятием как *виртуозность*.

В научной литературе существует целый ряд работ, посвящённых творчеству Т. Монка. В них содержится в основном констатация оригинальности его стиля вместе с перечислением экстравагантных признаков творческой деятельности, лежащих на поверхности, а также описание биографических фактов. К сожалению, мы не нашли исследовательских трудов, проливающих свет на скрытые внутренние механизмы, создающие неповторимый художественный облик импровизационных произведений Т. Монка.

Цель статьи – выявление основных творческих мотиваций и соответствующих художественно-технических приёмов, создающих уникальный колорит музыкального наследия Т. Монка.

Объектом исследования является фортепианное джазовое музицирование, а **предметом** – композиторское и импровизационно-исполнительское творчество Телониуса Монка в аспекте внутренней дуальности представлений о «*виртуозности*» и «*антивиртуозности*».

Творческий стиль Т. Монка – уникальное явление в джазовой культуре. Неординарность и самобытность его таланта в равной сте-

пени проявились как в композиторской, так и в импровизационно-исполнительской деятельности. Сочинённые им темы стали джазовыми «стандартами», а их художественная сущность – своеобразным эталоном данного музыкального жанра. Его необычный исполнительский почерк, во многом зависящий от специфических особенностей творческого мышления, остался неподражаем.

Для того, чтобы попытаться охарактеризовать специфические признаки творчества Т. Монка, необходимо провести анализ своеобразности его художественного мышления посредством сравнительного сопоставления с общепринятыми композиторскими и исполнительскими тенденциями, преобладающими в джазовом искусстве в середине XX века.

Главной отличительной особенностью творчества Телониуса Монка-композитора является *монолитная цельность его авторских опусов*. Если к обычным джазовым «стандартам» музыканты относятся как к «полуфабрикату», то есть всегда по желанию могут вносить изменения и в *мелодическую канву*, и в *гармоническую последовательность*, и в *ритмический рисунок*, то при интерпретации пьес Т. Монка учитывается неразрывность и незыблемость триады: *мелодия – гармония – ритм*. Его темы совершенны, лаконичны и, как правило, не предполагают структурных изменений.

Ладовая специфика произведений Т. Монка очень часто основана на *хроматизированных* звукорядах. *Мелодии* его тем – это, в основном, концентрация сжатого внутреннего импульса, выраженная в коротких фразах с *полиритмической и полиметрической организацией*. Их последовательное изложение связано, чаще всего, с варьированными повторами в различных ритмо-гармонических ситуациях и преимущественно секвенционным методом развития мелодического потенциала. Так, например, в теме под названием «*Straight, No Chaser*» применяется идея асимметричных (по отношению к тактовой доле и иерархии) повторений мелодической фразы с периодическими изменениями её окончания, завершающихся восходящим полутоновым пассажем перед финальным проведением первоначальной фразы. А в такой теме, как «*Off Minor*» Т. Монк изобретательно использует *принцип непредсказуемости* при завершении каждого тематического оборота.

В некоторых пьесах мелодия, в основном, состоит из широких интервалов, что создаёт полифонический эффект *скрытого двухголосия* («*Criss Cross*», «*Lets Call This*», «*Brilliant Corners*», «*In Walked Bud*», «*Evidence*», «*Boo Boo's Birthday*», «*Misterioso*»).

Гармоническая логика тем Телониуса Монка во многих случаях нестандартна и нередко основана на параллельном перемещении аккордов и временных тональных центров в интервальных пределах секунды или терции. А в уже названной теме «*Off Minor*» становятся также актуальными передвижения гармоний в тритоновом соотношении. Анализируя специфику гармонических «прогрессий» Т. Монка, американский исследователь Робин Келли (*Robin D. G. Kelly*), со своей стороны, акцентирует внимание, в основном, на применении Телониусом Монком так называемых «тритоновых замен», то есть аккордов, заменяющих гармонию натуральной доминантовой функции (см.: [4]).

Самым явным отличительным свойством композиторской индивидуальности автора остаётся *ритмическая изысканность* его тематизма, основанная, в первую очередь, на диспропорциональном сопоставлении музыкально-метрической структуризации с тактовой соразмеренностью и на «угловатой» синкопированности, направленной на нарочитое смещение звуковых смысловых центров по соотношению с долевыми опорами. Т. Монк был большим мастером по использованию интонационно-ритмических акцентов в нерегулярном порядке. Такие его темы, как «*Rhythm-a-ning*», «*Played Twice*», «*Brilliant Corners*», «*Who knows*», «*Evidence*» являются достаточно сложными для точного ритмического воспроизведения в реальном звучании именно из-за постоянного дисбаланса музыкального времени и тактового отсчёта. Создаётся вполне обоснованное впечатление, что ритмическая организация произведений стояла у него на первом месте.

Тенденции минимализма, присущие творческому почерку Т. Монка, за небольшим исключением, не сказались на общей протяжённости оригинальных тем Т. Монка, однако хорошо проявились в экспонировании кратких непропорциональных друг другу музыкальных фраз, составляющих эти опусы. С течением времени темы Телониуса Монка стали концептуальным репертуаром для всех джазовых музыкантов, интересующихся самобытным талантом данного автора.

Джазовая музыка развивалась многими путями. В её становлении участвовало большое количество музыкантов с различной степенью одарённости и профессионально-исполнительской подготовки. И даже с учётом разноплановости стилей, жанров, направлений, течений, а значит и способов самовыражения, логика формообразования джазового произведения, как правило, одна. Она заключается в стремлении музыкантов продемонстрировать свою экспрессию и профессиональное мастерство с помощью импровизационно-вариационного способа развития музыкального текста. Суть этого процесса – *перманентное формирование звукового комплекса*, где, как правило, превалирует *линейное инвентирование*. Здесь, наряду с вариационно-вариантным мотивным развёртыванием, широко используются так называемые общие формы музыкального движения, опирающиеся, в основном, на *пассажность*, *токатную моторность* и, в целом, на *логику виртуозности*, что особенно ярко стало проявляться с наступлением эры бибоба. Именно к этому времени *виртуозность как принцип художественного претворения импровизационного музыкального текста*, становится доминирующей. Для многих джазовых музыкантов *виртуозное начало* стало преобладающим и оказало решающее воздействие на их творчество. (Одним из значимых исследовательских трудов, раскрывающих смысл понятия «*виртуозность*» мы считаем диссертационную работу Мурги О. Л. [2]).

На начальных этапах своей профессиональной карьеры Т. Монк как **пианист-импровизатор** демонстрировал прекрасное владение интонационно-структурными особенностями музыкальной фактуры как в страйд-пиано, так и в свинге. Показателен тот факт, что он мог достаточно свободно импровизировать в этих стилях, опираясь на разнообразную исполнительскую технику (и аккордово-октавную, и линейно-пассажную). Впоследствии Т. Монк, безусловно, обращался к этому творческому опыту, но уже с заметно меньшей интенсивностью, в ином контексте и в другом стилевом значении. В ретроспективном плане он умело использовал в своей импровизации как ритмоинтонационные приёмы, идущие от предджазовых истоков (афроамериканское церковное песнопение, блюз и рэгтайм), так и более поздние способы фактурного изложения музыкального материала (страйд-пиано, свинг, боп).

Наибольший парадокс заключается в том, что Т. Монк был одним из самых первых «разработчиков» «постулатов» стиля бибоп, в основе которого как раз и заложена эстетика «скоростной» виртуозности, то есть той самой витиеватой и технически сложной *линейной пассажности*, ставшей основным художественным средством, характеризующим это музыкальное направление. Тем не менее, Т. Монк в дальнейшем отказался от фактурной наполненности, интонационной и темповой интенсивности в пользу утверждения собственного *лапидарного творческого метода*, избирательно обращаясь только к тем выразительным средствам бибопа, которые соответствовали его художественным интересам. В числе этих средств музыкального языка отметим следующие:

- некоторые специфические мелодические фигурации, ставшие эталонными для боба – как, например, обороты с опеваниями «целых» звуков и фразы с широкими интервальными скачками;

- завершения мелодических фраз на «надстроечных» (часто альтерированных) тонах аккордов;

- гармонические секвенции с такими звеньями, как: (II–V) и (II–V–I);

- колоритные аккорды надстроечного типа и их альтерированные варианты;

- перевод смысловых интонационных акцентов на слабые доли и внутридолевое пространство;

- преимущественное использование в качестве исходного материала для импровизаций – музыкальных тем в трёхчастной репризной и блюзовой формах.

Обычно в «классическом» джазе и сольное исполнение, и коллективное творчество опираются на концертную эстетику, предполагающую достаточно *интенсивную эмоциональную «событийность»*, что, как правило, влечёт за собой *интонационную насыщенность пространственно-временного континуума*. В этом смысле все инструменталисты, предшественники и современники Т. Монка, в том числе – представители страйд-пиано и фортепианного свинга, если и не увлекались длинными изошрёнными мелодическими пассажами, то достаточно *плотно заполняли фактуру* аккордово-интервальными структурами, а пианисты – апологеты бибопа – обязательно стреми-

лись развить мелодическую линию импровизации до *виртуозного совершенства*. Некоторые музыканты (в первую очередь – Арт Тэйтум, а затем и – Оскар Питерсон) благодаря экспрессивной фантазии и высокому уровню своих исполнительских возможностей, мастерски и в высшей степени *виртуозно* совмещали эти разные фактурные принципы в сольных выступлениях, комбинируя их в одновременном структурном сочетании. В любом случае каждый пианист практически всегда стремился к *интонационной насыщенности импровизационного пространства*. Многие современные профессионалы тоже стараются сделать своё выступление особенно ярким именно за счёт *интенсивности заполнения слоёв музыкальной фактуры*.

В данном смысле исполнительская воля Т. Монка в корне отличалась от общепринятых тенденций. Фактура его импровизаций хоть и разнолика, но испещрена *непредсказуемыми паузами и недосказанностями*. И в сольных эпизодах, и в аккомпанементе, и в аранжировке у него заметно проявлялись **внешняя интонационная скупость** и **внутренняя скрупулёзность** в подборе музыкальных выразительных средств. Т. Монк предпочитал **лаконичность** многословию. Гипотетически, если взять условную развёрнутую фактурно-насыщенную импровизацию, убрать относительно малозначимые обороты, оставить самые важные в интонационно-драматургическом смысле фигурации, разрядить плотность фактуры и разбавить это всё паузами – то мы получим некую матрицу, приблизительно напоминающую своей спецификой импровизации Т. Монка.

В целом складывается такое впечатление, что Т. Монк в процессе исполнения как будто постоянно находился перед выбором: *что и как* озвучить, а затем приводил всё к определённым решениям, невзирая на промежуток времени, затраченный на обдумывание. В эти моменты особенно остро проявлялось его умение играть «*между тактовыми долями*»: то слегка опережая их, то запаздывая на небольшой период времени, который невозможно отразить в нотной записи. В отличие от исполнительского принципа «*rubato*», практикуемого в академической музыке, этот метод Т. Монка был основан не на гибких «*волнообразных*» изменениях темпа, призванных выявить *пластику* звуковедения, а на подчёркивании ритмического *дисбаланса* между музыкальным временем и стабильной метрической пульсацией даже

в моментах совпадения с долевым графиком. Одним из многочисленных примеров подобного воспроизведения микроагогических колебаний служит запись авторского исполнения пьесы «*Monk's Mood*».

Метод построения импровизации Т. Монка был в большей степени *вариационно-вариантным*, а не *линейно-развивающим*. Пианист достаточно часто пользовался выразительными возможностями варьирования фраз и мотивов исходного тематического материала. Импровизационный процесс основывался на различных фактурных приёмах. Декламационные, имитирующие звучание духовых инструментов мелодические фразы могли существовать самостоятельно, затем – с аккомпанементом, выполненным в технике страйд-пиано; после этого появлялись полиритмически оформленные мелодические обороты с непредсказуемым во времени началом и окончанием, короткие секвенционные комплексы, небольшая черед диссонирующих созвучий; потом, например, монотонные репетиции, и в итоге – стремительный нисходящий пассаж по звукам пентатоники. Такое изложение музыкального текста нередко заключало в себе ещё и паузы, продолжительность которых зависела от концепции.

Данный список фактурного разнообразия является, конечно, просто перечислением наиболее часто используемых музыкально-выразительных средств. Здесь важно – не в какой последовательности, а *с каким смыслом*. В этом отношении у Телониуса Монка все действия были обусловлены самобытной логикой и порождали свой художественный подтекст, в котором немаловажное значение имела также *специфика интонационно-смысловой «недосказанности»*. Дело в том, что Т. Монк стремился к такому оформлению импровизационной ткани, при котором «музыкальные мысли» иногда «повисали в воздухе», не имея под собой «почвы», основанной на общеупотребительной логике привычных разработок и завершений музыкальных оборотов. Речь идёт о некоторых особенностях тех *минималистических тенденций* стиля Т. Монка, на основе которых он достигал *лаконичности* своей музыкальной речи. С этой точки зрения разные фактурные приёмы использовались в его творчестве зачастую не как традиционный способ последовательного развития импровизационного текста, а скорее наоборот – как уникальный метод прихотливого сочетания отдельных компонентов музыкального строительного ма-

териала. Свободная компоновка подобного характера разрушала общепринятую логику смены фактурных моделей, ориентированную на планомерное наращивание «сквозного» движения. В такие моменты Т. Монк по-своему оригинально «перебрасывал» короткие музыкальные идеи то в одну фактурную сферу, то в другую, далеко не всегда доводя их «утверждение» до категории «полного высказывания». А мелодические фразы в этих случаях иногда обрывались либо на вопросительных интонациях, либо на неожиданных (и в ладогармоническом, и в ритмическом смысле) звуках, олицетворяющих собой окончания этих фраз.

Телониус Монк своеобразно решал вопросы фактурного распределения тонов в гармонической вертикали, как с точки зрения расположения аккордовых созвучий, так и в плане использования одних тонов в противовес другим. Если определённые ступени аккорда, по мнению Т. Монка, не являлись показательными и значимыми, соответственно в их использовании отпадала необходимость. Ожидаемая полнозвучная структура, в итоге, превращалась в «созвучие с *на-мёком*». Такой подход не только сказывался на звуковом воплощении, но и влиял на восприятие, как бы создавая «*концептуальный вакуум*», тем самым предлагая домыслить и дослышать недостающие звенья. Другими словами, Т. Монк использовал в фактурном изложении только то, что ему представлялось необходимым в данный момент. Однако получалось так, что остальные элементы, составляющие аккорд, тем не менее, виртуально присутствовали, поскольку избранные для исполнения звуки подталкивали слуховую инерцию к внутреннему достраиванию недостающего.

Примерно тот же механизм психологической реакции восприятия участвует и в осмыслении всей структуры музыкального произведения Телониуса Монка: там, где автор недоговаривает или только намекает, слушатель самостоятельно додумывает. Иногда такая специфика фактурной организации была продиктована ещё и подчёркиванием интереса к подголосочным или контрапунктирующим паритетным линиям, появляющимся в импровизационном тексте.

Любопытен тот факт, что в интервальных комбинациях Т. Монк нередко отдавал предпочтение нарочито *диссонирующим созвучиям*. Этот шутивно-гротесковый художественный приём Марк Гридли

(Mark C. Gridley) в своей книге «Джазовые стили» («Jazz styles») характеризует как «...возможность найти расстроенные звуки в настроенном фортепиано» (перевод мой. – С. Д.) [2, с. 148].

Очень интересно и показательно то, что Т. Монк интуитивно, словно уловив тенденции развития музыки XX века в творчестве академических композиторов, явно сознательно использовал идею *перевода вектора слухового внимания*, заменяя один элемент комплекса музыкально-выразительных средств на другой. Так, в процессе формирования текста импровизации, в разные моменты подчёркивались и выводились на первый план то *мелодический рельеф*, то *гармоническая сонорность* вместе с артикуляционным высвечиванием альтерированных (иногда нарочито диссонансирующих) тонов аккордовых и интервальных созвучий, то *ритмическая обострённость и иррегулярность*, то *темброво-регистровый колорит* различных пластов фактурного пространства.

Безусловно, показ этих компонентов происходил не только по отдельности, но и в различных сочетаниях друг с другом. Очень часто Телониус Монк внезапно вставлял в импровизацию нисходящие целотоновые или пентатоновые пассажи, служащие в одни моменты – образным контрастом, в другие – наоборот, своеобразным способом разработки или завершения определённой концепции. В дополнение к этому он часто использовал паузы как художественно значимый элемент импровизационного процесса, и не только как сопоставление звучания и незвучания, а, скорее, как своеобразный строительный материал, который своей молчаливой сущностью предлагал слушателю фантазировать, мысленно заполняя текстовые «пробелы» и предугадывая дальнейшее развитие. В этом смысле речь идёт, конечно, о слушателе подготовленном, искушённом, хорошо представляющем себе жанрово-стилевую специфику и интонационную логику процесса джазовой импровизации. Для Т. Монка было важным не перегружать музыкальный текст, делая его «самодостаточным», а дать возможность воспринимающей стороне виртуально участвовать в создании музыкального произведения. В такие моменты художественная воля Телониуса Монка часто действовала «от противного»: то есть исключала обычное, ожидаемое и показывала своеобычное, неожиданное. Примеров такой парадоксальности

его творческого мышления достаточно много. Одним из них является непродолжительная импровизация самого автора на собственную тему «*Ruby My Dear*». При её анализе хорошо заметно, как Т. Монк фантазийно «расправляется» с явно «стоящей за кадром» привычной «полновесной» фактурой по типу страйд-пиано. Он то «разрезает» её до двух одноголосных линий (бас и мелодия), то насыщает, приводя к предполагаемому «первозданному» виду, то «оголяет», оставляя лишь один верхний голос, который, правда, в это время озвучивает аккордовые тоны. Причём, создавая прозрачную фактуру именно там, где её обычно уплотняют, то есть в зоне первой и второй октавы, Т. Монк также антиномично «разбирается» с другим регистром – малой октавой, проводя там «мощную» цепочку четырёхголосных аккордов, перемещающихся по полутонам.

В некоторых случаях – в ансамблевых выступлениях – Т. Монк перемежал собственное соло достаточно протяжённым «молчанием». Аккомпанировал он также скупой, явно не стремясь озвучивать весь ход гармонических смен, а иногда и вовсе прекращал прикасаться к фортепиано практически на всё время звучания импровизации у духового инструмента. Доходило даже до того, что он мог встать из-за инструмента и изобразить некое подобие танцевальных движений. Такое поведение, с одной стороны, объясняется психологическими особенностями личности пианиста, с другой – очевидно, что подобные действия явно носили характер определённой углублённости в творческий процесс; и целостная музыкальная картина, звучащая у Т. Монка в голове, позволяла ему самому поучаствовать в этом процессе ещё и сторонним наблюдателем. Может быть, он не видел смысла в сопровождении ещё и потому, что солисты-духовики, как правило, достаточно подробно презентовали в интонационном рельефе своих импровизаций ладогармоническую логику развития хора. При наличии грамотного ансамблевого функционирования остальных участников музыкального коллектива, а именно – контрабасиста и барабанщика, это также могло явиться своеобразным поводом для фрагментарного отказа от аккомпанемента.

При анализе исполнительского портрета Т. Монка невозможно обойти вниманием *артикуляционную специфику* его пианизма. Его способ прикосновения к инструменту вряд ли можно назвать

пианистически совершенным – с точки зрения академического инструментализма. Ударность его мышечной атаки не только слышна, но и заметна на видеозаписях. Такие действия Т. Монка даже вводили в заблуждение людей, не знающих его исполнительского потенциала. Им казалось, что этот музыкант слабо владеет пианистической техникой (что, конечно же, не соответствовало действительности). Часто такая манера звукоизвлечения была больше похожа на действия барабанщика, чем движения пианиста, желающего воспроизвести певучие звуки на фортепиано. В этом смысле Т. Монк достаточно редко и избирательно пользовался «скользящим» приёмом *legato*. Однако для того, чтобы понять обоснованность и художественную ценность «перкуSSIONного» исполнительского принципа, необходимо указать на основные факторы, влияющие на логику творческого мышления Телониуса Монка, для которого артикуляция – это:

- способ декламационного изложения мелодии;
- выявление напряжённых смысловых акцентов и метроритмических конфликтов;
- показ и озвучивание «главных» (с точки зрения автора) звуков в аккордах и интервалах, а также подчёркивание подголосочных и контрапунктирующих линий;
- декларирование аутентичной связи джаза с перкуSSIONностью (фольклорно-историческая роль ударных инструментов в создании ритмических рисунков);
- творческая солидарность с традицией жёсткой акцентированности звукоизвлечения в ранних фортепианных джазовых и предджазовых стилях, обусловленной танцевально-маршевой эстетикой;
- демонстрация исполнительского приёма, взятого на вооружение некоторыми пианистами страйда, призванного изображать звучание трубы;
- своеобразный способ передачи внутренних эмоциональных состояний и настроений, связанных с иронией и гротеском;
- схожесть с тенденциями, появившимися у некоторых академических композиторов XX века, пропагандирующих беспедальный артикулированный способ интерпретации своих произведений. (Такие тенденции отмечает Л. Гаккель в работе «Фортепианная музыка XX века», см.: [1]).

С учётом перечисленных факторов становится понятно, что *специфическая нарочитость перкуссивного интонирования* – это не только неотъемлемая часть художественного стиля Т. Монка, но и одна из сторон его многогранного представления о *сущности джаза* и джазовости в импровизационно-исполнительском плане. Наряду с утрированным артикулированием, Т. Монк не игнорировал полностью связный, кантиленный способ исполнения, однако отдавал предпочтение так называемому «*bouncing*» приёму – слегка подпрыгивающей манере раздельного звукоизвлечения, ориентированной на свинговый ритм.

Ещё одним критерием самобытности Т. Монка-импровизатора можно назвать сознательно применяемый им в некоторых случаях приём «*скрещивания рук*», при котором правая рука занимала позицию левой и наоборот.

Выводы. Если говорить о значимости творчества Т. Монка, то, пожалуй, можно назвать его художественное наследие своеобразной *квинтэссенцией специфики джазового музыкального мышления*. Телониус Монк аккумулировал и по-своему, *концентрированно* интерпретировал *наиболее важные фактурообразующие выразительные средства джазового искусства* в целом (и джазового фортепианного творчества в частности). К ним можно отнести:

- прихотливость и изобретательность мелодического рисунка;
- склонность к обострению интервального напряжения в мелодических фразах за счёт альтераций и хроматизмов;
- избирательное, но целенаправленное использование блюзовых интонаций;
- перевод в мелодических оборотах смыслового и динамического внимания – с опорно-долевых пунктов на слабо-долевые и внутридолевые синкопы;
- гармоническая специфика, основанная на превалирующем использовании септ-, нон-, ундецим- и терцдецимаккордов с натуральными и альтерированными тонами;
- подчёркивание свинга как художественного приёма и как способа ритмической организации;
- обострённая оппозиция тактового членения и музыкальной темпоральности, отсюда – нерегулярность ритмоинтонационной перио-

дизации, диспропорция в структурообразовании, полиритмия и полиметрия;

– нарочитое предпочтение ударной атаки звука как типического выразительного средства художественной системы традиционного джаза.

Всё, что использовалось Телониусом Монком как факт наследия и жанрово-стилевой преемственности, подчинялось творческой воле мастера, трансформируясь под влиянием его художественно-эстетических мотиваций. Вместе с этим Т. Монк достаточно ярко проявил ещё и новаторство как *«прародитель» модернистских идей бобопа*, а также как *уникальный композитор и пианист-импровизатор*, предложивший слушателям оригинальные творческие решения, относящиеся ко всем компонентам, формирующим звуковую ткань его произведений.

Таким образом, своеобразная *минималистическая логика* его музыкального мышления разительно отличалась от общепринятого *повествовательно-развёрнутого метода* изложения импровизационного текста у других джазовых музыкантов. Весь процесс музицирования, начиная от первого прикосновения к инструменту и до последнего звука, свидетельствовал о *самобытности и неординарности*. Его творчество невозможно отнести только к одному определённому, существующему в то время направлению. В этом смысле Т. Монк стал одним из наиболее оригинальных пианистов-импровизаторов, создавших *свой уникальный и неповторимый стиль*.

Завершая краткий анализ творчества Телониуса Монка, мы можем констатировать, что неординарность его музыкального мышления и по сей день привлекает своим оригинальным обаянием. Многие из его художественных идей сыграли немаловажную роль в джазовом искусстве. Они продолжают использоваться и по-своему трансформируются в творчестве современных музыкантов-импровизаторов. А такие темы Т. Монка как, например, *«Played Twice»*, *«Nutty»*, *«Eronel»*, *«Work»*, *«Think Of One»*, *«Pannonica»*, *«Evidence»*, *«Who knows»*, *«Brilliant Corners»* и поныне звучат свежо и современно.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : Очерки. — 2-е изд., доп. — Л. : Сов. композитор, 1990. — 288 с.
2. Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX – начала XX века и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта : Дис... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. — К., 2003. — 227 л. — Библиогр. : л. 195–209.
3. Gridley Mark C. *Jazz Styles: History and Analysis*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 07632, 5th ed. — 1993. — 442 p.
4. Kelly Robin D. G. *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. Simon and Schuster, Inc. 1230 Avenue, New York, NY 10020. — 2009. — 608 p.

Давыдов С. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка. В статье исследуется феномен творчества Т. Монка как уникального представителя мирового фортепианного джазового искусства XX в. Раскрывается стилевая специфика композиторских и импровизаторских принципов джазового мышления выдающегося американского музыканта.

Ключевые слова: джаз, фортепиано, импровизация, творческий стиль, минималистическая логика, виртуозность, антивиртуозность, фактура.

Давидов С. Мінімалістичні тенденції в творчості Телоніуса Монка. У статті досліджується феномен творчості Т. Монка як унікального представника світового фортепіанного джазового мистецтва XX ст. Розкрито стильову специфіку композиторських і імпровізаторських принципів джазового мислення видатного американського музиканта.

Ключові слова: джаз, фортепіано, імпровізація, творчий стиль, мінімалістична логіка, віртуозність, антивиртуозність, фактура.

Davydov S. The minimalistic tendencies in the artistry of Thelonious Monk. This article examines the phenomenon of artistry of T. Monk, a unique representative of the world of jazz piano art in the Twentieth century. Revealed are stylistic peculiarities of the compositional and improvisational principles in jazz cognition of this outstanding American musician.

Key words: jazz, piano, improvisation, creativity style, minimalist logic, virtuosity, anti virtuosity, texture.

УДК 784 : 37.013 : 78.07

Марина Чиженко

УНІВЕРСАЛІЗМ ОСОБИСТОСТІ Л. Г. ЦУРКАН

Я вообще не верю в одну-единственную
силу таланта, без упорной работы.
Выдохнется без неё самый
большой талант, как заглохнет в пустыне
родник, пробивая себе дороги через пески...
Ф. И. Шаляпин

Ім'я Цуркан Людмили Георгіївни, заслуженого діяча мистецтв України, професора, завідувачки кафедри сольного співу Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського відомо в Україні та за кордоном. На сучасному етапі серед сузір'я майстрів вітчизняної вокальної педагогіки вона займає одне з провідних місць.

Метою пропонованої статті є визначення творчих принципів діяльності Л. Г. Цуркан як видатного представника української вокальної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Л. Г. Цуркан закінчила Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової – клас народної артистки України, професора О. М. Благовідової. Завдяки спадкоємності педагогічних принципів, що перейшли в методику викладання Людмили Георгіївни, вона сьогодні увиразнює кращі традиції вітчизняної вокальної школи.

Виконавська діяльність Л. Цуркан, лауреата Всеукраїнського конкурсу вокалістів (Київ, 1959) охоплює понад тридцять оперних партій, створених на сценах оперних театрів Одеси та Харкова. Серед її найкращих образів фахівці називають такі шедеври світової класики, як: Тетяна («Євгеній Онегін») та Іоланта («Іоланта») П. І. Чайковського; Дездемона («Отелло»), Леонора («Трубадур») Дж. Верді,

Маргарита («Фауст» Ш. Гуно); Мікаела («Кармен» Ж. Бізе), Тамара («Демон» А. Рубінштейна), Мімі («Богема», Чіо-Чіо-Сан («Мадам Баттерфляй»), Манон Леско («Манон Леско») Дж. Пуччіні, Наталка («Наталка-Полтавка» і Марильця («Тарас Бульба») М. Лисенка, Оксана («Запорожець за Дунаєм») С. Гулака-Артемівського.

Вона багато гастролювала у містах України, Росії, Угорщини, Болгарії. У гастрольних виставах її партнерами були славнозвісні співаки: Ірина Архіпова, Зінаїда Паллі, Володимир Атлантов, Зіновій Бабій, Дімітр Узунов, Юрій Мазурок, Олександр Огнівцев. На рідній сцені її партнерами були видатні майстри Микола Манойло і Нонна Суржина. У концертній діяльності Людмила Георгіївна пропагувала твори українських та зарубіжних композиторів, що рідко виконуються.

Свій багатий виконавський досвід Л. Г. Цуркан вдало втілює у педагогічній діяльності, виявляючи високу музичну культуру, творчу енергію, постійний пошук, самовідданість творчості. Клас сольного співу професора Л. Г. Цуркан закінчило 55 випускників. Її вихованці одержують перемоги на найпрестижніших міжнародних конкурсах вокалістів, працюють, гастролюють в Росії, Італії, Іспанії, Франції, Німеччині, Японії, Канаді. На міжнародних та національних конкурсах вокалістів вихованці професора Л. Г. Цуркан 44 рази одержували перемоги, в тому числі на міжнародних конкурсах ім. П. І. Чайковського (Москва); ім. Пласідо Домінго (Квебек, Канада); ім. Марії Каллас (Італія); ім. Олени Образцової (Санкт-Петербург); ім. Бориса Гмирі (Київ); ім. М. Лисенка (Київ); ім. Франсіско Віньяса (Барселона, Іспанія); ім. А. Дворжака (Карлові Вари); ім. Зари Долуханової (Калінінград); ім. Івана Алчевського (Харків); ім. Антоніни Нежданової (Одеса); ім. Анатолія Солов'яненка (Донецьк); ім. Івана Паторжинського (Луганськ).

Професор Л. Г. Цуркан успішно поєднує творчу роботу з адміністративною діяльністю: у 1990–2000 роки вона плідно працювала деканом вокально-хорового факультету, а з 2002 р. є завідувачем кафедри сольного співу Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Про значні досягнення свідчить велика кількість талановитих випускників, що стали лауреатами авторитетних міжнародних конкурсів, прикрасили провідні оперні сцени України, Росії, Італії, Німеччини, Франції, Австрії, Англії.

Серед її випускників – багато зоряних імен. Однією з «перших ластівок» вокальної школи Л. Г. Цуркан став **Попов Валерій** який, працюючи солістом оперних театрів Праги і Брно, прославив її ім'я. Ще у 1998 р. він став лауреатом міжнародного конкурсу вокалістів «Бельведер» (Відень). **Пастер Максим** – соліст Большого театру Росії (Москва); лауреат «Гран прі», І премії 5-ти міжнародних конкурсів. У 2007 році на міжнародному конкурсі ім. П. І. Чайковського одержав ІІІ премію та «Приз за краще виконання твору Чайковського», «Приз кращому тенору конкурсу» – фонд І. С. Козловського, грант М. Ростроповича.

Крамарева Оксана – солістка Національної опери України (Київ); лауреат І премій Міжнародних конкурсів ім. Олени Образцової, ім. Анатолія Солов'яненка. На міжнародному конкурсі ім. Пласідо Домінго (Канада, Квебек) одержала ІІ премію та «Приз глядацьких симпатій». Дипломант Міжнародного конкурсу Франсіско Вільяса (Барселона). У 2011 році одержала Державну премію ім. Тараса Шевченка. **Чубарева Ольга** – заслужена артистка України, солістка Національної філармонії України (Київ), лауреат 2-х всеукраїнських конкурсів вокалістів, дипломант всесоюзного конкурсу ім. М. Глінки. **Журавель Ольга** – солістка оперних театрів Італії (за контрактами), лауреат 4-х міжнародних конкурсів вокалістів в Італії, призер конкурсу ім. Марії Каллас. **Гомон Сергій** – заслужений артист України, соліст Дніпропетровського оперного театру, лауреат всеукраїнського конкурсу вокалістів ім. М. Лисенка (Київ). **Жанна Німенська** – солістка Харківського національного театру опери та балету, лауреат міжнародних конкурсів ім. М. Лисенка, ім. І. Алчевського, ім. І. Паторжинського, дипломант міжнародного конкурсу ім. Франсіско Вільяса (Барселона). **Лі Сяо Лун** та **Чжан Юй** – лауреати І премій міжнародного конкурсу «Алчевський дебют», зараз – солісти філармоній та професори вищих музичних шкіл у Китаї. **Замицький Сергій** – соліст Харківського національного театру опери та балету, лауреат І премій Міжнародних конкурсів вокалістів ім. А. Солов'яненка, «Алчевський-дебют»; ІІ премій – міжнародних конкурсів «Янтарний соловей» (Калінінград) та ім. А. Нежданової (Одеса). **Миколайко Катерина** – солістка Дніпропетровського театру опери та балету, викладач Дніпропетровської консерваторії, лауреат міжнародного конкурсу «Рогіззіто» (Харків).

Кудрявцев Володимир – соліст Харківського театру музичної комедії, лауреат I премії міжнародного конкурсу «Рогіізито» (Харків). **Мішаріна Олеся, Золотаренко Олександр, Гаврись Євген, Крижненко Сергій, Улибін Костянтин** – солісти Харківського національного театру опери та балету, лауреати національних конкурсів. **Черноштан Марина, Пересада Юлія** та **Севагін Дмитро** працюють солістами Харківської обласної філармонії, лауреати міжнародних конкурсів імені Г. В. Свірідова (Курськ), ім. Ф. І. Шаляпіна (Ялта), «Алчевський-дебют» (Харків). **Кривченкова Ганна** – стажист Болонської музичної академії (Італія), лауреат міжнародного конкурсу «Алчевський дебют» (Харків). **Бондаренко Павло** – соліст Капелли ім. Глінки (Санкт-Петербург), дипломант національного конкурсу ім. С. Прокоф'єва. **Сініков Віталій** – соліст Одеського театру музичної комедії, лауреат фестивалю театральної музики. **Северін Володимир** – доцент кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Курс «Історія вокального мистецтва» для студентів III курсу, розроблений Л. Г. Цуркан, прослухало біля 450 чоловік. Її програму до курсу лекцій «Вокальне мистецтво України» для музичних вузів України опубліковано методичним кабінетом Міністерства культури України. Серед 30 публікацій Л. Г. Цуркан – 10 методичних праць вийшло під грифом Міністерства культури СРСР та Міністерства культури України.

Таким чином, багатий досвід виконавської творчості оперної співачки Л. Г. Цуркан знайшов яскраве втілення у педагогічній діяльності. Кому пощастило потрапити до її класу, той поринав у **атмосферу творчої праці**. Кожен урок є подією, зіткненням з музикою, причетністю до таємничого, складного, делікатного мистецтва постановки голосу. З перших кроків студенти починають розуміти, що оволодіння вокально-технічною та музично-художньою майстерністю – це наполегливий, усвідомлений, самокритичний труд. Головний метод професора, за словами Людмили Георгіївни, – *«це органіка у всьому!»*. Її результатом стає комплексне виховання творчої особистості студента. Звичайно, велика увага у навчанні приділяється **технології** співу. І в своєму класі, і на кафедрі сольного співу Харківського університету мистецтв на обговореннях іспитів вона пропагує 6 основних уста-

нов: косто-абдомінальне дихання; висока позиція звучання; змішана робота грудного та головного резонаторів з більшою участю кожного з них для звуків різної висоти і залежно від завдань твору; вільне положення гортані; розкріпачені м'язи надставної труби; м'яка атака звуку (водночас з умінням користуватися іншими видами атаки).

Проблему **співочого дихання** професор вирішує мудро, чуйно користуючись досвідом авторитетних вітчизняних та зарубіжних педагогів, матеріалами вокальних симпозіумів, конференцій України та СНГ. «Опертий звук» у вокальній педагогіці визначається як енергійний зібраний, що заповнює великі зали і аудиторії, лине через оркестрове звучання. Професор націлює на уявлення, що опертий звук – результат гармонійної, узгодженої праці усіх складових частин голосового апарату.

Технічну частину уроку Людмила Георгіївна проводить натхненно і від студентів вимагає *творчої активності* всього організму. Вправи на початковому етапі нескладні, поступово охоплюють усі види техніки: різні інтервали; мелодичні, хроматичні гами; малі та великі арпеджіо на *legato* та *staccato*, поєднуючи вправи. У кожній вправі бажано відчувати кульмінацію, природне посилення звуку до неї. Багато уваги приділяється відчуттю тональності вправ, чистоті інтонації, елементам динаміки, тембральному забарвленню.

Продовженням вправ є різноманітні вокалізи, на матеріалі яких студенти розвивають вокально-технічні та музично-виразові навички, згідно індивідуальності студента і завдань на кожному етапі їх навчання. Серед таких вокалізів – твори Лютгена, Зейдлера, Панючки, Маркесі, Конконе, Ваккаї; Вілінської, Крюкова, Ракова, Соколовського, Глінки, Варламова.

Велика увага приділяється використуванню резонаторів, в першу чергу – головного, коли з'являвся яскравий, близький і круглий звук. Педагог вимагає використувати низьке затримане дихання, «проливати» з відчуттям «високої позиції» звуку. Багато вправ скеровані на розвиток однорідної артикуляції і чіткої, легкої дикції. Психологічний аспект є також дуже важливим у педагогічній діяльності Людмили Георгіївни, яка є **особистістю** широкого кругозору, високого інтелекту.

При складанні репертуару для кожного студента урахуюються вокальні, музичні, виконавські можливості; необхідність розвитку тих

чи інших сторін таланту, аналітичних здібностей, інтелекту. Різноманітний репертуар, який педагог підбирає з великим художнім смаком, охоплює всі жанри вокальної музики (української, російської, зарубіжної, сучасної). Поступове ускладнення від старовинних арій Каччині, Перголезі, Скарлатті, барокових зразків Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя, які є прекрасним матеріалом для вокаліста-початківця, до Й. Гайдна, В. А. Моцарта та шедеврів музичного романтизму (опери Верді, Белліні, Доніцетті, Россіні, Пуччіні). Окрему увагу професор приділяє вивченню стильової системи російської класики ХІХ–ХХ століть (творів Глінки, Чайковського, Рахманінова, Метнера, Танєєва, Прокоф'єва, Шостаковича, Свірідова).

Робота над музичним твором починається з його аналізу: визначення жанру, характеру музики, форми, тонального плану, метроритмічної структури. Йде процес засвоєння теоретичних навичок через вокально-інтонаційний процес: вивчається мелодійний рух вокальної партії, встановлюються кульмінації, цезури для дихання. Професор роз'яснює, що дихання – засіб художньої виразності, тому воно змінюється залежно від стилістики твору: у світлих, радісних, швидких творах дихання – більш легке, затримання повітря менш активне; у творах драматичного характеру воно – більш глибинне і затримане. Пауза – теж засіб художньої виразності, а не тільки розділовий знак у музиці.

Щороку на фестивалях «Харківські асамблеї» проходять великі концерти класу професора Л. Цуркан: два з них ювілейні (2007, 2012 рр.) і тематичні, що присвячені Й. Гайдну, В. А. Моцарту, Ф. Лісту, Д. Шостаковичу, М. Лисенку. У Великій залі Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського проходили концерти асистентів-стажистів М. Мовчан, О. Мішаріної, Ю. Піскун, М. Черноштан, Д. Севагіна.

Висновки. 1) Можна стверджувати, що Людмила Георгіївна як послідовниця методу професора, народної артистки України О. М. Благовидової поєднала фундаментальні принципи російської, української та італійської шкіл. Вона багато працює над прийомами прикриття голосу, що потребує чуття міри. Перш за все, слід стежити за *єдиною співочою лінією* на протязі всього діапазону голосу, вважає Людмила Георгіївна. Вона вчить студентів високій культурі звуку;

чіткій виразній природній промові приголосних; однорідному звучанню голосних.

2) Від уроку до уроку педагог розвиває у молодого співака-виконавця творчу фантазію, емоційну пам'ять, самостійність творчого пошуку. Вона націлює студентів на правдиве, щире виконання. Людмила Георгіївна закликає своїх вихованців постійно розширювати власний кругозір, цікавитися усім новим у музикальному, культурному житті Харкова та всієї країни; постійно відвідувати художні музеї; поповнювати літературні знання; прагнути оволодіти іноземними мовами, фортепіано, теоретичними дисциплінами, щоб стати високопрофесійним співаком і культурною людиною.

3) У класі сольного співу Л. Г. Цуркан співаки осягають стильові принципи творчості зарубіжних, українських та російських композиторів для відтворення у власній інтерпретації їх психологічної глибини. Систему її творчих принципів та підходів, що проаналізовано вище, можна почути в «живому тексті» вокального мистецтва на сценах Харківського національного театру опери та балету ім. М. Лисенка, обласної філармонії та Харківського театру музичної комедії (солісти Ж. Німенська, С. Крижненко, О. Золотаренко, О. Мішаріна, К. Улибін; Ю. Пересада, М. Черноштан, Д. Севагін; В. Кудрявцев).

4) Професор Л. Г. Цуркан постійно виступає з методичними доповідями, проводить майстер-класи на всесоюзних та всеукраїнських вокальних конференціях, у консерваторіях, музичних училищах, одержуючи хвалебні відгуки. Назвемо основні з них: Санкт-Петербург (1987), Москва (1991, 1997, 2002), Львів (1988, 2002), Самара (1997), Астрахань (2003), Одеса (2001, 2003, 2004, 2010), Калінінград (2004, 2006, 2010), Київ (2001, 2004), Курськ (2011). Її запрошували до журі міжнародних конкурсів: зокрема, ім. Глінки (Самара 1997, Астрахань 2003); ім. С. Рахманінова (Москва, 1997); ім. Зари Долуханової «Янтарний соловей» (Калінінград 2004, 2006, 2010); ім. А. Солов'яненка (Донецьк 2004, 2006, 2010); міжнародного конкурсу «Роїззіто» (Харків, 2006), «Алчевський-дебют» (Харків 2005, 2007, 2009, 2011); ім. Г. Свірідова (Курськ, 2011).

Творчість і життя професора Людмили Георгіївни Цуркан – це наполеглива, натхненна праця, постійний пошук шляхів вдосконалення, це приклад для майбутніх виконавців і педагогів. Завершуючи статтю

про Майстра, наведемо поетичні рядки Олександра Блока, що прекрасно відповідають її образу як Співачки та Людини:

*«...Мира восторг беспредельный
сердцу невучему дан...».*

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям / Л. Г. Цуркан // *Pro Domo mea : до 90-річчя ХДУМ*. — Харків, 2007. — С. 56–76.
2. Цуркан Л. Г. Заветы Учителя и Друга (к юбилею О. Н. Благовидовой) / Л. Г. Цуркан // *Муниципальный вестник Одесской национальной музыкальной академии*. — 2012. — № 23–24. — С. 54–55.
3. Цуркан Л. Г. Кафедра сольного співу (Славетна кафедра *bel canto* виховує нові таланти) / Л. Г. Цуркан // *Зоряний час університету мистецтв : нариси до 95-річчя ХНУМ ім. І. П. Котляревського*. — Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2012. — С. 40–53.

Чиженко М. Універсализм личности Л. Г. Цуркан. В статье рассмотрены творческие принципы и подходы к воспитанию молодых вокалистов профессора Л. Г. Цуркан, которая создала собственную школу вокальной педагогики и исполнительства, известную в Украине и за её пределами.

Ключевые слова: вокальная школа, педагогика вокала, репертуар, технологические основы пения.

Чиженко М. Універсализм особистості Л. Г. Цуркан. У статті розглянуто творчі принципи та підходи до виховання молодих вокалістів Л. Г. Цуркан, яка створила власну школу вокальної педагогіки та виконавства, що відома в Україні та за її межами.

Ключові слова: вокальна школа, педагогіка вокалу, репертуар, технологічні засади співу.

Chyzenko M. Universalism personality L. G. Tsurkan. In the article its the creative principles and approaches to educating young vocalists L. H. Tsurkan, who created his own school in vocal pedagogy and performance.

Key words: vocal school, teaching vocal, repertoire, technological principles of singing.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ СТАНИСЛАВА ВИТАЛЬЕВИЧА САВАРИ

«Бойтесь трафаретности мышления.

Нотные знаки не есть душа музыки.

Надо смело, инициативно творить на их основе»

С. В. Савари [1, с. 4]

Станислав Витальевич Савари – концертмейстер, педагог, народный артист Украины, профессор и заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства Донецкой музыкальной академии имени С. Прокофьева, талантливый музыкант и интерпретатор, умеющий безупречно воплощать творческие замыслы композиторов различных эпох. Автор книг и ряда методологических и методических пособий о специфике работы концертмейстера.

Потомок герцога Савари де Ровиго Станислав Савари родился 1 июля 1934 года. В возрасте двух лет он заболел, как изначально предположили лёгкой формой простуды, но в итоге болезнь привела к полному параличу. В то время в Ташкенте, где родился Станислав Витальевич, не многое знали о полиомиелите – болезни XX века. Семья Савари в поисках лечения отправилась в Москву к известному хирургу В. Ф. Войно-Ясинецкому, но он назвал случай безнадежным и отказал в помощи. Спасение удалось найти у целительницы под городом Самара на Волге – с помощью процедур со специальным набором трав удалось частично вернуть ребёнку здоровье и наполнить надеждой.

Стремление к творчеству было присуще многим в семействе Савари – музицировали и на фортепиано, и на скрипке, двоюродная сестра Елена Савари-Пестрикова получила звание доцента Ташкентской консерватории, родная сестра Жанна шесть лет проучилась в специальной школе-десятилетке, которую в дальнейшем окончил и сам Станислав Савари, демонстрируя немалые успехи: в восьмом классе он сыграл Первый концерт Рахманинова (в первой редакции) «Октавное интермеццо» Пахульского, много произведений Баха, 740-й опус Чер-

ни, в девятом классе Второй концерт Рахманинова, «Шум леса» Листа и Третью сонату Бетховена. В Ташкентской консерватории руководителем Савари стал Николай Михайлович Яблоновский, под чьим началом молодой пианист разучивал неведомые ему пьесы Скрябина, ноктюрны Шопена. Преподаватель любил иллюстрировать их, подкрепляя примерами из опер Беллини и Вагнера. После смерти Сталина ограничения по идеологическому принципу ошутимо ослабли и в программы вернулись произведения венских классиков, Равеля, Дебюсси, возобновились выступления эстрадного оркестра, в составе которого Савари играл большое соло в Увертюре к кинофильму «Светлый путь» Дунаевского. На этом же выступлении молодой пианист был удостоен награды «За активное участие в концертных бригадах в качестве аккомпаниатора». Историю пианизма в консерватории преподавала Ариадна Владимировна Бирмак ученица А. К. Глазунова, воспитавшая старшего товарища Савари, впоследствии блестящего концертмейстера Большого театра, заслуженного артиста России Игоря Виннера. Станиславу Витальевичу тоже довелось заниматься с ней, из-за случившихся недомоганий Яблоновского. Уроки с ней запомнились как «тяжелый груз выговоров за чуть-чуть недодержанные звуки или паузы, неаккуратную педализацию и неадекватные движения рук...» [2, с. 32].

Во время обучения в консерватории, а в дальнейшем и на профессиональной сцене, Станиславу Савари неоднократно приходилось выступать с исполнителями, играющими на народных инструментах. Это сотрудничество поспособствовало изучению их репертуара, познанию динамических и мелодических возможностей инструментов. Выступая с известным виртуозом-чангистом Фазилджаном Харратовым, Савари посетил Таджикистан, Прибалтику, Москву, Поволжье. Ключевым произведением в их программе была фантазия на темы оперы Бизе «Кармен».

Ещё одним из учителей молодого студента был С. И. Вайс, человек, сыгравший большую роль в переезде Станислава Витальевича в Донецк. Впервые в Донецке Савари побывал в июне 1966 года. В то время филиал Харьковской консерватории занимал здание нынешнего музыкального училища. Там он познакомился с заведующим фортепианной кафедрой, с проректором Евгением Саввичем Дерка-

чом, скрипачём Генрихом Эдельштейном, художественным руководителем филармонии А. Ушкарёвым.

В мае 1969 года Учёный совет музыкально-педагогического института единогласно утвердил Савари на должность и. о. доцента. Он входил в состав кафедры специального фортепиано, которой заведовал в то время Валерий Алексеевич Самохвалов и вёл класс концертмейстерского искусства. Коллегами Савари были старшие преподаватели Владимир Карлович Гельд – выпускник Московской консерватории и Татьяна Феодосиевна Логвис – выпускница Львовской консерватории.

На протяжении своего творческого пути Станислав Савари сотрудничал со многими блестящими исполнителями. Некоторые музыкально-плодотворные знакомства завязались именно в Донецке.

С Алиной Коробко Станислав Витальевич познакомился в начале 70-х благодаря Владимиру Петровичу Кунёву – заведующему вокальной кафедрой. Его ученица Алина поступила в музыкально-педагогический институт сразу на второй курс из Киевского музыкального училища. Но юная певица не была новичком на сцене – неоднократно участвовала в различных фестивалях и конкурсах. Её талант был отмечен народной артисткой Украины Ларисой Руденко, которая поспособствовала её поступлению в музыкальное училище. В 1971 году Алину Коробко единственную из всех студентов музыкально-педагогического института пригласили выступить в отчётном концерте Донецкой области в Киеве. И уже через несколько лет, встретив Алину Николаевну, которая стала солисткой Донецкой филармонии, образовался великолепный дуэт Савари–Коробко, «вписавший несколько славных страниц в летопись Украинской культуры последней четверти XX века» [2, с. 93]. Их программы были колоритны и изысканы, они включали в себя циклы Ипполитова-Иванова «Провансальские песни», «Пять японских стихотворений», произведения Жербина и Мяскова, романс ташкентского композитора Юдакова «Куйлама, сохиджамол» (перевод стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне»). Сегодня Алина Николаевна Коробко-Захарова, профессор Донецкой музыкальной академии, народная артистка Украины.

С Валентином Землянским Савари познакомился 1 октября 1969 года на открытии очередного театрального сезона в Донец-

ке – спектаклем Бородина «Князь Игорь», где партию Игоря исполнял Валентин Александрович. Станислав Витальевич тут же предложил талантливому певцу творческое сотрудничество. Они стали принимать участие в заседаниях музыкальных гостиных в библиотеке имени Н. К. Крупской, в Областном доме работников культуры, в Областном комитете защиты мира. Необъятный творческий потенциал позволяет Валентину Землянскому убедительно перевоплощаться в аристократов Елецкого и Онегина, средневекового воина Валентина, гетмана Мазепу, художника Марсея, князя Ярослава Мудрого, турецкого султана в «Запорожце за Дунаем». В 1978 году в газете «Комсомолец Донбасса» Савари пишет: «Солист В. Землянский и вокально, и сценически решает образ турецкого правителя, отказавшись от набивших оскомину штампов лубочных янычар. Султан у Землянского – ищущий, думающий о больших проблемах человек, готовый участвовать в маскараде, но не теряющий при этом достоинства и величавости. Именно размышления Султана, его непосредственный контакт с представителями свободолюбивого казачества открывают ему глаза и логически подводят к решению дать украинцам волю» [2, с. 96]. За годы знакомства Савари и Землянский регулярно пропагандировали произведения донецких композиторов Самуила Ратнера, Александра Виленца, Альберта Водовозова, Александра Рудянского, Сергея Мамонова.

Нелли Цуркан – талантливый музыкант, выпускница Одесской консерватории имени А. В. Неждановой, окончила её по классу вокала М. П. Вержбицкой. Со Станиславом Витальевичем их связала любовь к музыке и выступлениям на концертной эстраде любой величины. Они выступали и в Университете на конференциях филологов, в Медицинском институте, в Доме работников культуры, в зале библиотеки им. Крупской. Цуркан обладала огромным накопленным репертуаром, в котором были романсы украинских и русских композиторов, народные песни, арии из опер Дж. Верди, Т. Хренникова, П. Чайковского.

Николай Момот – незаменимый исполнитель теноровых партий Донецкого национального театра оперы и балета, преподаватель ДГМА имени С. С. Прокофьева. В его творческом багаже перевоплощения в Отелло, Андре Шенье, Германа, Каварадосси и множество

других персонажей. Первую совместную концертную программу Савари и Момот создали в 1979 году. Помимо большого количества оперных арий туда входили романс «Аделаида» Бетховена, песни Шуберта, романсы Чайковского «Корольки», «Серенада Дон-Жуана». Этот творческий ансамбль успешно гастролировал не только на просторах Украины, они посетили Белоруссию, Дальний Восток (Хабаровск, Комсомольск-на-Амуре, Благовещенск).

Валерий Ивко – основатель кафедры струнно-щипковых инструментов Донецкой музыкальной академии имени С. С. Прокофьева, профессор, заслуженный артист Украины, выпускник Киевской консерватории, ученик знаменитого М. В. Гелиса. Бывший ректор академии профессор В. В. Воеводин заметил: «Ивко – это домра, а домра – Ивко и успех». Савари на протяжении нескольких лет был концертмейстером у Валерия Ивко. Ими были исполнены скрипичные концерты Чайковского, Хачатуряна, Шостаковича, «Крейцера соната» Бетховена, пьесы Паганини, Сарасате, Крейсера, произведения русских и украинских композиторов.

Станислав Савари является постоянным участником клуба еврейской интеллигенции. Клуб еврейской интеллигенции открылся в 1995 году. Программа встреч – обширная и разнообразная. Это лекции по истории, культурологии, искусствоведению, литературе. Выступления известных донецких литераторов, художников, музыкантов, экскурсии по еврейским местам Донецка.

Огромное значение как для музыкантов Донецкой государственной музыкальной академии, музыкального училища, школы-десятилетки, так и для донецкой публики имеет проведение музыкальных гостиных в Доме работников культуры. Эти гостиные Савари регулярно проводит с весны 1970 года. В год проходит девять лекций о музыкальном искусстве, деятелях театра, музыки и кино. Встречи, где предполагалось большое количество исполнителей, проходили в концертном зале имени Прокофьева или в стенах художественного музея. На этих вечерах побывало уже несколько поколений дончан. Что касается студентов Музыкальной академии, то их участие в подобных мероприятиях – прекрасная исполнительская практика. Таким образом, музыкальная гостиная дала путевку в жизнь многим солистам филармонии и театров. Кроме этого за 40 лет Станисла-

вом Витальевичем было подготовлено и реализовано свыше 30 оригинальных концертных программ, с которыми он объездил весь бывший Советский Союз и ряд зарубежных стран.

Неоценима и педагогическая работа Станислава Витальевича. Будучи хорошо знакомым с опытом Московской консерватории, он перенял опыт исполнения обязательных произведений для второго–пятого курса, чтобы обеспечить студентам широкую подготовку к выступлениям на эстраде. Вводит с третьего курса обязательное исполнение оперных сцен, инструментальных аккомпанементов, исполнение аккомпанемента к балетным сценам, хоровым партитурам. В итоге к пятому курсу репертуар студента включает в себя не менее 260 произведений различных жанров, эпох и стилей. С 1991 уроки концертмейстерского мастерства начинаются с первого курса, чем ликвидируется годовой разрыв между выпуском из музыкального училища или школы-десятилетки и поступлением в консерваторию. Подобно пророку Моисею, Станислав Савари разработал свои 10 заповедей, которые пригодятся как начинающим концертмейстерам, так и опытным аккомпаниаторам:

1. Звук есть живой материал для выражения живых чувств.
2. Исполнитель обладает свободой, необходимой для передачи живой, текучей музыки. Той свободой, которая не может быть запечатлена в нотах, где композитор выражает в застывшей форме своё волнение, раскрепощаемое исполнителями.
3. Бойтесь трафаретности мышления. Чурайтесь «бухгалтерии». Нотные знаки не есть душа музыки. Надо смело, инициативно творить на их основе.
4. Исполняя, следует стремиться к выразительности, к созданию характеров, живого представления о музыке.
5. Пение хороших певцов развивает вкус и закладывает основу вокальных требований. Отличный, умный певец, как маяк, указывает верный путь.
6. Пафос ритма заключается не в том, чтобы «раз» был заметен, а в том, чтобы этот «раз» был необходим.
7. Скупая, чуткая педаль – залог музыкальной простоты и правды.

8. Уважение партнёров быстрее завоеует тот, кто начитан, эрудирован и умен.
9. Преуспевает тот, кто неустанно развивает себя.
10. Лучшим в профессии станет тот, кто аккомпанирует всем и всегда.

Естественно, и активная просветительская деятельность Савари не осталась без внимания. Ему было присвоено звание заслуженного артиста Украины, а затем за особый личный вклад в развитие искусства – звание народного артиста Украины. До него такое звание концертмейстерам не присуждалось. А когда ему было присвоено звание профессора концертмейстерской подготовки, Станислав Витальевич тоже стал первым в стране профессором по данной дисциплине.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Савари С. В. *Азбука аккомпанемента*. — Донецк : Юго-Восток, 2005. — 71 с.
2. Савари С. В. *Двадцать шагов до рояля*. — Донецк : Юго-восток, 2004. — 177 с.
3. Савари С. В. *Партию фортепиано исполняет....* — Донецк : Национальный союз писателей Украины, 2009. — 342 с.

Майліс Ю. А. Творчий шлях Станіслава Віталійовича Саварі. Стаття присвячена творчій діяльності С. В. Саварі – концертмейстера, педагога, народного артиста України, професора і завідувача кафедри концертмейстерської майстерності Донецької музичної академії імені С. Прокоф'єва. Розглядається активна просвітницька та концертна діяльність С. В. Саварі.

Ключові слова: концертмейстер, інтерпретатор, мистецтвознавство, музична вітальня, просвіта, будинок працівників культури, дисципліна, концертмейстерська підготовка, виконавці, консерваторія.

Майлис Ю. А. Творческий путь Станислава Витальевича Савари. Статья посвящена творческой деятельности С. В. Савари – концертмейстера, педагога, народного артиста Украины, профессора и заведующего кафедрой концертмейстерского искусства Донецкой музыкальной академии им. С. Прокофьева. Рассматривается активная просветительская и концертная деятельность С. В. Савари.

Ключевые слова: концертмейстер, інтерпретатор, искусствоведение, музикальна гостина, просвітительство, дом работников культуры, дисципліна, концертмейстерская подготовка, исполнители, консерватория.

MaylisYu. A. The creative way of Stanislav V. Savari. This article is dedicated to the creative activity of Stanislav V. Savari – accompanist, teacher, National Artist of Ukraine, Professor and Head of Department accompanist skills of Donetsk Musical Academy named after Sergei Prokofiev. It is considered the educational and concert activity of Stanislav V. Savari.

Key words: concertmaster, interpreter, theory of arts, music hall, enlightenment, house of culture workers, discipline, accompanist training, performers, conservatory.

УДК 78.071.1 : 78.087.68 (477)

Алла Волотка

ЖАНРОВО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ХОРОВОГО СТИЛЮ Є. СТАНКОВИЧА

Творчість Є. Станковича є дуже різноманітною. Композитор звертається до різних жанрів, напрямків, стилів. Особливості музичної спадщини Є. Станковича вивчають багато музикознавців, та всі вони звертають увагу на симфонічні твори композитора, що стало приводом присвоїти композиторові звання «симфоніста» [1], [2], [6]. Стосовно хорової музики, в якій композитор також знаходить власний шлях пошуків істини, слід зазначити, що ця сфера творчості Є. Станковича є донині малодослідженою. Однією з влучних спроб концептуально охарактеризувати хоровий стиль митця є вступна стаття Ю. Чекана до Літургії [6].

Метою статті є виявлення специфіки симфонічного мислення Є. Станковича та його вплив на стилістику хорових творів.

Об'єктом дослідження є хорова творчість Є. Станковича, а його **предметом** – хоровий стиль композитора. **Матеріалом** дослідження обрано хоровий концерт «Господи, Владико наш» та виконавська версія хорового колективу «Київ» під орудою Миколи Гобдича.

У великих вокально-симфонічних композиціях 70-х – початку 90-х років (Симфонія № 3 – «Я стверджуюсь», Каддиш-реквієм «Бабин Яр», «Чорна елегія», «Панихида за померлими з голоду» та ін.) композитор втілює свої філософсько-етичні задуми на ґрунті художнього синтезу хорового, симфонічного та вокального принципів мислення. Згодом Є. Станкович напише твори для хору а cappella (кінець 90-х років). Поштовхом до написання такої музики були не тільки розквіт хорової справи в Україні (спілкування з хормейстерами відомих хорових колективів), а і мотиви, продиктовані часом (вплив церковного співу на відродження духовної музики).

Відзначимо тематику хорових творів при зверненні композитора до сакрального тексту. Цей аспект досліджувала О. Тищенко («Біблійні мотиви в хоровій творчості Євгена Станковича»). В одному з інтерв'ю композитор зізнається: *«Біблію я відкрив для себе вже у, так би мовити, зрілому віці. Подарував її на моє 40-річчя мій товариш, талановитий литовський композитор Освальдас Баласкаускас. Як і більшість моїх одноліток, я поняття не мав про біблійні тексти, про Десять Господніх заповідей. Адже слова “Бог”, “Біблія” у ті часи навіть промовляти було небезпечно. Потрібен був тривалий час, щоб осмислити Слова Божі, спробувати вникнути в їх глибинну сутність й наважитися озвучити звернення до Господа. Біблія дає можливість пізнати духовні цінності і їх основу основ – Десять заповідей, що має складати сутність буття людства. Світ споконвіку влаштований так, що все важливе для людини треба виборювати. Добро треба здобувати, а зло, на жаль, і так знаходить людину. Тому, поки людина живе у цьому світі, вона має все робити для того, щоб наповнити цей світ добром»* [5].

Хоровий концерт «Господи, Владико наш» (1998) було написано на прохання художнього керівника капели «Думка» Євгена Савчука. *«Це мені здалося цікавою ідеєю, – розповідає Є. Станкович, – тому що текст можна було обирати вільно. Вся музика, яка має назву чи слова, – програмна. Я завжди сам відбираю усі слова, це дуже особиста, інтимна справа. Чому я спочатку написав концерт, а не Літургію? Для концерту можна зі Святого Письма підібрати ті тексти, які тебе цікавлять, які тобі близькі за настроєм. У концерті я не хотів бути ані новатором, ані консерватором, не хотів писати з ори-*

ентацією на традиційний церковний спів, який, на мою думку, придатний лише для служби. Я вирішив: якщо буду робити концерт, то робитиму так, як це важливо для мене, для людини, що живе у цьому світі. Тут я сповідав, умовно кажучи, естетику Бортнянського–Березовського–Веделя...» [6, с. 7–8].

Ці слова автора є основою задуму композитора та дуже важливи-ми для подальшого дослідження. З одного боку, Є. Станкович пова-жає історично усталені традиції, а з іншого – він відкриває для себе шлях Богоспівкування людини кінця ХХ ст. Головним завданням композитор вважав не тільки чарівність хорového звучання, набли-женого до «янгельського співу», але й вираження змісту, головної думки.

Поетичною основою твору є духовні тексти з Псалтирі (псалом – «піснеспів вітхозавітної церкви»). В церковній музиці є розподіл на псалми – концерти (установив жанр А. Нікольський) та псалми «не в концертній формі».

Розглянемо музичну форму як цілісну композицію (за принципа-ми функціонального змісту її внутрішньої організації). Експозицію (Lento) складає молитовне славління, текст якого слугує назвою твору «Господи, Владико наш». Виходячи з класифікації В. Медушевського, цю тему можна віднести за жанром до молитов славільного характеру, що припускає й інші форми Богоспівкування (прохання, звернення, сповідь). Семантика такого роду містить типовий хоральний склад – суворо акордовий на засадах силабіки, коли кожному слогові відпо-відає один музичний тон. Таким чином, композитор приділяє увагу в першу чергу втіленню канонічного тексту; по-друге, порушує закони музичного часу, тобто свідомо орієнтується на відродження духовно-го концерту мовою ХХ століття: це відбувається за рахунок відсутнос-ті акцентності (запобігання сильної долі, часте використання синкоп), нерівномірного розподілу тривалостей, метричних чергувань 2-х та 3-дольності. Додамо до цього авторські вказівки щодо виконання, такі як: *rubato*, *rosso accelerando*. В кінці кожної фрази – фермати, які допо-магають вибудувувати строфічність музичної форми. В цьому можна вбачати збіг (синтез) традицій самого різного духовного досвіду в му-зиці: свобода метроритмічної організації – від візантійської співоць-кої традиції; строфічний принцип – від духовного концерту бахівської

доби; вертикальна організація фактури (на відміну від монодійності знаменного розспіву) – від партесного співу.

Музична мова основної теми духовного концерту дає привід вважати, що вона несе на собі безсумнівний відбиток авторського стилю Є. Станковича. Тобто музична стилістика духовного твору є свідочством його власного «входження» в духовний досвід релігійної традиції. Авторська приналежність цієї теми безсумнівна. Деякі риси стилістики твору впізнаються як такі, що належать до фольклорних архетипів композиторського мислення Є. Станковича.

Висхідна молитва є наскрізною композиційною одиницею, яка протягом драматургічного розвитку твору звучить неодноразово, цементуючи контрастні розділи (як своєрідний рефрен). Тип одночасного концерту, в якому діють циклічні принципи романтичної одночасної поеми. Композитор спирається на цілковито світські канони мислення, в той час класицистський концерт доби Бортнянського–Веделя був підпорядкований багаточастинній циклічній композиції. Проте в використанні поліфонічних засобів в контрастних розділах автор наслідує традиції вітчизняного духовного концерту кінця XVII–XVIII ст. (або духовної кантати в творчості Й. С. Баха). Так, перший розділ (*Allegro risoluto*) – 4-х голосна fuga на слова “Веселітесь у Господі”. Рішучість цієї теми підкреслює маршева ритміка (в яку проникає синкопа на 1-у та 3-ю долі, що додає темі пружної енергії), а також висхідний напрям мелодики та її інструментально-жанрова природа.

Середній розділ цієї fugи (т. 20) виконує функцію розробки: настільки інтенсивне напруження відчувається в цій музиці, підсилене ознаками мотивної розробки та тонального розвитку (в межах розширеної тональної системи з центральним елементом, у якості якого виступає основний тон *c*). Тональний план розробки: *d-a* (двічі), після чого йде інтермедія, яку побудовано на тематичному елементі з контрапункта теми fugи (т. 14 в басу). Принципом поліфонічного розвитку в інтермедії виступає канонічна імітація. Проте метро-ритмічна формула теми та її склад фактурного викладення (паралельний рух або «стрічатке» багатоголосся) викликають фольклорні асоціації з народно-пісенною традицією гуртового співу. Знов підкреслимо тематичний синтез різних музично-стильових систем, характерний

в даному випадку для метода Є. Станковича, його опанування жанровою моделлю духовного концерту.

Перегуки імітаційного типу посилюють жанрову основу славління. В моменти необхідного посилення семантики сакрального смислу композитор використовує висхідний тип молитовності (вертикальний принцип, строфічність, зміна метру, синкопа), що дає слухачькому сприйняттю можливість осягнути певні акценти драматургічного розвитку. Крім того, в інтермедії вперше з'являються фактурні *розшарування*: верхній жіночий та нижній чоловічий голоси окреслюють темброво-геситурні межі часопростору. На цьому принципі базується і другий розділ розробки (37 т.). Реприза починається з появи теми фуги в тональності До мажор (43 т.) в фактурному оновленні та тональному ускладненні (в кадансах більш наявна ладова функціональність).

Особливо важливим є тематичний синтез, до якого ми відносимо появу елементів інтермедії в зверненні як *контрапункта* до основної теми (т. 49). Цей прийом тематичного розвитку забезпечує славільний характер семантики заключного розділу фуги. Після невеличкої зв'язки (на тому ж тематичному матеріалі) звучить рефрен – варіювання (мелодичне та тонально-гармонічне) основної молитовної теми в скороченому викладенні (Темро I).

З т. 60 починається новий драматургічний розділ: за функцією – це ще один щабель сходження до Господа. Новий фактурний тип викладення музичного тематизму, уповільнений темп та новий тональний центр (Фа дієз мажор) підкреслюють новизну цього розділу та зосереджують увагу слухача на лірично-драматичній молитві-зверненні. «Дороги твої дай пізнати мені» – це мов би ліричний центр соборної сповіді перед обличчям Вищого судді. Тому інтонації схвильованої оповіді та тріольний малюнок ритмічної побудови тематизму максимально наближені до почуттєвого, лірико-драматичного типу музичної семантики. Силабічна ритміка та хоральний склад стилістики молитовного спілкування схожі з початковою темою – молитвою, але більш «романтично» орієнтовані. З одного боку, звучання акордових пластів надає величній бароковості та святковості; з іншого – поступовий висхідний рух в партії тенорів у перегуках з басами наче ілюструє вербальний ряд («стежками своїми мене попровадь»). Уна-

очнена традиція барочної доби: риторичні фігури укладені за текстом Святого Писання або інших канонічних текстів.

Хоральна тема (новий розділ) «Господи, бережи мою душу» – «тиха» кульмінація твору. Після неї поява ще одного суто поліфонічного розділу (фугато) призводить до наочно загостреного контрасту «двох мов – двох стилістик». Акордовість та лінеарність, гармонія та поліфонія. Їх відмінність – рушійна сила музичного розвитку. Їх єдність – це вияв майстерності композитора, бо вдале поєднання гармонічно-функціонального та поліфонічного принципів мислення складає універсалізм композиційної техніки.

Чи пов'язана ця прикмета з духовним змістом твору? На наш погляд, ні. Так само робив і Й. С. Бах, чия музична мова/мовлення однакові у творах світської та релігійної тематики. В цьому полягає первинність для композитора музичної логіки композиції: внутрішні рівні організації мають бути відповідними зовнішнім формам комунікації (звичаєва, храмова, концертна форми побутування).

Таким чином, Є. Станкович наслідує музичні закономірності та прийоми втілення канонічних текстів на підставі багатовікової традиції західноєвропейської культури, поєднуючи православний культурний спів та узагальнений жанровий стиль духовного концерту крізь дзеркало власного особистісного світосприйняття. Це добре відчувається саме на рівні норм музичного мовлення: партесних впливів та фольклорних нашарувань (елементи звуковедення, голосоведення, ладо-гармонійні звороти та метро-ритмічні поспівки). На втілення твору як **духовного за змістом та концертного за формою** вплинули симфонічне мислення автора та його блискуче хорове письмо в попередніх крупних вокально-хорових та оперних формах: фольк-опера «Цвіт папороті» (зокрема, II дія «Купало»), «Чорна елегія» (1991), «Панихида за померлими з голоду» (1992), «Слово о полку Ігоревім» (2001).

Хоровий концерт «Господи, Владико наш» написаний для виконання професійним хоровим колективом, який композитор трактує як «оркестр голосів». Зокрема, в хоровому концерті проявилися характерні особливості, які спостерігаються в його симфонічних композиціях.

Виконавська версія хорового концерту Камерного хору «Київ», який має значний виконавський досвід, свідчить, як тонко колектив

відчуває стиль автора, якісно відтворюючи складний музичний матеріал, багатий тембровою палітрою та симфонічним розвитком. Засобами хорового звучання хор-інтерпретатор втілює характер, рух голосоведення, темброву та фактурну насиченість. По відношенню до музичного тексту виконавці ретельно дотримувались усіх авторських вказівок – темпу, динаміки, цезур, штрихів, фермат.

При виконанні відчувається розуміння структури концерту – контрастні епізоди не протистоять один одному, а витримані в одному русі та сприймаються як одночастинне ціле (такий же принцип Станкович втілює у Симфонієтті) – «вибудовування форми за рахунок контрастування епізодів та використання наскрізного розвитку лейттеми» [2, с. 163]. Темп у цьому випадку як виконавський засіб виразності відіграв значну роль. Йому відведено не тільки відтворення музичної форми у часопросторі, а і семантичну функцію – вираження образу, цілісного смислу твору. Композитор вказує метрономічну швидкість кожного епізоду та характер звуковедення. Це встановлює деякі авторські рамки для виконавців, проте дотримання цих вказівок дає змогу більш точно відтворити композиторський замысел. Темповий контраст між розділами показаний лише на початку концерту та в кінці (Lento ● = 52–54 – Allegro risoluto ● = 112–118; ● = 120 – Largo ● = 54).

Таким чином, викристалізовується лейттема концерту та виникає відчуття арочної побудови (основна тема виконується в кінці з точним повторенням). В самій лейттемі, при вказаному ритмічному малюнку, композитор дозволяє *rubato*, що дає змогу виконавцям «знайти той ритм, який відобразить характер мелодії» [3, с. 20]. Тим більше, що автор використовує «гармонічну вертикаль як інтонаційну структуру горизонталі та призводить до багатозвучних акордових комплексів» [2, с. 180] (метод використовувався у симфоніях). У виконавській версії це звучить як монолітна багатоголосна мелодія. Інші розділи мають більш плавний темповий перехід від одного до іншого та показують безперервність розгортання музичного матеріалу.

Хоровий концерт насичений ферматами (такти 7, 11, 48, 51, 53, 95, 98, 109, 141, 159, 180, 206, 236). Слід підкреслити їх значення у виконанні – відокремлення контурів епізодів, піднесення гармонічної якості акордів та фонічна кульмінація твору.

Динаміка, зазначена композитором у нотному тексті, має більш зафіксований та конкретний вигляд. Так автор відображає характер звучання, створює композиційну форму. Але під час виконання вона стає одним з головних виражальних засобів. Поряд з темпом, динаміка як виконавський елемент допомагає відобразити музичний матеріал у «живому» – діючому стані. У хоровому виконанні вона тісно пов'язана з вокальним диханням. Таким чином, хор відтворює не тільки емоційну якість музичного та вербального текстів, а і передає відтінки смислової інтонації. «Інтонація у творчості Станковича – основний елемент формування музичної ідеї твору» [2, с. 180]. Динамічні відтінки підкреслюють принцип концертування та несуть зображальний ефект – від експресії до зосередженої молитовності (т. 54 текст «Господи, Владико наш» виконуються на динамічних контрастах *f* – *p*).

ВИСНОВКИ. Аналіз музичної стилістики духовного концерту майстра сучасної композиторської школи України (Київської) дозволив зробити деякі попередні висновки.

1. На межі тисячоліть відбулося історичне відродження християнської музичної традиції. Суспільство потребує оновлення на всіх рівнях, але спочатку воно має відбутися у серці людини. І музика професійних майстрів дозволяє виконати цю місію: віднайти свій шлях до Бога.

2. Духовні джерела містить молитва. І музика в її кращих зразках теж стає молитвою (О. Лосев). Безумовно, музика професійного напрямку пройшла великий шлях розвитку, що призвело до стилістичних, жанрових, композиційних змін її жанрів і форм. Вони значно віддалені від усталених церковних богослужбових канонів. На цьому шляху роль посередника виконує хоровий концерт, який від барокових та класицистських зразків зберіг усе краще в розумінні музичного втілення духовної семантики. Отож, нині відбувся процес універсалізації музичної мови, який поєднав усі історично усталені моделі (інтонаційно-стильові та жанрово-стилістичні утворення). Музична мова духовних жанрів сьогодення характеризується як «*nova musica sacra*» (за виразом Н. Гуляницької).

3. Багаточастинний цикл в обраному творі Є. Станковича не відбувся. Проте одночасній композиції притаманна музична драматургія

симфонічного типу, основу якої складає **молитовна семантика** двох типів: прохання та славління. Чергування епізодів цементується основною темою (рефрен) та контрастом акордово-гармонічного та поліфонічного способів розвитку.

4. Роль поліфонії дуже значна: в цьому ми вбачаємо наслідування традиції хорового духовного концерту. Крім того, Є. Станкович продемонстрував блискуче володіння засобами хорової виразності. Стель цього твору є зразком **поліфонічного симфонізму**. В умовах розвитку сучасного вітчизняного духовного концерту хоровий твір Є. Станковича слугує підтвердженням взаємодії музичного мислення та хорової традиції.

5. Відчутні також стилістичні впливи фольклорного мислення автора, опрацьованого на попередніх етапах творчості (фольк-опера «Цвіт папороті»). Синтез фольклорних інтонацій та поліфонічних прийомів сучасної композиторської техніки – це те, що поєднує багатьох митців у трактуванні жанру духовного концерту.

Нарешті, слід відзначити роль сакрального тексту і уважне ставлення до нього автора музики, що теж є запорукою органічного синтезу музично-антропологічного та християнського світоспоглядання.

«Рубіж тисячоліть позначений яскравим сплеском національної хорової культури. Українські композитори початку третього тисячоліття, узагальнивши тисячолітній досвід національної композиторської школи і привнісши віяння свого часу в нових гармоніях, багатій поліфонії та сучасній ритміці, бурхливо влились у світовий музичний простір». Так написав у передмові до збірки хорових творів Є. Станковича заслужений діяч мистецтв України, директор і художній керівник хор-фесту «Золотоверхий Київ», директор і керівник Камерного хору «Київ» Микола Гобдич.

Музиканти-виконавці відчують потребу в духовному оновленні як культури, так і суспільства в цілому. За такими музикантами – майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях. / Олена Дейчук // Науковий вісник / Нац. муз. акад. України

ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. — С. 169–175.

2. Дума Л. Характерні особливості симфонізму та симфоній 70–80 рр. ХХ ст. Є. Станковича. / Людмила Дума // Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові : Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Том ССХХVІ. — Праці музикознавчої комісії. — Львів., 1993. — С. 162–180.

3. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. — М. : Музыка, 1987. — 95 с.

4. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. Кравцов. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.

5. Олійник Л. «Музична... Біблія» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : composersukraine.org/index.php?id=2346, вільний.

6. Станкович Є. Хорові твори [Ноти] / Є. Станкович. — К. : Музична Україна, 2001. — 40 с.

7. Тищенко О. Біблійні мотиви в хоровій творчості Євгена Станковича / Олена Тищенко // Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : 2006. — Вип. 19. — С. 271–277.

Волотка А. Жанрово-виконавські аспекти хорового стилю Є. Станковича. В статті розглянуто стильові особливості хорового концерту Є. Станковича в аспекті синтезу двох традицій вітчизняної української культури – церковно-хорової та симфонічної. Канонічний текст втілено на засадах симфонічної драматургії, що увиразнює вплив мислення на техніку письма та формотворення.

Ключові слова: хоровий концерт, жанрово-стилістичні ознаки, композиторський стиль, музичне мислення.

Волотка А. Жанрово-исполнительские аспекты хорового стиля Е. Станковича. В статье рассматриваются стилевые особенности хорового концерта Е. Станковича в аспекте синтеза двух традиций отечественной украинской культуры – церковно-хоровой и симфонической. Канонический текст воплощен на принципах симфонической драматургии, которая подчеркивает влияние мышления на технику письма и формообразования.

Ключевые слова: хоровой концерт, жанрово-стилевые признаки, композиторский стиль, музыкальное мышление.

Volotka A. Genre-stylish features of choral style of E. Stankovch. In the article the stylish features of choral concert are examined in the aspect of synthesis of two traditions of the domestic Ukrainian culture – church-choral and symphonic. Canonical text is incarnate on principles of symphonic dramaturgy which underlines influence of thought on the technique of letter and formation of form.

Key words: choral concert, genre-stylish signs, composer's style, musical thought.

УДК 78. 01 : 785

Дарья Рубцова

ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ КАК АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ (опыт дефиниции понятия)

Целью данной статьи является комплексное методологическое обоснование понятия и явления «инструментализм» в музыке. **Объект** изучения – специфика инструментального мышления, **предмет** – его стилевая составляющая.

В основе понятия «инструментализм» лежит латинское слово «инструмент» (*instrumentum*) – орудие для работы, «...особый прибор, предназначенный для извлечения музыкальных звуков определенного тембра (т. е. характера звучания, окраски)» [10, с. 239]. Производное от понятия «инструмент» слово «инструментализм» имеет не только музыкальный, но и философский смысл, отраженный, например, в теоретико-познавательной концепции Дж. Дьюи, в которой идеи и понятия рассматриваются «...не как отражения объективной действительности, а как орудия, инструменты для упорядочения субъективного опыта» [10]. Еще одно производное от «инструмента» значение – «инструменталист», т. е. музыкант, играющий на каком-либо инструменте. С понятием инструмента как орудия мышления музыканта связано и глобальное подразделение музыки на инструментальную и вокальную, выступающие как противоположности в логиче-

ском плане, но постоянно взаимодействующие в практике общественного музицирования.

Критерием такого подразделения музыки является не только чисто внешняя сторона – функциональная, различающаяся по исполнительскому составу участников акта музицирования и способу исполнения, но и глубинная, «мысленческая», связанная с интонационным содержанием самой исполняемой музыки. Связь инструментализма с музыкальным мышлением – ключевая основа для понимания тех процессов, которые происходили и происходят в этой сфере музыкально-общественной практики. Если в самом общем плане охарактеризовать специфику музыкального мышления, то можно указать на главный момент: музыка как искусство звуков во времени (временное звуковое искусство) создается и воспринимается с помощью слуха, который у человека «мыслит», в психофизиологическом смысле выступает как «память времени» (И. Сеченов). Понятие инструментализма в аспекте музыкального мышления вытекает из содержания последнего, определяемого в самом общем метафорическом смысле как «сознание слуха» или «слуховое сознание» [12, с. 40]. Вводя эти метафоры, Т. Чередниченко имеет в виду философское понимание музыки, музыки как философии, а для этого перефразирует емкое определение философии как «сознания вслух», данное М. Мамардашвили [5].

Инструменты, выступающие как орудия музыкального мышления, входят в т. н. вторую природу, т. е. природу рукотворную, созданную человеком в процессе освоения действительности. В философском плане здесь наблюдается соединение науки и культуры, о чем М. Мамардашвили говорит следующим образом: «Человечество <...> изобрело своего рода машины (условно назовем их экстатическими машинами). <...> Человек в них переведен в более интенсивный регистр жизни, и, находясь «вне себя», чем-то в себе овладевает <...>. Экстазируя, усиливая возможности и состояния человеческого психического аппарата, они переводят его в другое измерение, в другой способ бытия, лежащий вне отдельного человека и к тому же являющийся более осмысленным и упорядоченным, чем сам человек» [5, с. 46].

Музыкальные инструменты входят в обобщенное понятие «экстазирующие машины», но отличаются тем, что, в отличие от инструментов научного познания, они предназначены для познания художе-

ственного, музыкального и являются с древних времен составляющими этого познания. Еще в Средние века, у Боэция, который следовал образцу античных философов, находим разделение музыки на три области: *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis* (*musica sonora*). *Musica mundana* – гармония макрокосма. *Musica humana* – гармония человеческого микрокосма. Наконец, *musica instrumentalis* – это «...гармония музыкальных созвучий, доносимая человеческими голосами и музыкальными инструментами. Пифагорейцы считали, что <...> система мироздания и система музыки отображают одна другую» [3, с. 130]. В первых двух случаях речь идет не о звучащей музыке, создаваемой и исполняемой людьми, а об истоках музыкальных звучаний, среди которых «музыка космоса» – «звучащее число», а «музыка человеческая» – человеческие темпераменты, движения, отношения между людьми – этические и эстетические. Наконец, «инструментальная музыка» или «музыка звучащая», реальная, а не подразумеваемая, – это уже музицирование в виде либо импровизации, либо произведения, зафиксированного в записи или исполняемого на основе этой записи.

Как видим, «инструментальная музыка» здесь еще не дифференцируется на исполняемую голосами или инструментами. Такое подразделение постепенно вызревало в Ренессансе, хотя и носило сначала чисто условный характер: *santata* – это то, что пелось, а *sonata* – то, что игралось (часто это была одна и та же музыка). Даже в эпоху барокко инструментальная музыка еще не получает достаточно четкого теоретического обоснования, хотя и фигурирует в учениях о музыкальных стилях. В имеющейся системе обозначений музыкального барокко как исторического стиля фигурирует понятие «концертирующий стиль» или «концертирующий стиль *basso continuo* из Италии» (Г. Шютц). В других стилевых классификациях возникает термин «стиль симфоний» («*stylus symphoniacus*») (И. Кирхер). Под этим понятием (достаточно обтекаемым) подразумевались различные инструментальные сочинения, «...в которых используется совместное звучание различных инструментов. Разновидности зависят от составов» [4, с. 172].

«Стиль симфоний» описывается барочными теоретиками мало, а если и характеризуется, то в связи с теорией аффектов – главной эстетической базой музыкального искусства того времени. В «Музы-

кальном словаре» С. де Броссара (1703) находим идущее от И. Кирхера описание «стиля симфоний», который зависит от исполнительского состава и предполагает аффектную характеристику отдельных инструментов. По С. де Броссару, стиль скрипок – «веселый», поперечных флейт – «печальный, томный», стиль труб – «оживленный, веселый, воинственный» и т. д. [4, с. 177]. Аналогичную теорию инструментальных стилей-аффектов предлагает и И. Маттезон (1713), говорящий о «пышнозвучных тромбонах», «чарующе-помпезных валторнах», о «гордых фаготах», «вкрадчивой лютне», «визгливой арфе», «влюбленной виоле д'амур», «полновесной виоле да браччио», «шепчущей виоле да гамба», «рычащей виолоне» и т. д. (цит. по: [4]). Как отмечает Е. Назайкинский, рассматривая инструменты, данные (и другие) их метафорические характеристики, отождествление с человеком и его психическими свойствами далеко не случайны: «Вся эволюция музыкальных инструментов <...> шла по пути поисков органоподобной, т. е. органической, напоминающей организмы конструкций. Поэтому бесчисленные метафоры, в которых фиксируется отождествление инструмента с живым существом, метафоричны вовсе не на все сто процентов» [5, с. 81].

Инструментализм как художественно-эстетическое явление многосоставен и многозначен. Его развитие и внедрение во все большем объеме в практику общественного музицирования было исторически закономерным этапом в эволюции музыки, ее автономизации как отдельного самостоятельного вида искусства (т. н. «чистая музыка»). Типы музыкальных инструментов как «органов», «орудий», «машин», создаваемых человеком для музыкального выражения, различаются по степени их «удаленности» от самого человеческого организма как участника создаваемого музыкального звучания. Самый близкий человеку инструмент – его голос, непосредственно «вмонтированный» в его организм, способный на непосредственную передачу тончайших оттенков эмоционального состояния в музыкально-звуковых образах. Прямым продолжением голоса являются духовые инструменты, в которых присутствуют человеческое дыхание и человеческое тело как резонатор. Струнные инструменты (щипковые и смычковые) соединяют в себе модифицированную вокально-духовую природу с естественными звуками, которые приходят в музыкальный инструментарий

из окружающего мира («звуки природы»). Клавишные гармонические инструменты являются наиболее отчужденными от человеческого организма, что не означает «отсутствия» человека в воспроизводимых на них звучаниях. В данном случае исполнитель как бы сливается с инструментом, ведет с ним диалог, раскрывает в процессе этого диалога заложенные в инструменте силы эмоционально-художественного воздействия.

Отвечая на вопрос, «что такое музыкальный инструмент?», Е. Назайкинский дает общую дефиницию этого понятия: «...это особое орудие производства, возникшее в музыкальной деятельности, нечто вроде выращенного культурой искусственного органа фонации, отделившегося от человека-музыканта или же, напротив, пришедшего к нему из природы и прирученного им» [5, с. 85]. Инструменты, выступающие в таком качестве, с одной стороны, отражают внеличностные объективные, общественно-культурные основы музыкального мышления, с другой стороны, «приручаются», используются человеком как «центром» образования музыкального стиля. В определениях музыкального стиля ключевым всегда является известная аксиома Ж. Бюффона «стиль – это человек». Опираясь на нее, Е. Назайкинский характеризует стиль в музыке как «...личность, воплощенную в музыкальных звуках» [6, с. 20]

Далее автор дает развернутое и обобщающее определение музыкального стиля как базовой фундаментальной категории музыкального искусства: «Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [6].

В системе музыкального стиля действует и фактор инструмента (инструментов, если идет речь об инструментальном ансамбле), выступающий в качестве его (стиля) детерминанты. Ведь стиль в музыке «...служит узнаванию творца-автора в широком смысле слова» [6, с. 35]. Широкий смысл слова «автор» включает не только

индивидуально-личностные, но и общественно-культурные факторы. В их числе и инструменты, сами по себе обладающие в системе стиля определенным генетическим качеством. Инструментализм, понимаемый в аспекте стиля, – сложное и многосоставное понятие, выступающее как во внешнем, так и во внутреннем облике. С одной стороны, «...в инструменте проявляют себя разные силы, способные заслонять собою непосредственные проявления индивидуальности» [6, с. 35]. С другой стороны, инструмент есть продукт индивидуального творчества мастера-изготовителя, т. е. творческой личности, поступающий «...в собственное владение к другому мастеру – исполнителю» [6, с. 35].

Если «стиль – это человек», «личность, воплощенная в музыкальных звуках», то инструмент (-ты) двойственны. Для музыканта они – «...часть природы, диктующей ему некоторые собственные законы и правила – например, регистровые и динамические ограничения, трудности в чем-то одном и режим максимального благоприятствования в другом» [6, с. 36]. Одновременно инструменты и «личностны», поскольку они берутся на вооружение музыкантами, несут на себе «следы обобщенного человека, типичного представителя эпохи и культуры, отражают <...> свойства его слуха и памяти, эмоциональной возбудимости и разумности; <...> стиль переплавляет в нечто принадлежащее ему и то, что не имеет прямого отношения к человеку, к субъекту, индивидууму» [6, с. 36].

Таковы методологические основания, дающие возможность подойти к определению инструментализма в аспекте стиля. Этот вектор изучения стиля в наименьшей мере разработан, что связано, как было показано выше, с особой природой инструментального мышления, которое предполагает соединение «сознания слуха» с «готовыми» артефактами культуры, которыми являются инструменты, складывающиеся в систему инструментария определенной эпохи, региона, школы, жанров, доминирующих на разных этапах музыкально-творческой эволюции и т. д.

Комплексное определение стиля в музыке, данное Е. Назайкинским, сам автор конкретизирует в более общей (рабочей) дефиниции, где объединяются два главных параметра стиля – композиторский и исполнительский, между которыми находятся инструмент (-ты):

«Стиль в музыке <...> есть проявление характера творческой личности, создающей музыку или интерпретирующей ее» [6, с. 36]. И в том, и в другом случаях музыка «овеществляется» через голоса или инструменты, для которых она предназначена.

История инструментализма показывает, что путь развития каждого инструмента или инструментального ансамбля индивидуален, часто дискретен и неоднозначен в смысле прогрессирования в характере и объеме применения в музыкальных жанрах и стилях. Некоторые инструменты «стабильно» прогрессируют, приобретая все большее и большее значение в музыкальной практике, а некоторые на время «уходят в тень», остаются невостребованными в силу разнообразных причин, среди которых главная – социально-эстетический спрос. Однако в каждом инструменте, если он уже попал в «орбиту» композиторско-исполнительского внимания, всегда действуют две противоборствующие силы: «Две противоборствующие силы заложены в желании музыкантов овладеть инструментом: стремление к универсальности, к безграничному расширению выразительных возможностей любимого инструмента – и стремление усилить, подчеркнуть яркость, индивидуальность, специфичность звучания, его своеобразие. Сами инструменты также могут быть более или менее универсальными или, напротив, специфическими. Фортепиано универсальнее скрипки, гобой специфичнее кларнета...» [7, с. 91].

Диалектика специфики и универсализма, выделяемая в приведенной мысли Е. Назайкинского, состоит в том, что универсализм есть «углубление» специфики, осуществляемое путем ее «преодоления». На каждом историко-стилевом этапе формируются некоторые общие черты «образа инструмента», который устойчиво функционирует в совокупном музыкальном сознании музыкантов и слушателей. Это – аспект понимания его специфики, «привязанности» тембра и технических возможностей инструмента к определенному параметру образности. Одновременно с этим действует и принцип перехода от вариативности (взаимозаменяемость инструментов в доклассическом ансамбле) к стабильности, хотя генетическая «версионность» инструментализма дает свои «рецидивы» и в новейшей музыкальной практике, что связано с творчеством романтиков XIX в, например, Й. Брамса, написавшего две свои последние камерные сонаты op. 120

как для альты, так и для кларнета. Вместе с тем, такого рода версияльность означает сознательную ориентацию композитора на «полиобразность» инструментального материала, пригодного для дуалистической трактовки.

В основном же инструменты и их ансамбли в европейской традиции стремились к более четкой обозначенности своих образно-технических свойств, что отражено в понятии «тембровые ярлыки», предложенном А. Веприком. В статье И. Рыжкина приведен фрагмент из дневниковых записей А. Веприка по этому поводу: «Огромная сила воздействия, которая таится в новых средствах выразительности, связанных с новым звуковым содержанием, такова, что она <...> заслоняет перед современниками иные возможности использования тех же выразительных средств»; на этой основе и возникают «тембровые ярлыки», в которых «получили отражение типовые свойства инструментов на определенном стилевом этапе» (цит. по: [8, с. 110]).

Наличие «тембровых ярлыков» (например, гобой – «пасторальный», виолончель – «элегическая» и т. д.) означает установление определенных моментов равновесия в инструментальном стиле, составляющем в ту или иную эпоху некое художественно-стилевое единство. Парадигмы инструментальных стилей меняются по эпохам и периодам, что не означает полной смены инструментария, а проявляется в двух направлениях: его расширении и выявлении новых, ранее не использовавшихся возможностей инструментального интонирования. Здесь, наряду с концертно-сольной практикой (сонаты и концерты для того или иного инструмента), большую роль играли ансамблевые и оркестровые сочинения, где инструменты, выступая в ансамблях разного типа и масштаба, взаимодействовали между собой, перенимали друг у друга приемы игры и стоящие за ними средства выразительности. В качестве примера можно привести струнно-смычковую технику, в которую исторически внедрялись *pizzicato*, идущее от струнно-щипковых инструментов, *col legno*, имитирующее эффект молоточковой системы клавира, специальные эффекты тембровых имитаций – флажолеты (само название указывает на флейту), позиции *sul tasto* и *sul ponticello*, позволяющие достичь существенных тембровых изменений в звучании инструмента.

Зарождение инструментальной культуры в Европе, если иметь в виду академический пласт, т. е. профессиональную ветвь музыкального искусства, происходило под знаком не только версионности и мобильности инструментальных и вокально-инструментальных составов, но и в условиях импровизаторско-письменного дуализма [9, с. 56]. Это означало, что музыка для инструментов, голосов, инструментов и голосов, если и фиксировалась письменно, то только в «общих чертах» или с указанием для исполнителей приемов нахождения нужных звуков и их комбинаций на инструменте. Такая запись получила название табулатуры – инструментальной формы нотации, где используются особые формы записи, применяемые вместо нот (или наряду с нотами), различные условные буквенные или цифровые обозначения.

Еще в XVI–XVII вв., табулатурами называли любые виды специфически инструментальной нотации. В рамках такой формы записи складывался первичный европейский инструментальный стиль, репертуарной основой которого была интабуляция (от слова «табулатура»). Это явление обозначает исток инструментализма профессиональной традиции, а также дает возможность увидеть и услышать в сохранившихся образцах первые примеры инструментальных жанров – сольных и ансамблевых. Как отмечает Д. Голдобин, «... интабуляцией принято называть переложение (обработку) для многоголосного инструмента музыкального произведения, изначально рассчитанного на ансамблевое исполнение (вокальное, инструментальное или смешанное). Переложение может в точности следовать оригиналу или содержать разного рода изменения – упрощения либо, наоборот, обогащающие детали (в первую очередь, орнаментацию)» [2, с. 7]. «Табулатурный инструментализм» Ренессанса был связан с необходимостью развития сольного исполнительства и применялся для гармонических инструментов – органа, лютни, гитары (виуэлы). Характерной особенностью интабуляции являлся «перевод» вокального многоголосия на инструментальный сольный «язык», что определяло основное направление развития стиля указанных инструментов, доминировавших в практике музицирования того времени. Вместе с тем, интабулирование вокально-хоровых произведений, в числе которых были даже части из популярных

месс Ж. Дебре и других корифеев строгого письма, способствовало распространению ансамблевых форм инструментализма, заявивших о себе в барочной практике.

Месса (мотет, позже мадригал, ричеркар, кансона) давала устойчивый блок четырехголосного ансамбля, соответствующего естественному разделению женских и мужских голосов хора – сопрано, альт, тенор, бас. Этот «голосовой» прообраз определил и развитие ансамблевого инструментализма в той же трио-сонате, где два солирующих инструмента сочетаются с *basso continuo*. Трио-соната репрезентировала новый стиль инструментального письма, основанный на гомофонии. Модель этой фактуры определялась триадой «ведущий голос – контрапункт – бас» и была устойчивой в инструментальном ансамбле барокко, причем как солисты, так и *continuo* могли быть представлены разными инструментами. Например, две скрипки могли заменяться двумя гобоями, а *basso continuo* исполняли на чембало, иногда даже на фаготе или виолончели.

Параллельно с трио-сонатой как «ядром» инструментального ансамбля формировался жанр *concerto grosso* – прообраз симфонического оркестра классицизма. Н. Арнонкур находит много общего между этими жанрами, считая *concerto grosso* «расширительной» трактовкой трио-сонаты [11, с. 137]. В обоих жанрах сохраняется устойчивое «трио» - два ведущих голоса и бас, но в *concerto grosso* принцип ансамбля с его главным атрибутом – камерностью, реализуется на базе концертного (концертирующего) стиля, в котором совмещены три функции инструментального мышления, – солирование, концертирование, оркестровость.

Практика барочной и раннеклассицистской профессиональной инструментальной музыки демонстрирует не только версионность инструментальных составов и «модуляцию» из вокального ансамблирования в инструментальное, но и связанную с последним тенденцию к несовпадению письменного текстового и реального звукового (исполнительского) вариантов произведения. Речь идет не только об импровизаторстве, но и об особой роли исполнительского фактора в стилистике и технике тех инструментов, которые использовались в данном произведении. Дошедшие до нас записи струнно-смычковой музыки, в частности, скрипичной, демонстрируют существ-

венные различия между композиторским «схематическим» текстом и его исполнительскими расшифровками. Как отмечает Г. Шохман, ссылаясь на книгу Д. Бойдена «История скрипичной игры от истоков до 1761 года», правила чтения старинных нотных текстов предполагали активное в них вторжение, которое осуществлялось как самим композитором, если он работал непосредственно как исполнитель или руководил исполнителями, так и любым квалифицированным скрипачом, знающим правила расшифровки нотной «схемы». В качестве примера Г. Шохман приводит факсимиле нескольких тактов одного из тартиниевских скрипичных концертов с расшифровкой, сделанной самим автором для своих учеников. Характерна аналогия с джазом XX в., используемая здесь Г. Шохманом: «Два текста отличались друг от друга почти так же, как непритязательный канонический мотивчик какого-нибудь джазового evergreen'a от ослепительной его версии, данной Оскаром Питерсоном или Джорджем Ширингом» [13, с. 9].

Инструментальный стиль через подобные исполнительско-композиторские версии приобретал не только универсализм, но и подчеркивал специфику инструмента, делал этот инструмент стабильным участником совместного музицирования, развивал его функции солирования, камерного и оркестрового ансамблирования. Музыкальный материал – тематический и фактурный – становится постепенно не «нейтральным», пригодным для разных инструментальных воплощений, а специфическим и неотделимым от тембра и техники конкретного инструмента. Процесс формирования инструментальных стилей при этом был направлен на стабилизацию, устойчивость и преимущественное применение тех инструментов, которые наиболее соответствовали мышлению эпохи. Ведущую роль здесь играли струнно-смычковые инструменты, сначала виолы, затем скрипки и «хоры» скрипок, альтов и виолончелей, где наиболее мог реализоваться инструментально-мелодический стиль, сочетающий новую гомофонию и «старую» вокальную полифонию. Струнно-смычковые «хоры» (ансамбли) и оркестры становятся базовыми в инструментальном мышлении и сохраняют свое непреходящее значение вплоть до наших дней.

Таким образом, инструментальный стиль есть многосоставное и исторически детерминированное явление, отражающее закономер-

ности эволюции музыкального мышления и отличающееся следующими типовыми признаками:

– многоэтапностью формирования, основной тенденцией в которой был переход от вокального к инструментальному, что отражало смену эстетических установок, произошедшую при выходе музыки из системы «обиходных жанров» в область жанров «преподносимых», концертных [14, с. 13];

– синкретизмом и версионностью истоков, что зафиксировано в «барочном концертирующем» стиле и связанном с ним отдельным «стилем симфоний», где ни сами инструменты-участники, ни общий жанрово-видовой статус произведений еще не были дифференцированы: такие факторы, как солирование, ансамблирование, оркестровое концертирование еще находились в единстве и лишь постепенно приобретали устойчивый облик;

– совместным функционированием композиторского и исполнительского начал в инструментальном мышлении (импровизаторско-письменный дуализм) с последующим размежеванием этих двух профессий, что полностью осуществилось лишь в позднем барокко и классицизме;

– формирование (выделение, вычленение) из тембровой палитры тех инструментов, которые в наибольшей мере способны отразить задачи, стоящие перед «чистым» инструментальным мышлением, уже не связанным с литературным текстом или прикладными функциями; такими инструментами были струнно-смычковые, составившие «ядро» жанровой дифференциации в сфере инструментального мышления благодаря их темброво-звуковым и виртуозно-техническим возможностям, а также монотембровости их «хоров».

Последующее развитие инструментального стиля в целом повторяет последовательность чередования зон «стабильного» и «мобильного» в их композиторском и исполнительском воплощениях. Главным фактором здесь становится видовой стиль инструмента, развивавшийся в диалектическом соотношении специфики и универсализма. «Тембровые ярлыки» (А. Веприк) постепенно снимаются, инструменты перенимают друг у друга, благодаря практике совместного ансамблирования, свойственную им образную характерность, не теряя при этом свою специфику. Новое инструментальное мышле-

ние, обнаруживающее свои черты на рубеже XIX–XX вв., направлено к индивидуализации инструментов и их составов, плюрализму стилевых и жанровых моделей (полижанровость, полистилистика). В этот период возрождается и практика импровизационности, а также тембровой версии, что составляет противоположность инструментальной «персонификации», когда конкретный инструмент выполняет только ему присущие задачи, а композитор, пишущий для этого инструмента (инструментов) стремится подчеркнуть значимость его тембра и техники в образно-содержательном плане.

Таковы, в общих чертах, характеристики инструментального стиля – обширнейшей сферы музыкального мышления, где действуют «образы инструментов» как носители художественно-эстетических идей и установок различных стилевых эпох и периодов, национальных школ, стилей творческих личностей – композиторов и исполнителей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк. — 2-е изд., испр. — М. : Сов. композитор, 1978. — 437 с.*
2. *Голдобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Д. Ю. Голдобин ; Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — М., 2008. — 19 с.*
3. *Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. / Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1974. — 448 с.*
4. *Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1974. — 320 с.*
5. *Мамардашвили М. Наука и культура / М. Мамардашвили // Методологическая проблемы историко-научных исследований. — М. : Наука, 1982. — С. 38–57*
6. *Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.*
7. *Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студентов высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.*
8. *Рыжкин Н. Научный приоритет : об Александре Веприке / Н. Рыжкин // Сов. музыка. — 1981. — № 11. — С. 15–19*

9. Сапонов М. *Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения* / М. А. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 77 с.

10. *Современный словарь иностранных слов : ок. 20000 слов* / [принимали участие Н. М. Ланда и др.]. — 2-е изд., стер. — М. : Рус. яз., 1999. — 740 с.

11. Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики* / Н. Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.

12. Чередниченко Т. *Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки* / Т. Чередниченко. — М. : Композитор, 1992. — С. 40–48.

13. Шохман Г. *Размышление о стиле* / Г. Шохман // *Советская музыка*. — 1991. — № 8. — С. 8–12.

14. Bessler H. *Aufsatz zur Musikaschetik und Geschichte* / H. Bessler. — Leipzig, 1978. — 386 p.

Рубцова Д. А. Инструментализм как аспект музыкального мышления. Инструментальный стиль (опыт дефиниции понятия). В статье рассмотрены и систематизированы методологические основы изучения музыкально-инструментальных явлений в аспекте мышления. Инструменты как разновидность «экстазирующих машин» (М. Мамардашвили) несут на себе функции двоякого рода: с одной стороны, они есть продолжение человека, с другой – часть природы в том ее виде, который определяется как природа «рукотворная». Инструментальный стиль означает «точку пересечения» личностных и внеличностных параметров музыкального мышления, выступает как субъективно-объективная дихотомия. Актуальность и научная новизна данной статьи вытекают из того обстоятельства, что в ней впервые предложена дефиниция инструментального стиля как рода музыкального мышления, находящегося в соотношении константы (тембр) и переменных (реализация тембра в фактуре и форме).

Ключевые слова: музыкальное мышление, инструментализм, инструментальный стиль, стиль инструмента, роды инструментального музицирования, темброво-фактурный комплекс в инструментальном стиле.

Рубцова Д. О. Инструменталізм як аспект музичного мислення. Інструментальний стиль (досвід дефініції поняття). У статті розглянуто та систематизовано методологічні засади вивчення музично-інструментальних

явищ в аспекті мислення. Інструменти як різновид «екстазуючих машин» (М. Мамардашвілі) несуть на собі функції подвійного роду: з одного боку, вони є продовженням людини, з другого – частиною природи у тому її виді, який визначається як природа «рукотворна». Інструментальний стиль означає «точку перетину» особистісних та позаособистісних параметрів музичного мислення, виступає як суб'єктивно-об'єктивна дихотомія. Актуальність і наукова новизна даної статті витікає з тієї обставини, що у ній вперше запропоновано дефініцію інструментального стилю як роду музичного мислення, що знаходиться у співвідношенні константи (тембр) та змінних (реалізація тембру у фактурі та формі).

Ключові слова: музичне мислення, інструменталізм, інструментальний стиль, стиль інструмента, роди інструментального музикування, темброво-фактурний комплекс у інструментальному стилі.

Rubtsova D. Instrumentalism as aspect of musical thought. Instrumental style (experience of definition of concept). Methodological bases of study of the musical-instrumental phenomena in the aspect of thought is considered and systematized in the article. Instruments as a variety of «ecstatic machines» (M. Mamardashvili) is carried on itself by the functions of two kind: from one side, they are continuation of man, from other is part of nature in that its kind which is determined as nature «artificial». Instrumental style means a « point of intersection» personality and outpersonality parameters of musical thought, act as subjective-objective dichotomy. Actuality and scientific novelty of this article follow from a that circumstance, that in it for the first time a definition of instrumental style is offered as a sort of musical thought being in correlation of constant (timbre) and variables (realization of timbre is in an texture and form).

Key words: musical thought, instrumentalism, instrumental style, style of instrument, kinds of instrumental playing music, timbre-texture complex in instrumental style.

**МУЗЫКА И ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА:
КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ МЕЖДУ РАЗЛИЧНЫМИ ВИДАМИ
ИСКУССТВА В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ ХАРЬКОВСКОЙ
ФИЛАРМОНИИ**

«Живопись – это звучащая музыка»
Готхольд Лессинг.

Харьковская областная филармония постоянно создаёт новые тематические программы, стремится внедрять новые подходы для того, чтобы классическая музыка, выступающая всегда живым, мощным духовным источником, находила отклик в сердцах современных слушателей, была их духовной и эмоциональной потребностью. Цикл тематических концертов «Музыка и живопись», проходящий в концертном зале филармонии, призван обогатить культурный кругозор слушателей, дополнить восприятие музыкального произведения ещё одним интересным эстетическим взглядом – восприятием живописных полотен. Таким образом, этот новый ракурс, совмещающий в одном концерте два колоссальных по своему идейному, образному и информационно-культурному содержанию вида искусства, содействует и более яркому, эмоционально насыщенному слушательскому отклику, ассоциативно богатому восприятию произведений, и, безусловно, помогает лучше «вжиться» в образный строй классической музыки определённой эпохи.

Данная статья направлена также на привлечение внимания к проблеме диалога между музыкой и живописью. Оба вида искусства связаны между собой особыми узами. В разные периоды развития культуры наглядность и глубина их взаимодействия была разной, но объектом внимания художников часто становились играющие или поющие музыканты, а композиторы неоднократно черпали вдохновение из живописных полотен. В этой связи достаточно вспомнить М. Мусоргского, К. Дебюсси, Н. А. Римского-Корсакова и др. Важными представляются также те интересные исторические примеры, когда

композитор выступал и как живописец. Например, Арнольд Шёнберг был не только композитором, автором блестящих музыкально-критических очерков, статей, но и талантливым художником, создавшим множество неповторимых по образному строю живописных полотен. В истории живописи неповторимым остаётся облик художника и композитора М. Чюрлёниса, чьи картины как красочные фантастические рассказы о красоте мироздания всегда дышат «духом музыки». В его «Сонате солнца», «Сонате весны», «Сонате звёзд» сам сюжет развивается в согласии с законами музыкальных форм. Так, «Соната весны» – это цикл из четырёх картин, которые называются «Allegro», «Andante», «Скерцо», «Финал» [3, с. 6]. Художник, несомненно, роднил живопись с музыкой.

Перед началом разговора об искусстве классицизма, приведём несколько примеров наглядно показывающих тонкую, трудно уловимую, но всё же вполне реальную связь между музыкой и живописью. Так, период истории, когда Леонардо да Винчи формулирует принципы *воздушной перспективы* (изменение в тоне или цвете предмета при его удалении в глубь пространства [8]), в музыке отзывается необычайным расцветом многоголосого искусства. Этот расцвет связан был прежде всего с огромным подъёмом хоровой полифонии XV–XVI веков. В истории музыки это время стало периодом неслыханного ранее разнообразия и богатства звучания, появления необычайной *объёмности звучащих голосов*, а выдающиеся композиторы того времени – О. Лассо, Дж. Палестрина достигли небывалых высот мастерства. Так, воздушная перспектива картин отзывается в музыкальных хоровых многоголосых композициях того времени небывалым ранее объёмом и полнотой звучания.

Связи между музыкой и живописью часто возникают и на образном уровне. Величественные кантаты И. С. Баха, оратории Г. Ф. Генделя рождают в восприятии слушателей многочисленные ассоциативные связи с картинами великих живописцев того времени, запечатлевших на своих полотнах эпизоды жизни и страданий Христа, многочисленные мифологические сюжеты и отдельные страницы истории. В этой связи, следует сказать о том, что в современных телевизионных научно-популярных передачах, посвящённых живописи, часто недостаточно уделяется внимание музыкальной составляющей.

Это, как правило, ведёт к снижению общего эстетического впечатления от подобного рода программ. Музыка, которая фоном озвучивает, сопровождает представляемые полотна часто не соотнесена с картинами во времени, т. е. исторически. Так, полотна Джотто «озвучиваются» иногда современной электронной музыкой, а картины Леонардо – музыкой Моцарта, хотя мы все прекрасно знаем, что Леонардо умирает в начале XVI века, а искусство Моцарта – это детище совершенно другой эпохи. Как представляется, на смену бездумному, часто неосознанному выбору музыки для «озвучивания» живописных полотен должен прийти новый, более осознанный взгляд на этот вопрос, направленный на приведение во временное соответствие картины представленной взору зрителей и музыки, звучащей фоном. Тогда живописное полотно действительно прозвучит, а восприятие музыки обогатится ещё и неповторимым визуальным образным планом. Музыка будет увиденной в соответствии со своей эпохой и временем. Поэтому, в концертах «Музыка и живопись» акцент сделан, прежде всего, на том, чтобы картины и музыка представляли одно время, одну эпоху, была показана культура определённого времени через его живопись и музыку.

Обратим внимание также на тот факт, что многие понятия и термины музыкальной теории и науки о цвете пересекаются. Например, термин «хроматизм» (от греч. χρωματισμός – окрашивание) в живописи всегда был связан с богатством и яркостью красок. Он и в музыке имеет тот же смысл. Темные и светлые тона цветового круга могут быть уподоблены в сознании музыканта мажорному и минорному ладам и таких примеров можно найти и привести множество.

Теперь кратко представим картину эпохи классицизма, обратившись к мировоззренческим, философским взглядам царящим в это время. Как известно, философы XVIII века были рационалистами, они считали, что именно разум есть высший источник познания (Дидро, Вольтер, Лессинг, Марли и др.). Отсюда и их основная идейная установка – «просветительство». Важно подчеркнуть, что в эпоху классицизма в трудах мыслителей все искусства выстраивались в некую иерархическую лестницу, где низший вид – архитектура, так как она является наполовину прикладным искусством, на второй ступени стояла скульптура, затем шли живопись и музыка и, нако-

нец, высшим искусством считалось искусство поэзии. В подтверждение сказанного целесообразно привести мысль одного из ярких представителей классицизма в музыке, К. В. Глюка, утверждавшего, что именно поэзия даёт музыке содержание, а *музыка – это только «краски, которыми раскрашивают рисунок*; линии этого рисунка, образ, содержание рисунка даются поэтом, сценаристом, драматургом» [6, с. 89].

В эпоху классицизма, на первый взгляд, связь между музыкой и живописью несколько ослабевает. Кажется, что в этот период развития культуры каждый вид искусства занимается своими собственными заботами, связанными с выработкой «идеальных» форм и канонов красоты. Но эта связь, как видим, существует на уровне самого мироощущения художников. Среди наиболее значительных имён необходимо назвать Н. Пуссена, К. Лоррена, Ж. Давида, К. Брюллова, Ж. Шардена, Ж. Энгра, А. Каналетто, Д. Левицкого, К. Глюка, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

Когда же зародилось это новое мироощущение и новый художественный стиль под названием классицизм? В живописи классицизм зародился в XVII веке во Франции. Его основоположником принято считать Никола Пуссена (1594–1665). Этот живописец работал большую часть своей жизни в Италии. Италия, в то время был столицей живописи, самым желанным местом для живописца. Туда съезжались молодые художники из разных стран, ищущие возможность научиться писать. Важную роль играла академия живописи, где юным художникам доносили, можно сказать, главную мысль – мастерства может достигнуть лишь тот, кто лучшим образом научиться копировать, подражать мастерам прошлого. Только через подражание можно достичь настоящего мастерства.

Эталоном красоты, непревзойдённым художественным образцом для живописцев продолжает оставаться искусство древней Греции. Здесь мы видим чёткую линию преемственности с предшествующей классицизму эпохой, Возрождением. Собственно, идеал достигнутый греками человечество не превзошло до сих пор.

Техника копирования, подражания, становится господствующей не только для живописцев, но имеет большое значение и для профессиональных композиторов. Именно в этот период окончательно

сформировалась сонатная форма, основанная на развитии и противопоставлении двух контрастных тем, определился классический облик сонаты и симфонии. Композиторы стремятся чётко придерживаться традиций жанра, построения формы и образных и темповых характеристик в своих сочинениях, несмотря на индивидуальные стилистические проявления. Общие черты, характерные для стиля эпохи в целом мы всегда найдём в сочинениях каждого из представителей музыкального классицизма. Художники и композиторы создавали произведения, придерживаясь определённых эстетических правил и законов. Сам Н. Пуссен говорил о себе: «Моя натура влечёт искать и любить вещи, прекрасно организованные, избегая беспорядочности, которая мне так же противна, как мрак свету». Тот же подход мы видим и в композиторском творчестве (см. подробнее [4]).

Идеи классицизма нашли своё выражение в философии Р. Декарта. Как известно, до Декарта искусство было теснейшими узами брака связано с религией, он же, «разлучил» искусство и религию и связал его новыми «узами брака» с самой природой. Конечно, религиозное мироощущение и мировоззрение никуда не исчезло, просто обрело новую форму. Теперь, сама природа обожествлялась и наделялась божественным смыслом (см. подробнее [7]). Это обстоятельство находит подтверждение и в творчестве Л. Бетховена – одного из ярчайших представителей эпохи классицизма в музыке. Обратим внимание на один интересный факт из жизни Бетховена: ученик композитора, Мошелес, сделав фортепианное переложение оперы «Фиделио», на последней странице написал: «Закончено с помощью Божьей». Когда Бетховен прочитал, то мгновенно вычеркнул эти слова и написал: «О человек, помоги себе сам!» Эти слова как нельзя лучше характеризуют новую эпоху и время. В эпоху классицизма личность человека, его разум и вера в собственные силы выходят на первый план. Эстетической программой классицизма становится подчинение чувств разуму, логике, в искусстве начинается процесс выработки идеальных законов красоты формы, художники ищут чувство меры во всём. И. В. Гёте хорошо сказал об этом:

*«Бывает так со всяким начинаньем,
Коль не обуздан ум твой, будет тщетно
Стремление к высотам совершенства.
Их достигаешь сил всех сочетаньем,
Лишь в чувстве меры мастерство приметно
И разум лишь природе даст главенство».*

Когда же зародился классицизм в музыке? В отличии от живописи, где мы наблюдаем чёткую приемственность традиции предшествующей эпохе, сохранение выработанных греческим искусством идеалов красоты и пропорций, в музыке напротив, видим, что композиторы стремятся к кардинальному обновлению музыкального языка, на чём акцентирует внимание выдающийся немецкий музыковед Э. Курт. Если в живописи художники продолжают работать по образцу копируя во многом технику мастеров Возрождения, то в музыке после смерти И. С. Баха видим совершенно другой процесс. По мысли Э. Курта, после смерти И. С. Баха произошёл «крупнейший стилевой переворот в музыке, причём в небывало короткие сроки, едва охватывающие одно поколение» (цит. по [5, 64]). Первые произведения Й. Гайдна – это уже образцы совершенно нового стиля.

Далее, подробнее остановимся на картине Ж. Давида «Клятва Горациев» и затем, попробуем увидеть отдельные точки соприкосновения с логикой музыкального мышления. Согласно данным энциклопедии, «в основе картины лежит рассказ римского историка Тита Ливия, в котором трое братьев из рода Горациев были выбраны, чтобы сразиться с тремя лучшими воинами враждебного Риму города Альба-Лонга... В этой картине художник противопоставляет идеалы патриотизма, гражданственности и самопожертвования во имя родины мужчинам страданиям и сентиментальной слабости женщин» [9]. Два контрастных образно-эмоциональных плана на полотне – группа мужественных воинов и группа скорбящих женщин – подобны двум ключевым темам сонатной формы, её главной и побочной партиям. Тональный и образный контраст между ними составляет суть самой формы и сонатного мышления композиторов эпохи классицизма.

Ещё одно живописное полотно рождает множество диалогических переключек с музыкой – это «Танец под музыку Времени»

Н. Пуссена (1638–1640). В энциклопедии картина получила следующее описание: «Перед нами – аллегория человеческой жизни. Четыре танцующих фигуры олицетворяют четыре стадии земного пути человека. Но напрасно мы ждём увидеть перед собою детство-юность-зрелость-старость. Такое распределение ролей было бы более традиционным, привычным, но Н. Пуссен идет иным путем. Он начинает «линию жизни» Бедностью (босоногий юноша), юноша держит за руку Труд, а труд держит за руку Богатство, которое ведёт к Наслаждению. Слева помещена статуя двуликого бога Януса, смотрящего одновременно и в прошлое, и в будущее. У постамента сидит младенец, забавляющийся пусканием мыльных пузырей (символ быстротечности жизни). Справа – крылатый Хронос. У ног Хроноса расположился другой младенец. Он держит в руках песочные часы, отсчитывающие мгновения человеческой жизни. Возможно, изображая время, художник говорит нам о его быстротечности. Под звуки музыки времени, Хроноса, бедность, труд, богатство и наслаждение исполняют свой танец» [10].

Изображая танец, как тайный язык души, Пуссен передаёт состояние внутренней свободы и гармонии, ощущение счастья. Сам факт изображения *человека танцующего* и чувствующего свою силу, ритм жизни и времени, рождает в восприятии слушателей музыкальные ассоциации. Прежде всего, четверо танцующих могут быть уподоблены четырём частям симфонического цикла, но вместе с тем, их фигуры как будто исполняют грациозный менуэт, а как известно, третья часть классической симфонии – танцевальная, менуэт.

Ещё одна картина содержит богатый материал для выявления диалогических связей с музыкой. Это знаменитый «Пейзаж с Полифемом» Н. Пуссена. Из известного мифа о Полифеме, художник запечатлел момент, «когда Полифем заиграл на своей стогласой свирели и она, издававшая до сих пор лишь дикие, пугающие звуки, запела пленительную песнь любви. Как завороченные стоят скалы, застыли деревья и облака, вся природа успокоилась, в ней воцарились мир, гармония и порядок». [10].

Действительно, на этой картине Н. Пуссена природа – это некое одушевленное существо. Фигура Полифема удалена вглубь полотна, повернута к нам спиной, а фигуры людей очень малы, что подчёркива-

ет величие окружающей природы. Она фактически является главным действующим персонажем полотна. Благодаря умиротворяющему господству синего и зеленого цветов, а также равномерному распределению контрастов светлых и темных тонов ощущается состояние спокойствия и умиротворения. Игра Полифема на стогласой свирели, может быть уподоблена звучанию флейты и воссоздаёт в памяти слушателей ассоциации с образом чарующей *волишебной флейты* так хорошо знакомой нам благодаря последней опере В. А. Моцарта. Через звуки флейты в опере Моцарта также как и на картине Пуссена преобразуется мир, наполняясь гармонией и порядком, возвышенным строем чувств. На концерте в зале филармонии, картина была представлена одновременно с концертом В. Моцарта для флейты и фортепиано G-dur.

Далее затронем творчество ещё одного яркого живописца эпохи классицизма – Клода Лоррена. Как известно, отдельные пейзажные полотна появились в искусстве итальянских мастеров в XVI–XVII вв., но у Лоррена пейзаж превращается в самостоятельный жанр. Художник черпает вдохновение в реальной природе, на его полотнах она предстаёт в некоем обобщённом образе, соответствующем нормам классицизма. «В пейзажах Лоррена много света, воздуха, картины полны простоты и безмятежного покоя. Их особая привлекательность – в ощущении влекущего к себе пространства, в том, что от затенённого переднего плана центр картины словно распахивается в глубину, в прозрачную даль... На картине Лоррена «Морская гавань при восходе солнца» (1674 г.) господствует свободное пространство моря. Идущий из глубины утренний свет проникает повсюду, даже в затенённые части. Фигуры людей, разгружающих судно, образуют на переднем плане строгие чёткие силуэты. Величию природы вторит красота античной триумфальной арки божественно стройных пропорций» [11]. И. В. Гёте писал, что в картинах Лоррена нет и следа повседневной реальности, но есть лишь высшая правда. Все солнечные, ликующие пейзажи, картины рассвета в тихой гавани, яркого солнечного дня в густом лесу, безбрежная гладь моря в морских пейзажах находит своё воплощение в музыке. В медленных частях симфоний и квартетов Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена мы видим полное слияние человека с природой.

Картины природы находят воплощение в медленной и лирической второй части симфонии, соответствующей состоянию спокойного созерцания. Её образное содержание в согласии с традицией, всегда связано с зарисовками картин природы. Это сфера глубоких и светлых философских размышлений, близких по настроению пейзажам К. Лоррена. В восприятии слушателя, пришедшего на концерт, возникает своеобразный и богатый образный ассоциативный ряд: пейзаж начинает звучать, а музыка обретает зримые очертания, наполняется конкретным образным содержанием. Так, например, дивертисмент В. А. Моцарта для струнного квартета D-dur прозвучал одновременно с показом нескольких полотен К. Лоррена – «Морская гавань при восходе солнца», «Прибытие царицы Савской», «Прибытие Клеопатры в Тарсу» и др.

Необходимо отметить, что *вариации одного сюжетного мотива*, стремление Лоррена изобразить одну и ту же гавань, морской порт в утреннее, дневное или вечернее время *подобно вариационному принципу мышления в композиторском творчестве*, когда усилия направлены на богатое раскрытие возможностей избранной темы.

В истории развития живописи и музыки эпохи классицизма мы видим двух мастеров, творческие почерки которых очень близки друг другу – это Л. Бетховен и Ж. Давид. Картина Жака Луи Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар» во многом созвучна искусству Л. Бетховена. К тому же, Бонапарт, до того как объявил себя императором являлся общим кумиром и для живописца и для музыканта. Художник Ж. Давид был пылким сторонником Наполеона с их первой встречи, а после провозглашения Империи (1804 г.) стал официальным придворным живописцем.

Образ коня вставшего на дыбы на картине «Наполеон на перевале Сен-Бернар» является символом олицетворяющим вселенскую энергию жизни. В библейских текстах, как известно, конь часто является символом разума, а всадник сидящий на нём выступает символом мудрости, направляющим разум. Конь – это также и воплощение гордости, силы, неудержимости желаний и стремления к власти, возможности управлять своей судьбой. Импульсивность, драматичность и порывистость с колоссальной верой в собственные силы, воплощённая на картине Давида, свойственна и музыке Л. Бетховена.

Его симфонии, фортепианные концерты, многочисленные камерно-инструментальные сочинения, среди которых следует назвать квартеты, квинтеты, трио являются мощным выражением времени. На концерте в зале филармонии соната для скрипки и фортепиано № 1 D-dur Л. Бетховена прозвучала одновременно с показом картин Ж. Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар», «Коронация Наполеона», «Смерть Марата» и др.

Как отмечалось ранее, для живописцев и музыкантов было важно овладеть техникой копирования. Лёгкость и изящность стиля камерной музыки В. Моцарта и Д. Бортнянского, их стилистическая близость, безусловно, отдалённо напоминает технику «копирования» господствующую у живописцев и выступает важным этапом на пути становления мастерства. Стилль музыки Д. Бортнянского по своему духу близок музыке В. Моцарта. И это не случайно, во время своей стажировки в Италии, Дмитрий Бортнянский брал уроки в Болонье у падре Мартини – учителя Моцарта. Красота и логическая стройность музыки Д. Бортнянского подобна во многом логической стройности моцартовских композиций. Прежде всего, это проявилось в чётком строении формы произведений, выразительной мелодике и ясной гармонии, общем радостном и светлом тоне сочинений. Эта тема, безусловно, может быть предметом отдельного исследования.

В заключении хочется ещё раз отметить важность цикла тематических концертов «Музыка и живопись», проходящих в концертном зале Харьковской областной филармонии, так как культурный кругозор современных слушателей должен быть широк и богат, всё время дополняться новыми ракурсами и содержательными программами.

Музыка и живопись – это два «титана» мировой культуры, поэтому тема диалога между ними плодотворна и, практически, неисчерпаема. Цикл концертов «Музыка и живопись» продолжается, рождая новые интересные сюжетные и смысловые диалогические переключки между различными видами искусства. И, безусловно, подобных культурных проектов, концертных циклов может быть и должно быть больше. Укажем, например, на такую перспективную тему как «Музыка и литература». Она также таит в себе бесценные смысловые сокровища и безграничные возможности и варианты конкретного

воплощения. На этом пути могут возникнуть самые разнообразные тематические решения: «А. Блок и музыка», «Л. Н. Толстой и музыка», «М. Ю. Лермонтов и музыка» и т. д. Главное, безусловно, чтобы классическая музыка продолжала звучать и оставаться важнейшей духовной потребностью современного человека. И нам, в свою очередь, не приходилось задаваться вопросом, как Н. В. Гоголю, в его знаменитой статье «Скульптура, живопись и музыка», написанной в 1831 году, где он пишет: «Если и музыка нас оставит, что тогда будет с нашим миром?». Ему, прочитав этот вопрос «сквозь время» отвечает А. Блок: «Нет, музыка нас не покинет», ибо «всё кончается, только музыка не умирает» [цит. по 3, с. 6].

Культурный облик страны формирует каждый живущий в ней, и есть все основания верить, что именно через филармонические концерты подобного рода, удастся повлиять на сложившуюся ситуацию в музыкальной культурной жизни Украины и воспитать новое поколение слушателей, обладающих глубоким и чутким восприятием произведений искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2, кн. 1. 1783–1787 / Герман. Аберт ; [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. — М. : Музыка, 1989. — 496 с., нот.*
2. *Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.*
3. *Блок и музыка. Хроника. Нотография. Библиография ; [составители Т. Хопрова и М. Дунаевский]. — Л. : Советский композитор, 1980. — 224 с.*
4. *Келдыш Ю. Классицизм / Ю. Келдыш // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1976. — Т. 2. — Стб. 896–898.*
5. *Розеншильд К. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 1. До середины XVIII века / К. Розеншильд ; Моск. гос. ин-т им. Гнесиных, Каф. истории музыки. — М. : Музыка, 1969. — 536 с.*
6. *Соллертинский И. И. Симфонии Брамса // Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский ; вступ. статья Д. Д. Шостаковича ; ред.-сост. М. Друскин. — 2-е изд. — Л. : Музгиз, 1963. — С. 276–299.*
7. *Философский словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/index.php. — рус. — Загл. с титул. экрана.*

8. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Перспектива>. — рус. — Загл. с титул. экрана.

9. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Клятва_Горациев. — рус. — Загл. с титул. экрана.

10. Энциклопедия искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.artprojekt.ru/gallery/poussin/Pou01.html>. — рус. — Загл. с титул. экрана.

11. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.art-catalog.ru/article.php?id_article=564. — рус. — Загл. с титул. экрана.

Янко Ю. Музыка и живопись эпохи классицизма: культурный диалог между различными видами искусства в концертном зале Харьковской филармонии. В статье акцентируется внимание на культурном диалоге между музыкой и живописью эпохи классицизма. Показаны примеры, наглядно иллюстрирующие связь между этими видами искусства. Подчёркнута важность цикла тематических концертов «Музыка и живопись» проходящих в зале харьковской областной филармонии для современных слушателей классической музыки.

Ключевые слова: искусство, музыка, живопись, культурный диалог, филармония.

Янко Ю. Музыка і живопис епохи класицизму: культурний діалог між різними видами мистецтва в концертному залі Харківської філармонії. У статті акцентується увага на культурному діалозі між музикою і живописом епохи класицизму. Показані приклади, що наглядно ілюструють зв'язок між цими видами мистецтва. Підкреслена важливість циклу тематичних концертів «Музика і живопис» що проходять в залі харківської обласної філармонії для сучасних слухачів класичної музики.

Ключові слова: мистецтво, музыка, живопис, культурний діалог, філармонія.

Yanko Yu. Music and art of the Classical period: cultural dialogue between different art forms in the concert hall of the Kharkov Philharmonic. The article focuses on the cultural dialogue between music and painting of the Classical period. The examples clearly illustrate the relationship between these arts. Stressed on the importance of a series of thematic concerts «Music and paint-

ing» that held in the concert hall of the Kharkiv Regional Philharmonic for modern listener of classical music.

Key words: art, music, painting, cultural dialogue, the Philharmonic.

УДК 724 : 373.67 (470)

Таисия Мадышева

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Известно, что национальная вокальная школа как исторически сложившееся направление оформляется тогда, когда возникает национальная композиторская школа, выдвигающая перед исполнителями определенные художественно-исполнительские требования. В ней находят отражение исполнительские традиции, менталитет, особенности языка, темперамента, характера и др. Поэтому так актуально изучение особенностей исполнительского стиля русской вокальной школы как одной из самых самобытных вокальных школ.

Цель работы – изучение особенностей русской вокальной школы, в особенности, ее психологической составляющей как определяющего фактора русского исполнительского искусства, что необходимо как для научного познания, так и для рождения исполнительской интерпретации, что и обуславливает актуальность темы данного исследования.

Русская вокальная школа – важнейшая часть всей русской культуры – является также достижением мирового музыкального искусства. Роль А. Г. Рубинштейна и Н. Г. Рубинштейна в становлении и развитии русской музыкально-исполнительской школы поистине неопенима. С их именами связано зарождение профессионального вокально-музыкального образования в России: создание Петербургской и Московской консерваторий. Естественно, что на формирование русской вокальной школы оказывало влияние зарубежное вокальное искусство. Однако она претерпевала изменения, преломляясь согласно национальному своеобразию, насыщалась национальными чертами, обретала новую художественную ценность. Создавая и со-

храняя исконно русские традиции, русская вокальная школа не только впитывала ценнейшие достижения других культур, но и оказывала на них ответное влияние.

Возникновение профессионального певческого искусства на Руси связано с принятием христианства – из Византии была заимствована вся система богослужения (первоначально в богослужении участвовали греческие и болгарские певцы). Личностное (сольное) пение усиливается в поздний период развития древнерусского пения. В XVI–XVII веках значительно возрастает роль певцов-мастеров, выдающихся деятелей церковно-певческого искусства (Федор Крестьянин, Савва и Василий Роговы и др.). К XV–XVI векам относится, как полагают ученые [8], возникновение шедевра русского певческого искусства – *протяжной песни*. По сути, она дала основу для формирования русского бельканто и определила своеобразные черты русского вокального искусства – психологизм и особую связь слова и музыки.

Русская вокальная школа складывалась постепенно и трудно, найдя полное выражение в вокальном методе М. И. Глинки. Осуществленный в его творчестве синтез православного певческого искусства, народной песенности и мелоса дал жизнь русскому вокальному искусству. Пение Глинка понимал как сложный психофизический процесс, требующий полной мобилизации творческих сил певца. Для него оперный певец – это певец-актер. Поэтому он занялся поиском нового для своего времени метода воспитания певца. Этот метод помог вырастить ярких исполнителей музыки Глинки (О. Петров, А. Степанов, Д. Леонова, А. Кашперова и др.). Постепенно русская вокальная школа становится заметным самостоятельным направлением в искусстве. Пройдя через XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, она превратилась в мастерстве Шаляпина в мировое явление. Величайший оперный певец Шаляпин стал выразителем вокально-эстетических идеалов, заветов Глинки.

Временная дистанция не позволяет нам воссоздать достоверный образ великого оперного певца: правда о нем порой похожа на легенду, а легенда кажется правдой. Б. Покровский писал, что время настоятельно требует изучения науки Шаляпина, познания его теории, освоения его школы. Театр Шаляпина, его кредо и практические

принципы становятся все более нужными, т. к. это касается не только творчества актера, но и традиций русского искусства, его истории, тенденций развития, перспектив.

Поэтому так важны исследования, которые ставят перед собой такую задачу. И. Силантьева в книге «Шалапин каким его знали книги» предприняла интересную и убедительную попытку воссоздания методов великого мастера, которыми он владел, познавая себя, совершенствуясь как личность и как художник. Поэтому «реконструкция ментального пространства творчества Шалапина есть по сути возвращение к бытию его личности» [4, с. 4].

Артистическая индивидуальность Шалапина формировалась параллельно с осмыслением собственного творческого метода, в его артистической индивидуальности соединились «артистическое и философское восприятие действительности» [4, с. 4]. Его интеллект поднимался на постижение логики мышления и чувствования персонажей.

Ведущая черта Шалапина заключается в том, что он перестал действовать по наитию и начал изучать себя и свои творческие и актерские возможности: «тлетворное русское авось» навсегда сменяется «сознательным творческим усилием». Шалапин ищет себя в живописи, графике, скульптуре, декламации и т. д. «Я благодарю Бога за первые неуспехи. Они отрезвили меня один раз и на всю жизнь. Они вышибли из меня самоуверенность <...> Я стал бояться в моей работе беззаботной торопливости и легкомысленной поспешности» [6, с. 45].

Известно, что Шалапин рассматривал творчество как психологический процесс; он изучал себя как актера в контексте работ по психологии своих современников. Постигание психологии Шалапина необходимо для осознания *истоков* уникальности его образного мышления, особенностей и закономерностей в работе над оперными ролями.

Пение и драматическая игра выступали *средством обнажения* психологических изменений в человеке – этой задаче были подчинены свободное владение речитацией, тембрами, регистрами, легкость в пассажах, дикция. Интонация служила для передачи мысли и психологических состояний, а для этого необходимо было проникнове-

ние в существо и смысловые истоки каждого слова и каждой фразы. Шаляпин сетовал на недостаток существовавшей в его время оперной «школы» – она не учила понимать психологию изображаемого лица: «мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, – надо бы научить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызвавшие именно эти слова...» [3, с. 38]. Шаляпин не сразу пришел к открытию, что вся сила в интонации. Неповторимая *Шаляпинская интонация* объединила вокальное и декламационное начало и стала художественной формой выражения светотеней чувств, оттенков психологических состояний каждого момента бытия актера в образе. В ряду выразительных средств оперного искусства именно интонации доступны самые тончайшие нюансы. Самое глубокое погружение в образ – *перевоплощение на уровне интонации*, в этом заключена душа слова, оттенок мысли, мера чувства.

В рассуждениях об особенностях шаляпинского искусства уместно употребление термина *переинтонирование*, учитывая, что характерной и неповторимой особенностью певца было вносить изменения в многоуровневую интонационную систему оперного образа. У коллег-певцов, дирижеров, оркестрантов Шаляпин пытался вызвать понимание своих требований не просто воспроизводить нотную запись, но искать в музыке смысл, прочесть то, что есть между нотами: момент душевного движения действующего лица. Федор Иванович подчеркивал, что для него главное, кроме музыки и голоса певца, – фраза, «окрыленная музыкой», слова, которым помимо звучания надо придать еще и значение. Как-то на репетиции оперы «Демон» Шаляпин, устав доказывать правоту своих требований к оркестру и дирижеру, попросил у Альтани позволения встать вместо него за пульт, – спеть и продирижировать самому. Когда он дошел до фразы «Волною шелковых кудрей...», оркестранты в восторге закричали «браво» и заиграли «туш». А Шаляпин только увел их от состояния «метрономов» и сделал фразу дышащей, не нарушив авторского темпоритма.

Большой материал для исследования работы великого певца над текстом и интонацией представляет собственный клави́р оперы «Борис Годунов» – он интересен во многих отношениях, в частности дает представление о способе, к которому он прибегал, чтобы сделать

интонацию живой и убедительной в рамках установленной длительности и звуковысотности. В отношении интонации Шаляпина важен аспект ее *интенсивности* (в сочетании с тембром и тоном) как чувственная окраска пения, которая рождается из отношения актера к предмету внимания.

В интонировании Шаляпина проявляется его неповторимость в раскрытии темперамента: щедрый в самовыражении, он сумел выразить в творчестве особенность русского духа, которая, в свою очередь, породила особенность интонационного строя, его чувственно-эмоциональную переполненность, сдерживаемую чувством меры в искусстве. Он писал: «Рядом с поэзией и красотой в русской душе живут тяжкие удручающие грехи. Грехи, положим, общечеловеческие – нетерпимость, зависть, злоба, жестокость, но такова уже наша странная русская натура, что в ней все – дурное и хорошее, принимает безмерные формы, сгущается до густоты необычайной. Не знает как будто середины русский темперамент. До крайности интенсивны его душевные состояния, его чувствования [6, с. 19]. Интенсивность интонации можно определить как частоту *«психологической вибрации»*; голос виолончелиста меняет качество звучания в зависимости от эмоциональной полноты и изменение интенсивности вибрации зависит от движения мысли, смены чувств исполнителя. Л. Никулин толковал «психологическую вибрацию» как глубокую содержательность музыки, особый дар русских композиторов выражать в звуках характер, психологию, духовную сущность персонажа [3]. Для Шаляпина, помимо сказанного, понятие заключало выраженную в пении высшую степень волнения, переживания, особенно сильное чувство, окрашивающее голос, – предел интонационной выразительности высказывания.

Шаляпин тщательно работал над книгой Д. Коровякова «Искусство и этюды выразительного чтения художественных и литературных произведений», где автор привел двенадцать основных тонирований – красок звучания голоса. Шаляпин в пении использовал неопишуемое разнообразие промежуточных тонов, полутонов и оттенков. В песне Варлаама «Как во городе», например слышатся «уязвляющие гласные, приплясывающие, подбоченившиеся согласные, звуки колкие, ядовитые, толстые и приземистые [4, с. 226]. В монологе Году-

нова «Достиг я высшей власти» тонирование тонкое, изысканное, что трудно определить словами. В этом проявляется психологическая окраска звука, о которой критики писали как о гениальной «речи тембров». Она рождается в момент перевоплощения персонажа в лицо, о котором он повествует или в связи с отношением к нему. «Его тембр разнообразен, – писал о Ф. И. Шаляпине И. Липаев, – он поддается малейшим желанием певца, он всецело в его воле. На протяжении полутакта тембр меняется с удивительной свободой. Целую партию певец может вести в одних красочных тонах, с одними приемами. Не мудрено, если певец может на протяжении всей оперы давать то, что уже не встретишь у него в другой. Там – сила, здесь – голубиное воркование, там – ужас и безумие, здесь – воплощение страсти [2, с. 45–46]. Старческий, юношеский, вкрадчивый, колючий – тембр меняется, т. к. это неотъемлемая сторона процесса перевоплощения. Тембр – это выражение душевного движения персонажа, отношение к объекту внимания или переживания.

Современники Шаляпина особенно выделяли умение певца оттенять одно из нескольких переплетающихся чувств – владение *психологическим контрапунктом*. Сам певец называл его «тайной подкладкой» – для него это означало, что порой приходится петь слова, не отражающие истинное настроение или глубину чувств в данный момент, они – лишь оболочка другого, скрытого чувства. В данном случае интонация в устах талантливого, думающего исполнителя может обнаружить потаенную сторону характера, а может, наоборот, скрывать, но это еще большее искусство двойного контрапункта, которое служит раскрытию концепции оперного образа. Например, как бы ни скрывал Пимен экстаз обличителя – летописца под монашеской отрешенностью от мира, а в интонационном строе его рассказа сдержанность не однажды нарушается. На дне разгульной веселости Варлаама кроется осадок трезвой тоски.

С этой позиции интонационный строй опер зарубежных композиторов становится в исполнении Шаляпина иным, в нем проступает принцип «тайной подкладки», основанный на отмеченной Федором Ивановичем национальной черте: «Противоречия есть во всякой человеческой душе, – пишет он. – Это ее естественная светотень. <...> в русском характере и в русском быту противоречия дей-

ствительно выступают с большей, чем у других, резкостью и остротой» [6, с. 19]. Действительно, «не знает будто середины» темперамент Короля Филиппа, Мефистофеля, Базилио.

Изучая искусство выразительного чтения, особенности субъективного интонирования, Шаляпин усвоил, что символическая выразительность субъективных окрашиваний так велика и ярка, что можно по одним интонациям понять общий смысл душевного настроения, его оттенки (радость, гнев, приказание, просьбу, мольбу, ненависть и др.).

Шаляпин пошел еще дальше, т. к. его интонация «сложносоставная»: она несет и мгновенное душевное настроение, и сущность выражаемых словами понятий, и то, каким образом персонаж представляет себе сущность выражаемых слов, понятий.

Выводы: даже краткое рассмотрение некоторых особенностей русского исполнительского искусства на примере Ф. И. Шаляпина выделяет психологизм как ведущую тенденцию его мастерства, которая определяет и характеризует его творчество, а учитывая воздействие Шаляпина на развитие вокального искусства, то и особенности русского исполнительского стиля. Поэтому так важны теперь подходы к психологизации исполнительского искусства, изучению процесса перевоплощения оперного исполнителя в аспекте психологии, что способно возвести певца-актера на новый уровень самопознания и профессионального совершенствования вследствие осознания особенностей творческого метода работы над перевоплощением в персонаж вокально-сценического произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Шаляпин // Ф. И. Шаляпин: Статьи и высказывания. Приложения в 3-х т. — Т. 3. — М. : Акад. наук СССР, 1954. — 333 с.
2. Липаев Ив. Федор Иванович Шаляпин. Певец — художник. Биография — характеристика. — Саратов : Издание муз. магазина М. Тидемана, 1914. — 108 с.
3. Никулин Л. Федор Шаляпин. Очерки жизни и творчества. — М. : Музгиз, 1954. — 144 с.
4. Силантьева И. И. Шаляпин, каким его знали книги. — М. : Сфера, 1996. — 303 с.

5. *Силантьева И. И. Алгоритмы преобразования.* — М. : Кириллица, 2005. — 240 с.
6. *Шаляпин Ф. И. Душа и маска.* — М. : СТД, 1990. — 318 с.
7. *Яковлева А. С. Русская вокальная школа.* — М., 1996. — 95 с.

Мадышева Т. П. Особенности русской вокальной школы. В статье рассматриваются особенности русского вокального искусства; показана роль личности Ф. И. Шаляпина в становлении русской вокальной школы и психологизма как доминирующей черты русской вокальной исполнительской традиции.

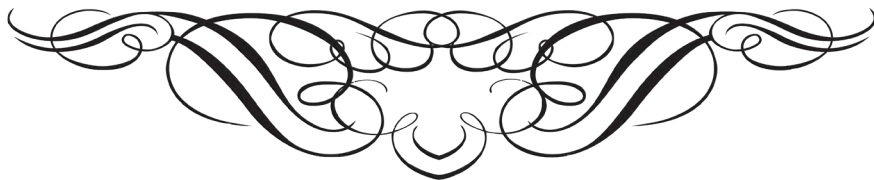
Ключевые слова: вокальная школа, вокальная педагогика, русская музыка, Ф. Шаляпин.

Мадышева Т. П. Особливості російської вокальної школи. В статті досліджуються особливості російського вокального мистецтва, втілені у творчості Ф. І. Шаляпіна. Показана роль особистості Ф. І. Шаляпіна в становленні російської національної школи й психологізму як домінуючої риси російської виконавчої традиції.

Ключові слова: вокальна школа, вокальна педагогіка, російська музика, Ф. Шаляпін.

Madysheva T. Peculiarities of Russian vocal school. The article is devoted to peculiarities of Russian vocal school and embodiment these feaches in development of F. I. Shalapin.

Key words: vocal school, vocal pedagogy, Russian music, F. Shalapin.



Театральне мистецтво і кінематограф

УДК 792.01 + 792.072.3 : 929 Бруксон

Юліана Полякова

**ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В РАБОТАХ
ЯКОВА БРУКСОНА**

Театральность – понятие многогранное. В наиболее общем плане оно обозначает совокупность выразительных средств, которые отличают театр, театральную «реальность» от других видов искусств. Чаще всего понятие «театральность» является синонимом особой яркости и выразительности сценической формы спектакля или актерского исполнения. Иногда театральностью называют пристрастие режиссера и актеров к обнажению сценической условности представления, нарочитому подчеркиванию используемых игровых и постановочных приемов, сознательный отказ от создания на сцене иллюзии подлинной действительности. В этом понятии, с одной стороны, подчеркивается самостоятельность театра как искусства, с другой – связь профессионального театра с более широким контекстом различных публичных выступлений (политических, судебных, спортивных и др.). Поэтому понятие «театральность» включает как культурную и социальную обусловленность театра конкретной эпохи, так и общекультурный и социальный характер правил создания сценической реальности, актерского поведения, которые могут восприниматься, пониматься, оцениваться как создателями спектакля, так и зрителями.

Поскольку проблема театральности связана с самой спецификой сценического зрелища, условий его создания и восприятия, она поднимается и дебатруется в периоды слома устоявшихся театральных, шире – социальных и общекультурных традиций. Так было, в частности, в театре рубежа XIX–XX веков, в период кризиса реалистического театра с его эстетикой характеров и переживания, когда режиссеры-новаторы Г. Крэг, Вс. Мейерхольд, Н. Евреинов были заняты поисками новых средств сценической выразительности и стремились перенести центр тяжести спектакля на внетекстовые аспекты представления – на пространственно-временные параметры действия, мизансцены, актерскую пластику, ритм, музыку, сценическое освещение. Поиски иной, нереалистической условности привели к более глубоким обобщениям, превращающим момент сценической жизни в символ, метафору, определенный знак. Неслучайно Г. Почепцов, автор монографии, посвященной истории становления науки о знаковых системах в России, пишет о «театральной» составляющей этого учения. Подчеркивая знаковую сущность театра, автор указывает на теоретические и практические работы Мейерхольда и Евреинова, повлиявшие на развитие семиотики в России. Понятие «театральность» было связано с усилением и подчеркиванием знаковой природы театра [9, с. 63–70].

Раскрытию социальной сущности понятия «театральность» и знаковой природы театра были посвящены работы театроведа и критика Якова Борисовича Бруксона (1878–1933), взгляды которого формировались в 10-е годы XX века. Цель данной статьи – проанализировать и обобщить теоретические достижения Бруксона, посвященные проблеме театральности и воплощению приемов театральности в современном ему театре. Актуальность исследования связана с тем, что становление науки о театре в начале XX века и ее связи с другими науками (лингвистикой, социологией, психологией) до сих пор недостаточно изучены театроведами (в частности, нам не удалось обнаружить работы, посвященные деятельности Я. Бруксона).

Он попал в поле нашего зрения прежде всего потому, что был одним из ведущих авторов «Театрального журнала», выходившего в Харькове в 1918 г. Но еще в 1911 г. Бруксон (под псевдонимом «Я. Тальмин») выпустил компилятивный популярный очерк «Задачи,

история и техника театра» [8]. В этом очерке, в главе «Течения в области современной сцены», он говорит о принципах условного театра, противопоставляя Художественный театр театру Мейерхольда: «Идея стилизации представляется дальнейшим эволюционным шагом реалистического театра. Усложнение пьес, большая трудность изображения внешних моментов при сохранении драматической перспективы, опасения как бы деталями не скрыть существенного в пьесе, выдвинуло заботу о выдвигании этого существенного. Но как это сделать? Легче всего путем символов. Символ, который воплотит в себе душу явления, конечно, достигнет разрешения задачи, которая ставится современной драмой» [8, с. 103]. Далее Бруксон касается взаимодействия нового условного театра со зрителем: «Искатели новых сценических форм, выдвинувшие принцип стилизации, полагали еще, что стилизация даст возможность творческой фантазии зрителя заполнить намеченные ею рамки; рамки эти в виде отдельных линий и пятен на декорациях, неопределенности, незаконченности жестов могут быть заполнены конкретным содержанием в зависимости от уровня понимания, настроения зрителя» [8, с. 104]. В этой работе Бруксон, пересказывая статью «Театр» Мейерхольда и излагая учение Евреинова о «монодраме», пока еще не касается вопросов театральности, но роль, которая отводится в условном театре зрителю, и попытки пробудить в нем творческое начало уже перекликаются с мыслями Евреинова о том, что театральность как любовь к представлению, к игре, к исполнению каких-то ролей изначально присуща человеческой природе.

После Октябрьской революции Бруксон, как и многие другие представители творческой интеллигенции, оказался на Украине, в Харькове. И почти все номера «Театрального журнала», выходившего в Харькове в конце 1918 г., предварялись программными статьями, принадлежащими его перу [2], [4]. Поначалу автор упорно отстаивал вневременной и внеклассовой характер театра, ставя во главу угла совершенство формы: «Лишь эстетическая выразительность, то, что Кант назвал логикой суждения, единственная мера для сценических достижений. Превращение сценического искусства в искусство исключительно пролетарское – насилие над театром, деятельность которого не может не быть автономной, не может

быть окованной хотя бы золотыми цепями социальной добродетели» [2, с. 4]. Но уже в статье «Актер и театральная публика» Бруксон, основываясь на массовой психологии Тарда, в свете которой толпа неосознанно стремится подражать герою, вновь обращается к проблеме творческой активности зрителя: «Театр вылутился из самой народной гущи, он органически был связан с художественной активностью народа, хор в древнегреческих трагедиях оценивал развертывание действия в качестве заинтересованного целого. Он не был посторонним трагедии элементом, но входил в нее неотъемлемой частью» [1, с. 4]. К началу XX века эта особенность театра была утрачена, и деятельность современных режиссеров (в частности, Мейерхольда) критик расценивает как «попытки вернуть театру потерянное им природное лицо, сблизить разрозненные элементы, создать творчество, в котором совместно участвовали бы подмостки с залом» [1, с. 4].

Наиболее полное развитие тезис о театральности публики получил в работе Бруксона «Проблема театральности» (1923). В послеволюционные годы понятие «театральность» постепенно приобретает социально-политический оттенок, поскольку театр становится средством агитации и воспитания масс. И взгляды Бруксона за эти годы явственно эволюционировали в сторону марксизма. Поэтому книга, вышедшая в Петрограде и оформленная Николаем Акимовым, имела подзаголовок «Естественность перед судом марксизма» [3]. В ней Бруксон подробно останавливается на евреиновской концепции театральности. Евреинов, как известно, полагал, что театральность пронизывает все сферы общественной жизни. Евреинов усматривает ее во всем – от обыденных ритуальных форм (церковь, армия, светский этикет) до масштабных исторических акций. Он считал, что театральность – не форма эстетического самопроявления, а инстинкт, биологическое свойство, присущее каждому от рождения. Но под гнетом семейного воспитания, образования, материальных условий жизни театральный инстинкт покидает человека. Профессиональный театр, по Евреинову, вынужденное убежище, тюрьма театральности. И не только потому, что на современной сцене царит натурализм, но и потому, что профессиональный актер, лицедействующий за деньги, подобен проститутке. Узаконенной проституции театра Евреинов

противопоставляет свободную театральность, эстетике – творчество, актеру-профессионалу – свободно преобразующегося дилетанта [7, с. 27].

В отличие от Евреинова, Бруксон утверждал, что театральность входит в круг понятий, определяющих социальную составляющую человека как биосоциального существа. В человеке социальное присутствует так же органично, как и биологическое: «Личность, воплощающая в себе человеческую природу, находится вне среды и времени; она гнездится в головах, придумавших ее. Подлинная естественность знает классовые противоречия, классовую психологию, классовую личность, но не человека, верного абстрактной человеческой природе» [3, с. 6].

Критикуя индивидуалистическую философию Канта, Ницше и Шопенгауэра, Бруксон пишет: «Индивидуализм глубоко ошибается, когда под микроскопом стремится распознать все извилины, кривизны, шероховатости отдельной души, как ей одной присущие черты. Это неверно. В этих будто бы отъединенных переживаниях, для которых не найден еще язык, из которых еще не процедился осадок, которые еще не вытолкнули из себя мысль, бьется пульс классовой воли, замечается верный волевой уклон. И то, что на этой воле нет одежд сознания, говорит лишь о том, что мысль не поспевает за нашими потребностями, многоцветная воля не вся охватывается сознанием. И больше того, в самом мыслительном творческом процессе испытывается тревога, беспокойство по поводу того, что он не исчерпал всего опыта сердца. Отсюда и возникает необходимость в театральности» [3, с. 16–17]. Иными словами говоря, именно потому, что «сознание не успевает за эмоциями», у человека возникает потребность в театрализации, карнавализации бытия. Эмоции опережают мысли, и поэтому зачастую мы выражаем чувства нечетко. Для того, чтобы донести свои переживания до зрителя или слушателя, мы бессознательно усиливаем их, облекаем в ту форму, которая, как мы предполагаем, будет наиболее ясно понята (воспринята) реципиентом. Поэтому, продолжает Бруксон: «Театральность естественна. Одним этим утверждением опрокидывается природность стоицизма, христианства, идеализма, природность искусственная, надуманная мыслителями и моралистами, которые стремнину воли вводили в тесные

законы своих доктрин» [3, с. 17]. Бруксон предполагает, что человеку присуще превращать собственное существование в художественную ценность: «А это значит, что все акты воли, как бы пестры и разнообразны они не были, инстинктивно выражаются возможно ярко, эффективно, красочно, – т. е. театрально. В воле – в ее сердцевине – интересе заключается еще одно стремление, довлеющее над нею самой – стремление оформить себя художественно убедительно» [3, с. 21].

Таким образом, Бруксон утверждает, что, организуя пространство своего обитания и сферу производства, человек (даже на ранней стадии своего развития) изначально руководствовался инстинктом театральности, заставляющим его изменять, укрупнять и выпячивать какие-то отдельные детали одежды, орудия или жилища.

Бруксон выделяет такие основные черты психологии театральности. Во-первых, в основе театрализации лежит восприятие, так как зрительные и слуховые образы служат основой для изменения действительности. Во-вторых, одним из проявлений театрализации служит игровое начало, присущее всей деятельности человека (имеются в виду все виды игр – детские, ролевые, спортивные и др.): «Игра при окультуривании природы человеческими силами, при организации пространства, словом, при создании вещного мира – результат внутреннего саморазвития эмоциональной энергии» [3, с. 38]. В-третьих, стремление человека к использованию всего, что его окружает (потребительская функция): «Художественное восприятие есть сложный процесс, являющийся конечным результатом старания преобразить природу так, чтобы вызвать в ней полезные для нас функции в красивой форме» [3, с. 40]. И в-четвертых, стремление человека камуфлировать следы своей деятельности: «Человек придает природе тот лик, который ему нужен, без заглядывания в какие бы то ни было подстрочники о вечных ценностях» [3, с. 41].

По Бруксону, в основе театральности лежит стремление к обобщению, к символизации понятий: «У нас есть потребность, <...> чтобы в каждой подробности создаваемой культуры вибрировал стимул, вызвавший ее к жизни. И мы не можем осуществить наших запросов иначе, как путем аналогий, кажущихся на первый взгляд далекими, а по существу они более действенны, чем любая фотография» [3, с. 44]. То есть создание определенных символов присуще каждому этапу раз-

вития человечества и его культуры. При этом Бруксон упрекает символистов в том, что они гипертрофировали символику, в угоду символу «приносится в жертву живой образ – дыхание человеческой воли, вызвавшей его» [3, с. 45]. Бруксон настаивает на том, что «подлинная, не литературно вымышленная символика, должна быть почти произвольным отражением воли, которая творит мир образов» [3, с. 46]. Отсюда следует, что присущее человеку стремление к театрализации, театральность, заставляет его произвольно укрупнять и выделять какие-то детали, понятия, которые тем самым обретают значение символов. Символизм, таким образом, «одно из могучих средств театрализации, поскольку им достигается полнота выражения, поскольку он содействует исчерпыванию содержания изображаемого, выводя его из тени» [3, с. 47]. Здесь же Бруксон пишет и о знаковой природе языка: «История языка – есть история отвердения символа в не вызывающий сомнения условный знак. Этот процесс пережила не одна речь, пережили его и все изобразительные формы, которые служат театрализации вещного мира» [3, с. 48]. Далее Бруксон рассматривает роль символа и театральности в различных сферах человеческой деятельности и утверждает необходимость создания победившим пролетариатом новых символов: «В театрализации жизни символы, пропущенные через религию, на различных частях кривой истории играли огромную роль. Но они ступшеваются, стираются и блекнут, потому что пролетариат, занимающий подмости истории, своею бодростью, живым, летним, солнечным энтузиазмом творит новое понимание мира, новые образы, новые символы. В этих образах вибрирует живая воля, которая охватит природу, подчинит ее себе согласно интересам пролетариата. И проблема символики вырастает как проблема оформления мира в научных, а не идеалистических идеях и символах, очерчивающих экспансию властителей земли, их экстазность. <...> Символика – четкая форма реализма. Символизм театрален, но он естественен. Не очевидно ли, что естественность театральна?» [3, с. 51].

В итоге он делает вполне марксистский вывод: «Театральность неотъемлема от эволюции производства или от создания материально-вещной среды. Так как производственные отношения суть отношения общественные, то театральность проникает весь быт, проникает все стороны духа. <...> Все виды искусства сочетаются в теа-

тре жизни. Вещи театрализируются, потому что они язык для общения между людьми и этот язык должен быть наиболее ярким и понятным» [3, с. 58].

Брошюра Бруксона была замечена Н. Евреиновым. В книге «Оригинал о портретистах»: «О том, что принцип театральности начинается, как видно, серьезно привлекать интерес наших марксистов, я сужу еще, помимо сказанного, и по только что вышедшей книге Я. Б. Бруксона “*Проблема театральности*”, где автор взял подзаголовком: “*Естественность перед судом марксизма*”. <...> А раз театральность естественна, то “одним этим утверждением, – по верному замечанию Бруксона, – опрокидывается природность (т. е. естественность!) стоицизма, христианства, идеализма, природность искусственная, надуманная мыслителями и моралистами, которые стремилась воли вводили в тесные загоны своих доктрин”. Отсюда в символизме, трезво понимаемом, Я. Б. Бруксон видит одно из могучих средств театрализации, поскольку им достигается выявление в театрализованном явлении психологической энергии, вложенной в нее человеком.

Защитников естественности, считающих, что символизм грешит искусственностью, Я. Б. Бруксон обвиняет в том, что они, очевидно, не вдумываются в естественность *театрального символизма*, стимулируемого как раз “творческим *исканием правды*”. <...> Я чувствую потребность <...> в выражении признательности ему за фундаментальную для нашего времени работу, значение которой надолго прикует к себе интерес наших подвижников сцены и жизни, т. к. в этой работе детально демаскируется та пресловутая “*естественность*” человеческой природы, которая и поныне еще, как нечто чуждое искусственности, противопоставляется нашими буржуазными мыслителями *театральности*, – на самом деле подлинно естественной для человеческой природы» [6, с. 274–276].

Неудивительно, что в следующей своей работе Бруксон ставит вопрос о том, как можно использовать театральность в агитационных и пропагандистских целях. В 1925 году он выпустил книгу «Театр Мейерхольда». Заметим, что она удостоилась ядовитой рецензии П. Рулина, где он упрекает автора в том, что он не показывает эволюцию взглядов Мейерхольда, не дает четкого и подробного анализа

его постановок: «Замість писати про театр Мейерхольда, уклав автор у цю книжку всю свою театральну премудрість, та ще й сумнівного характеру» [10, с. 192].

Но Я. Бруксон и не собирався писать о театре Мейерхольда как о сложном и противоречивом явлении театральной жизни России. Его задачей было определение места и роли театра в структуре классового общества, а театр Мейерхольда был выбран Бруксоном в качестве образца нового театра. Нас интересует прежде всего глава «Театральность в театре», в которой Бруксон пишет: «Революционизирование театральной формы, которая одна дает театру живой дух, от которой зависит лик театра, становится неизбежной потому, что новая жизнь может убедительно раскрыться в театральном действии, когда она получит способность быть воспринятой, а это зависит от формы» [5, с. 113]. В качестве примера театров, ищущих новые сценические формы, он приводит Третью студию под руководством Вахтангова, Камерный театр Таирова, еврейский театр «Габима»: «Театры эти объединяются проведением через свои представления принципа театральной условности и подчеркиванием нарочитости» [5, с. 114]. Но квинтэссенцией нового театра, по мнению Бруксона, стал театр Мейерхольда: «Он изменил много формальных моментов в новой технике и главной причиной этих изменений служила мысль, что театр строится на восприятии зрителя, что зрелище должно быть агитационным и иметь эмоционально-волевою окраску. Дуализм театра, где ясно разделялись бы играющий актер от актерской игры, дуализм, который служит главной причиной театральной условности, нисколько не препятствует эмоциональности актерского творчества. Актер может сознавать, и вся обстановка сцены ему это подчеркивает, что он играет, и вместе с тем игра его должна выразить интересы аудитории, т. е. быть эмоциональной. То, что играющий проверяет свою же игру и следит за нею, только помогает отделке роли. Мейерхольд придал театральной подлинный, присущий ей смысл» [5, с. 117–118]. То есть, по мнению Бруксона, суть театральной условности заключается в сознательной гиперболизации основных моментов, мыслей и чувств, особо важных для нового зрителя и созвучных ему, которые тем самым приобретают символическое значение и служат агитационно-пропагандистским целям. Он стремился показать творчество Мейерхольда в кон-

тексте эволюции мирового театра и доказать, что на данном этапе это – наиболее прогрессивный (в области формы) театр, способный донести до нового, пролетарского зрителя революционное содержание литературы. Бруксон утверждает, что новый зритель нуждается в новом искусстве. И в данном случае театральность, обусловленная социальным сознанием и присущая зрителю, должна совпасть с театральностью (условностью, символизмом) театра. По Мейерхольду: усложнение формы – создание символа, понятного зрителю, обладающему достаточно высокой культурой и знакомому с культурными кодами прошлого. Как известно, зачастую «Гамлета» идут смотреть те, кто его уже читал (в разных переводах) и смотрел (в разных трактовках). А по Бруксону: театральность – упрощение формы, сведение ее к понятному зрителю знаку, созданному в соответствии с его классовыми предпочтениями. Итак, естественная театральность зрителя, обусловленная его общественным бытием, в сочетании с театральностью сценической формы, отражающей в новых символах революционное преобразование мира, должна обеспечить создание театра нового типа.

Идеи Бруксона, оставшиеся практически незамеченными, предвосхитили не только некоторые выводы в области семиотики, но и мысли Хейзинги, воплощенные в знаменитом трактате «*Homo ludens*» [11]. Работы Якова Бруксона, при всей их ортодоксальности, были важной составляющей той культурной среды, в которой развивались основные театральные концепции 20-х годов XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бруксон Я. Актер и театральная публика / Я. Бруксон // *Театральный журнал*. — 1918. — № 5. — С. 3–4.
2. Бруксон Я. Буржуазный и пролетарский театр / Я. Бруксон // *Театральный журнал*. — 1918. — № 2. — С. 3–4.
3. Бруксон Я. Проблема театральности : (Естественность перед судом марксизма) / Я. Бруксон. — Пг. : Третья стража, 1923. — 58 с.
4. Бруксон Я. Репертуар и стиль / Я. Бруксон // *Театральный журнал*. — 1918. — № 4. — С. 3–4.
5. Бруксон Я. Театр Мейерхольда / Я. Бруксон. — Л. ; М. : Книга, 1925. — 135, [1] с.

6. Евреинов Н. Н. *Оригинал о портретистах* / Н. Н. Евреинов ; сост., подгот. текстов и коммент. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. — М. : Совпадение, 2005. — 399 с.

7. Евреинов Н. Н. *Театр как таковой : (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни)* / Н. Н. Евреинов. — СПб. : Изд-во Н. И. Бутковской, [1912]. — 118, [2] с.

8. *Задачи, история и техника театра : руководство для любителей сценического искусства* / сост. Я. Тальмин ; предисл. Н. Н. Ходотова. — СПб. : Книжное дело, 1911. — VI, 218 с.

9. Почепцов Г. Г. *Русская семиотика: идеи и методы, персоналии, история*. — М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 2001. — 768 с.

10. Рулін П. [Рецензія] / П. Рулін // *Червоний шлях*. — 1926. — № 2. — С. 191–192. — Рец. на кн. : *Театр Мейєрхольда* / Я. Бруксон. — М. : Книга, 1925. — 134 с.

11. Хейзинга Й. *Человек играющий = Homo ludens : Статьи по истории культуры / Йохан Хейзинга ; сост. и пер. [с нидерланд.] Д. В. Сильвестров. — [2-е изд., испр.]. — М. : Айрис Пресс, 2003. — 486, [1] с.*

Полякова Ю. Проблемы театральности в работах Якова Бруксона. В статье анализируются работы Я. Б. Бруксона (1878–1933), посвященные раскрытию социальной сущности понятия «театральность» и знаковой природы театра. Проблема театральности рассматривается в контексте теоретических работ Н. Н. Евреинова и театральной практики В. Э. Мейерхольда.

Ключевые слова: театральность, Я. Бруксон, Н. Евреинов, В. Мейерхольд, режиссура, социальность.

Полякова Ю. Проблеми театральності в працях Якова Бруксона. У статті аналізуються праці Я. Б. Бруксона (1878–1933), присвячені розкриттю соціальної сутності поняття «театральність» і знакової природи театру. Проблема театральності розглядається у контексті теоретичних праць М. М. Євреїнова та театральної практики В. Е. Мейєрхольда.

Ключові слова: театральність, Я. Бруксон, М. Євреїнов, В. Мейєрхольд, режисура, соціальність.

Poliakova Yu. Problems of Theatricality in the Works of Yakiv Bruksion. The article analyzes the works of Ya. B. Bruksion (1878–1933), aimed at discov-

ery of the social essence of the «theatricality» conception as well as symbolic nature of theater as such. The problem of theatricality is examined within the context of theoretical works by N. N. Yevreinov and practical stage performances by V. E. Meyerhold.

Key words: theatricality, Ya. Brukson, N. Yevreinov, V. Meyerhold, stage direction, social problems.

УДК 792.97 : 792.02

Владимир Горбунов

ПОИСК РЕЧЕВОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ АКТЕРАМИ ТЕАТРА КУКОЛ ОСНОВ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Цель статьи – осмысление особенностей и специфических отличий сценической речи актеров-кукловодов.

Искусство театра кукол и его специфика во все времена подвергались скрупулезному анализу теоретиками и практиками театрального дела. Это обстоятельство позволило со временем выработать определенную систему взглядов на основные принципы функционирования театра кукол как подвида драматического театра. Подражание реальному артисту выразилось в практически полном соответствии куклы человеку. На сцене театра кукол протекала жизнь в ее уменьшенной копии. Эффект перевернутого бинокля долгое время использовался в театре кукол и был основным принципом его функционирования. Кукла наделялась острой ярко выраженной характерностью, типажностью, что со временем привело к появлению штампов не только во внешнем виде куклы, но и в ее внутреннем содержании. Чем больше кукла была похожа на человека – в походке, манерах и голосе – тем удачнее считалась постановка. Достаточно вспомнить ставшую классикой «Чертову мельницу» – один из лучших спектаклей Харьковского театра кукол, осуществленную В. А. Афанасьевым. Когда на сцене курит сигарету артист живого театра – ничего особенного не происходит, но когда кукла Люциуса делает это на ширме театра

кукол – это уже чудо, трюк, нечто невероятное как фокус в цирке. Непостижимость такого обычного дела придает театру кукол особое очарование. Бурная, восторженная реакция зрителя на такие моменты заставила актеров и режиссеров театра кукол задуматься над тем, как развить линию поведения персонажей именно в этом направлении. Трюки и фокусы долгое время подогревали зрительский интерес. Уход от подражательства в трюкачество был довольно продолжительным и трудоемким процессом. Далекое не все театры кукол обладали прочной материальной базой, способствующей изготовлению качественных кукол – технически совершенных и эстетически приемлемых, поэтому жалкое подражание живому человеку было бесперспективным направлением. Требовалось нечто более оригинальное и оно появилось. Эстетика театра кукол – благодатная почва для экспериментов в плане отхода от реализма. Художники, работающие над созданием спектаклей в театре кукол, получили возможность создавать абстрактные образы, ирреальные декорации, создали особый мир, не имеющий ничего общего с обыденностью окружающей среды. Пространство сказки дало волю фантазии и воображению режиссеров и актеров, что и способствовало качественному скачку в развитии театра кукол как самостоятельного, оригинального жанра искусства.

Появление принципиально новых кукол и декораций потребовало от артистов и режиссеров полной перестройки приемов игры, новой исполнительской стратегии. Поиски новых средств выразительности заставили обратить внимание на звуковую палитру спектакля в театре кукол. Она должна была кардинально поменяться, как поменялось все остальное.

Учитывая современную тенденцию максимальной радиофикации театральных постановок, следует отметить неудержимое стремление режиссеров и исполнителей ролей работать спектакли под фонограмму. Очень практично! Зрители все прекрасно слышат, качественный звук доходит в любую даже самую удаленную от сцены часть зрительного зала. Актерам, однажды сыгравшим спектакль можно не напрягать голосовые связки, а сосредоточиться на двигательной активности своих персонажей. В таких постановках артисту достаточно четко исполнять мизансцены и как певцу, поющему под фонограмму, вовремя открывать рот куклы. Выигрывает ли от такого механического зрелища

зритель или все-таки что-то теряет, покажет время, хотя сдается, что телевизионная мертвечина отобьет у зрителя охоту к посещению театра. Не проще ли будет включить телевизор и смотреть мультфильмы, сидя дома в уюте и комфорте. Кроме качественного звука мультипликация имеет и ряд других существенных преимуществ. Великолепная картинка, позволяющая в деталях рассмотреть все нюансы поведения героев, наличие крупных планов, озвучивание ролей артистами самого высокого профессионального уровня. Несомненно, зритель сделает свой выбор. Но есть ли выбор у создателей спектаклей? Творческая натура артиста протестует уже по той причине, что далеко не вся «фанера» устраивает исполнителя. Ему хочется что-то усовершенствовать в звуковой палитре роли, но в эпоху поголовной «механизации» он лишен такой возможности. Живое общение со зрителями, единое дыхание зала и артиста на сцене становится невыполнимым. В связи с этим более перспективным оказывается общение публики и исполнителя в небольших помещениях для ограниченного количества зрителей, где применение фонограммы как эрзаца живого голоса недопустимо.

Звуковая палитра спектакля в театре кукол имеет ряд специфических отличий, с которыми нельзя не считаться. При подготовке артистов для работы в театре кукол необходимо уделить внимание не только обычной сценической речи, но и такому важному именно для этого жанра искусства – искусству звукоподражания. Совершенствуя свой речевой аппарат человек способен воспроизвести практически все звуки богатейшей палитры окружающего нас мира. Дисциплина сценической речи состоит в тренировке голосового аппарата, работой над усовершенствованием дикции и артикуляции, развитии правильного дыхания. Этого бывает вполне достаточно для артистов живого театра. Что же касается подготовки артистов-кукловодов с их специфическим репертуаром, то задачи, стоящие перед ними намного сложнее. Спектакль театра кукол требует от артиста больших голосовых усилий. Карканье вороны и писк мыши, шум ветра и скрип двери, шум бури и визг тормозов автомобиля – все эти звуки вполне можно было бы записать на фонограмму в их первоначальном звучании. В живом театре, стремящемся к максимальной достоверности и реализму, это было бы вполне уместно. Однако в пространстве театра кукол такое механическое подражание жизни недопустимо. Котик, петушок, ли-

сичка, медведь – это не просто животные. Это очеловеченные персонажи животного мира. На ширме театра кукол мышь не просто пищит и скребется в норе – она рассуждает о том, как страшно было бы встретиться с кошкой, как плохо то, что нет какого-нибудь вкусного сухарика и от этого так грустно. Здесь одним «пищанием» не обойдешься. Однако очеловеченная мышь сохраняет свою природу и артисту, играющему этот персонаж надо изловчиться еще и передать характерные манеры поведения и звуки, определяющие мышь как животное.

Важнейшим моментом в работе будущего артиста над собой в творческом процессе самоусовершенствования являются ежедневные упорные тренировки голосового аппарата, совершенствование дикции и артикуляции, развитие силы и тембрового разнообразия голоса. Особенно важно и ценно умение кукловода донести текст до зрителя во всей его красоте, дать точную и оригинальную тембровую голосовую характеристику своему персонажу. Основные задачи будущих артистов состоят в преодолении целого ряда недостатков, способных испортить звуковую палитру роли. У девушек обычно высокие голоса. Завышенная тесситура дает на выходе писк, в котором тонет текст. Юноши склонны занижать голос, лишая его звонкости, от чего звук делается глухим и невыразительным. Однообразие и однотемповость речи актера способны усыпить зрителя даже очень интересующегося происходящим на сцене. Слабо тренированный артикулятивный аппарат и малый громкостно-высотный диапазон голоса являются препятствием для успешной работы в театре кукол.

Поиск речевой характеристики героя начинается с понимания задачи этого персонажа в ткани всего произведения. «Создать яркий и запоминающийся образ через куклу способен только тот, кто может выстроить подробную линию внутренней жизни своей роли. Чем искренней будет вера актера в куклу, чем богаче будет его воображение, чем точнее будут определены предлагаемые обстоятельства, тем интереснее и глубже будет его образ. В пластическом действии куклы и в слове, произносимом актером за куклу, должна быть отражена вся внутренняя жизнь персонажа, его мысли, чувства и желания» [1, с. 233]. Как можно точнее необходимо определить характерные особенности, нрав, возраст и даже внешность исполняемого персонажа, строение речевого аппарата куклы. Голос куклы должен

быть неповторимым, индивидуальным. Он не может сливаться с голосами партнеров ни тембрально, ни темпоритмически. Если на ширме одновременно работают трое и больше героев и их голоса сливаются, то зрители пребывают в недоумении и теряют понимание происходящего. При массовых сценах в театре кукол решение этой задачи еще более проблематично, так как требует дополнительной детализации мизансцен. Когда в массовке идет диалог, движение куклы, не произносящей текст, должно быть максимально ограничено. Этот «стоп-кадр» необходим для того, чтобы было совершенно ясно, какое действующее лицо говорит в этот момент сценического диалога. Подача звука от имени куклы усложнена еще и за счет того, что в момент произнесения текста кукловод работает с несколько приподнятой головой, что создает дополнительные нагрузки на голосовой аппарат. Учитывая это обстоятельство, голосовые тренировки необходимо проводить с куклой в руках или с воображаемой куклой на первом этапе освоения специфики работы актера-кукловода.

Выводы. Регулярные, упорные, продолжительные занятия актером-кукловодом развитием и совершенствованием своих голосовых данных – важнейшее условие достижения максимальной выразительности роли, которую он исполняет. Успех артиста работающего в театре кукол во многом зависит от красоты и силы его голоса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бурова С. М. *Рождение слова в театре кукол (начальный этап освоения словесного действия)* // В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. тр., Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. — СПб : Чистый лист, 2009. — 480 с.

Горбунов В. Поиск речевой характеристики персонажа в процессе освоения актерами театра кукол основ сценической речи. Анализируется влияние голоса и речи актера театра кукол в процессе передачи звуковой палитры роли. Рассматривается важность работы над усовершенствованием дикции и артикуляции, развитие правильного дыхания при тренировке голосового аппарата, необходимость развития интонационной модуляции, регистровой окраски голоса при оживлении неживой материи – куклы.

Ключевые слова: актер, речь, театр, диапазон голоса, кукла, звук.

Глобунов В. Пошук мовної характеристики персонажа в процесі освоєння акторами театру ляльок основ сценічної мови. Аналізується вплив голосу й мови актора театру ляльок у процесі передачі звукової палітри ролі. Розглядається важливість роботи над удосконаленням дикції й артикуляції, розвиток правильного подиху при тренуванні голосового апарата, необхідність розвитку інтонаційної модуляції, реєстрової окраси голосу при оживленні неживої матерії – ляльки.

Ключові слова: актор, мова, театр, діапазон голосу, лялька, звук.

Gorbunov V. Search of speech characteristic of the character in the process of development of bases elocution by Puppet Theater actors. The paper analyzes the influence of voice and speech of Puppet Theater's actor in the transfer process of the sound palette in the role. The article discusses the importance of the work on the improvement of diction and articulation, formulation of proper respiration when training of the voice, the need to develop intonation modulation and register-coloring in the voice when there is a need to revive the insentient substance – the Puppet.

Key words: actor, speech, theater, vocal range, puppet, sound, diction, articulation.

УДК 792. (477)

Юрій Евсюков

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ АКТЕРОВ

Цель данной статьи – рассмотреть основные особенности метода действенного анализа и утвердить важность овладения им студентами театральных вузов. Метод действенного анализа, предложенный и разработанный К. С. Станиславским, стал основой его знаменитой «системы». Поиски в области методологии вслед за великим реформатором сцены подхватили его последователи – М. Кнебель, Г. А. Товстоногов, А. Эфрос и А. Васильев.

На протяжении всего XX века театральное искусство переживало периоды «стагнации» и «революций». Процесс этот не прервался

и в новом столетии: сегодня театр снова на витке обновления, на той стадии, когда для движения вперед нужно избавиться от академических стереотипов и шаблонов. Однако часто самые модные, востребованные режиссеры считают возможным вовсе игнорировать неопределенный опыт предшественников. От подобных крайностей предостерегал Дж. Стрелер: «Мы хотели найти свое место на том неисследованном архипелаге, который называется Театром. И хотя мы еще не знали Брехта, мы уже успели перескочить через Станиславского. Потом пришлось к нему вернуться, чтобы продвинуться вперед» [5, с. 462]. Основой любой школы является преемственность, и театральные школы – не исключение. Можно быть последователем традиций или активно полемизировать с ними, но отказываться от знаний, подтвержденных практикой – непозволительная роскошь. В связи с этим опыт К. С. Станиславского – режиссера и педагога – представляется ничуть не устаревшим, наоборот, актуальным и современным.

Впервые К. С. Станиславский предложил анализировать пьесу с помощью этюдов в 1905 году в Москве, в театральной студии на Поварской, где он наблюдал за экспериментальной работой своего ученика и оппонента В. Мейерхольда. Спустя 80 лет всемирно известный режиссер Анатолий Васильев продолжил исследовать метод действенного анализа в своем театре «Школа драматического искусства», который не столько по совпадению, сколько закономерно, открылся в подвале на Поварской.

Метод действенного анализа представляется мне наиболее совершенным приемом работы со студентами – будущими актерами. К большому сожалению, сегодня в процессе обучения актерскому мастерству метод действенного анализа зачастую игнорируется, предпочтение отдается «кустарному способу» работы над ролью. Полагаясь на волю интуиции, «натаскивая» студентов, подавляя их индивидуальность, когда она еще только начинает раскрываться, педагоги нередко наносят непоправимый вред природе будущего актера.

Такой способ работы критически охарактеризовал великий педагог Б. Е. Захава: «Утверждают, что актер – основной материал в искусстве режиссера. Это не совсем точно. Есть режиссеры, которые на этом положении основывают свое право деспотически распоряжаться поведением актера на сцене так, как если бы это был не живой чело-

век, а марионетка. В качестве материала своего искусства они признают только тело актера, которое они механически подчиняют своему творческому произволу, требуя от актеров точного выполнения определенных, заранее режиссером разработанных мизансцен, движений, поз, жестов, интонаций. Механически подчиняясь воле режиссера, актер перестает быть самостоятельным художником и превращается в куклу» [1, с. 244].

Сущность метода действенного анализа заключается в том, что после первичного общего разбора пьеса анализируется в действии путем этюдов. Очевидно, что разобрать образы и идеи будущего спектакля «за столом» недостаточно, так как в это время работает только мозг актера, а его физический аппарат остается безучастным. Актер рассуждает, анализирует материал, но не действует! Более того, он полностью теряет свою активную позицию в процессе поисков и всецело зависит от режиссера. Часто режиссеры «заковывают» актера в жесткие рамки, в раз и навсегда созданный рисунок роли, лишая тем самым актера свободы, возможности импровизировать, жить на сцене «тут, сегодня, сейчас».

Нельзя пройти мимо игровой природы метода. Очень часто, игнорируя метод действенного анализа, мы получаем в результате минимум игры. А под понятием «играть роль» понимается лишь способность выучить текст и произнести его вслух. Станиславский придавал слову на сцене первенствующее значение. Метод действенного анализа позволяет избежать механического бездумного заучивания текста и приводит актера к глубокому пониманию каждой реплики, раскрытию подтекста – к подлинному словесному действию.

Важно отметить педагогическую составляющую метода. При его разработке Станиславский видел перед собой задачи не столько постановочные, сколько воспитательные! По словам М. Кнебель, «через всю жизнь Станиславского красной нитью проходит мечта о сознательном актере, об актере-творце, умеющем самостоятельно осмыслить произведение, активно действовать в предлагаемых обстоятельствах» [2, с. 46].

Однако, предъявляя повышенные требования к актеру, Станиславский отнюдь не снизил своих требований к режиссеру, он искал гармоничного взаимодействия между двумя творческими личностями:

«Надо, чтоб режиссер угадывал актера и прежде всего помогал ему утверждаться в чем-то, а актер должен понимать, что если режиссер иначе подходит к пьесе, значит, он находит в ней то, что ему не удалось» [4, с. 524].

Метод действенного анализа предполагает равноправное сотрудничество актера и режиссера, подтверждая определение театра как искусства коллективного.

Станиславский считал мысль ведущей составляющей творческого процесса. Он отвергал эмоции и чувства как возбудители актерского существования в процессе работы над ролью, так как они лишь производные. По мнению Станиславского, если актер апеллирует к эмоции, он приходит к штампу. Настоящей революцией в Театре стало утверждение великого режиссера, что только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене могут вызвать и мысль, и волевой посыл, и те эмоции и чувства, ради которых и существует Театр.

Гениальный А. Васильев учился у М. О. Кнебель, ученицы К. С. Станиславского, которая всю свою творческую жизнь исповедовала и развивала метод действенного анализа. Успешно овладев опытом своих педагогов, А. Васильев занялся глубоким исследованием в области психологического поведения актера. Рассматривая Театр как науку, развивая это направление как стиль, он пришел к следующему выводу: «Я окончил школу психологического театра, это была школа процесса. Но я заметил, что техника психологического процесса, как я ее усвоил и как я ее развивал – возбуждает в актере подсознательные, спрятанные инстинкты, и вот эти запечатанные силы меня перестали устраивать. Я назвал этот театр – Театром борьбы, этому театру я противопоставил другой театр – Театр игры. На место актера, который с собой и другими борется, я поставил того, который играет. Тогда я стал много работать в театре композиции. И был очень счастлив, потому что мои работы стали светлыми. И был счастлив, потому что знал, что в финале у меня имя Бога» [6].

Говоря о современном игровом театре, нельзя не обратить внимания на открытие А. Васильева. Он утверждает, что актер должен не «играть роль», а «играть с ролью» (с персонажем), существуя в структуре спектакля и сохраняя при этом свою индивидуальность.

При таких условиях между актером и персонажем образуется некий «зазор», актер «держит» персонажа на расстоянии, видит его со стороны, то приближая, то отстраняя его. Это утверждение роднит Васильева с еще одним учеником Станиславского и азартным экспериментатором – Е. Вахтанговым. Как писал о работе Вахтангова Ю. Смирнов-Несвицкий, «в формах, не похожих на формы реальности, он выражал самую ее суть. Сквозь причудливую маску тут смотрели живые глаза». [3, с. 201] Актер не надевает на себя роль, как костюм, не растворяется в персонаже. Однако это совсем не значит, что такая манера игры лишена чувства. Напротив А. Васильев уделял чувству огромное значение, желая воспитать актера свободного, переживающего, внутренне чувствующего, играющего структурно и сознающего, что есть цель вещи; поэта роли, участника метафорического пространства действительности.

Разрабатывая метод, А. Васильев пришел к убеждению: «Нужно добиться от актера такого процесса, когда он становится совершенно как бы прозрачным. И сквозь него, подобно стеклу, проходит свет, радость света. Ситуация, когда актер выступает посредником между небом и землей, кажется уникальной. Мне кажется, в тот самый момент театр начинает исполнять свое основное назначение [6].

В судьбе каждого творческого человека огромное значение имеет Встреча с Учителем, которая предопределяет всю его дальнейшую творческую судьбу и формирует личность. Мне невероятно повезло – моим педагогом был А. Васильев. Поступив в 1984 году в ГИТИС на актерско-режиссерский факультет, я уже имел некоторый актерский опыт, но, работая в провинциальных театрах, я и не предполагал, что существует метод действенного анализа, разбор пьесы при помощи этюдов (Васильев называл эти этюды экзерсисами). Работая над спектаклем «Шесть персонажей в поисках автора» по пьесе Л. Пиранделло, мы, студенты, сделали 800 экзерсисов! Васильев создал спектакль, опираясь на наш самостоятельный опыт, отобрав самые лучшие и точные этюды. Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» был сыгран на многочисленных европейских фестивалях и был отмечен престижными премиями, в частности «Призом за лучшую постановку сезона» в Барселоне в 1988 году. Анатолий Васильев стал лауреатом премии РСФСР им. К. С. Станиславского в 1989 году, во Франции

награжден орденом «Кавалер ордена искусства и литературы». Перечень наград можно продолжить, но не в этом суть. Успех спектакля доказал эффективность режиссерского метода работы. А. Васильев внес огромный вклад в развитие современного театра, совершенствуя и углубляя метод действенного анализа, на практике сочетая верность традиции и смелый эксперимент.

Огромная ответственность возлагается на педагогов, готовящих будущих актеров. Необходимо воспитать в студентах умение самостоятельно работать над ролью, следует вооружить их необходимыми знаниями, донести до них неоценимый опыт гениальных теоретиков театра. Все это возможно сделать на практических занятиях по актерскому мастерству. Пожалуй, главным в таком процессе обучения должен стать принцип последовательности. Педагог должен поступательно и терпеливо провести студентов через все этапы работы над спектаклем:

1. провести «застольный период», во время которого вместе со студентами определить основные и главные события пьесы;
2. разобравшись в событиях, проиграть пьесу по основным событиям, импровизируя, своими словами, останавливаясь на основных конфликтах, обнаруживая действия и противодействия;
3. постепенно переходить от больших событий к более мелким, подробно отрабатывать действия.

Педагог обязан помнить, что такое дробление – не самоцель, а лишь прием, который помогает актеру глубже и яснее понять все мельчайшие нюансы роли. Следует заботиться о том, чтобы и в «частном» актер не забывал о «целом» – о сверхзадаче всего спектакля. Этюды к образу призваны не увести актера от роли, а приближать его к ней. Задачей режиссера-педагога является создание на курсе такой атмосферы, в которой начинающие актеры могли бы постепенно осваивать метод, открывая в себе способности к творческому мышлению, к импровизации.

Важно отметить, что к методу нужно подходить творчески, и самое главное – веря в него. Тогда станет возможным по тексту автора разгадать все условия текущей жизни, поместить в эти условия актера и привести его к такому правдоподобию, которое оправдывает произносимые слова.

Не следует относиться к системе Станиславского как к некоей застывшей догме. Вся жизнь мастера была наполнена неустанным поиском. Он шел от одной идеи к другой, часто ставя в тупик своих актеров, не поспевавших за смелой творческой мыслью режиссера. Я уверен, что Театр – это наука и заниматься ею должны свободные и образованные люди.

Невероятно любопытным представляется взгляд Ежи Гротовского на систему Станиславского: «Станиславский был не очень способным актером. Вся метода Станиславского и все поиски его в этой области были борьбой с отсутствием таланта. Он должен был все понять, все привести в порядок и, в конце концов, обладать невероятно ясным пониманием того, что он делает. Каким был результат этой битвы? Конечно, первым результатом было создание системы, но вторым результатом было то, что он стал гениальным актером. Этот господин в его борьбе превзошел все границы. И в этом был его Гений» [6].

Выводы. Сказанное Гротовским является неоспоримым свидетельством и безусловным доказательством необходимости глубокого внедрения метода действенного анализа в процесс обучения актерскому мастерству. При этом необходимо помнить, что проблемы действия, сверхзадачи, сквозного действия, слова, видения, подтекста, общения – это звенья единого творческого процесса, путь к которому органично раскрывается в методе действенного анализа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Захава Б. Е. *Мастерство актера и режиссера*. — М. : Искусство, 1969. — 244 с.
2. Кнебель М. О. *О том, что мне кажется важным*. — М. : Искусство, 1971. — 46 с.
3. Смирнов-Несвицкий Ю. А. *Евгений Вахтангов*. — Л. : Искусство, 1987. — 201 с.
4. Станиславский К. С. *Работа актера над собой // Константин Станиславский. Собрание сочинений в 8 томах*. — М. : Искусство, 1958. — Т. 5. — 524 с.
5. Стрелер Дж. *Театр для людей // Искусство режиссуры. XX век : сборник*. — М. : Артист. Режиссер. Актер, 2008. — 462 с.

Євсюков Ю. Метод дієвого аналізу в процесі навчання студентів – майбутніх акторів. У статті розглядається метод дієвого аналізу як найбільш ефективний педагогічний підхід до роботи зі студентами – майбутніми акторами. Автор базує свої міркування на теоретичних розробках К. Станіславського, М. Кнебель, А. Васильєва та ін.

Ключові слова: акторська майстерність, дія, етюд.

Евсюков Ю. Метод действенного анализа в процессе обучения студентов – будущих актеров. В статье рассматривается метод действенного анализа как наиболее эффективный педагогический подход к работе со студентами – будущими актерами. Автор базирует свои размышления на теоретических наработках К. Станиславского, М. Кнебель, А. Васильева и др.

Ключевые слова: актерское мастерство, действие, этюд.

Evsyukov Yu. Active method of analysis in the learning process of students – future actors.

The article discusses an active method of analysis as the most effective pedagogical approach to working with students – the future actors. The author bases the reflections on theoretical works by K. Stanislavsky, M. Knebel, A. Vasiliev and other.

Key words: actor mastery, action, etude.

УДК 792.56

Ольга Оганезова-Григоренко

ДИССИПАТИВНОСТЬ КАК ПРОЦЕСС ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ САМООРГАНИЗУЮЩЕЙСЯ СИСТЕМЫ: АКТЕР МЮЗИКЛА

Цель статьи – опираясь на синергетическую концепцию мироздания показать рациональность пользования синергетическими алгоритмами для описания и анализа механизма профессиональной деятельности актера мюзикла.

Ведущие психологи нашего времени рассматривали личность как целостную систему реагирования человека. Иными словами, систему, которая сообщается со средой.

По мнению В. П. Бранского, любой человек представляет собой типичную диссипативную систему, т. к. он может существовать как на физическом, так и на духовном уровне только при условии постоянного обмена с окружающей средой веществом, энергией, информацией [2, с. 115]. Любое проявление жизнедеятельности есть обмен со средой.

Мы предлагаем рассматривать актера мюзикла как диссипативную систему: во-первых, потому, что актер-человек является живой системой, которая сообщается со средой на уровне жизненно важных физиологических процессов; во-вторых, потому, что актер-личность является живой социальной системой, которая сообщается со средой на уровне духовного, информационного, ментального взаимодействия.

Объект исследования – актер мюзикла как диссипативная система. **Предмет** исследования – процессы иерархизации-деиерархизации в диссипативной системе как способ осуществления профессиональных задач актера мюзикла.

Специфика культуры состоит в том, что она есть единство системы ценностей и навыков по их производству и потреблению, детерминируемое определенным идеалом [6, с. 109].

В нашей работе мы рассмотрим функционирование диссипативной структуры «актер-персонаж».

В чем же состоит специфика этой структуры? И почему для описания алгоритма профессиональной актерской работы мы выбрали именно понятие диссипативной структуры?

Синергетика – междисциплинарное направление научных исследований, в рамках которого изучаются закономерности перехода от хаоса к порядку и обратно (процессов самоорганизации и самодезорганизации) в открытых нелинейных системах различной природы [3, с. 220]. Диссипация – процесс рассеяния энергии, перехода ее в иные формы. На языке искусства – процесс трансформации энергии – изменения мыслей, чувств, желаний, рожденных системой в процессе ее развития.

В этой связи, точнее будет обозначить диссипативность структуры как характеристику не состояния, а именно процесса развития самоорганизующейся системы.

С точки зрения синергетики диссипативная структура это простейшая форма синтеза порядка и хаоса – основополагающих понятий в структуре синергетического мировидения.

Сочетание порядка и хаос – самая важная особенность диссипативной структуры (системы) [2, с. 113]. Синтез порядка и хаоса в понятии диссипативной структуры имеет два аспекта: ее «порядок» существует лишь за счет «хаоса», вносимого в среду; благодаря своему «порядку» структура приобретает способность адекватно реагировать на хаотические воздействия среды и этим сохранять свою устойчивость (в ее упорядоченном поведении появляются «хаотические» черты, но они необходимы для поддержания ее «упорядоченного» состояния) [6, с. 30]. Иными словами, в диссипативной структуре «актер – персонаж» происходит постоянное чередование этапов воздействия порядка и хаоса на внутреннюю жизнь и внешние проявления персонажа. Алгоритм чередования порядка и хаоса как отражение процесса эволюции персонажа таков:

- персонаж находится в определенных отношениях с другими героями пьесы и в определенной гармонии с событиями в пьесе – относительно упорядоченное состояние системы;
- новые события пьесы или поступки других героев воздействуют на персонаж определенным образом – воздействия внешней среды вносит хаос в упорядоченную структуру внутреннего мира персонажа;
- несоответствие внутреннего мира персонажа смене событий в пьесе и отношений с другими героями ведет к конфликту и переосмыслению своего состояния, своих задач, мотивов, отношений – воздействия внешней среды приводят к изменению структуры –разрушению прежней системы;
- персонаж ищет гармонизации своего внутреннего состояния с событиями пьесы и другими героями, т. е. разрушение прежней системы влечет за собой новый поиск гармонии – система начинает опять упорядочиваться, стремиться к устойчивости.

Этап стремления системы к новой устойчивости является, по сути, складыванием новой системы, более сложно организованной, нежели предыдущая, в своих недрах «принявшей» и «переварившей» вызов внешней среды, т. е. персонаж гармонизировал себя с обстоятельствами пьесы, с действиями других героев – вышел на новый этап отношений и своего развития. Таким образом, система снова находится в относительно устойчивом состоянии. Но это состояние сохраняется лишь до следующего события – до следующего воздействия внешней среды.

Итак, персонаж проходит свой путь развития, т. е. эволюционирует благодаря силе чередования порядка и хаоса. При этом С. Д. Пожарский акцентирует внимание на созидательной роли хаоса: «Синергетика рассматривает процесс развития как многократное и закономерное чередование хаоса и порядка (детерминированный хаос), а это значит, что хаос обладает творческой силой, способной рождать новый порядок» [6, с. 27]. Синтез порядка и хаоса – это способ стремления системы к устойчивому состоянию [2, с. 113]. Иными словами это эволюция системы, направленная к гармонии с внешним миром.

Исследование проблемы взаимоотношений порядка и хаоса не сводится к изучению взаимопереходов. Важно, каким образом осуществляется этот переход, как стирается грань и как происходит синтез. Простейшая форма такого синтеза – *диссипативная структура*. В отличие от равновесной структуры, диссипативная структура может существовать лишь при условии постоянного обмена со средой, веществом, энергией и информацией. Алгоритм реализации логично описать с помощью синергетических понятий «иерархизация» и «деиерархизация» как способа существования, функционирования диссипативной системы.

Самоорганизация системы выступает как чередование двух исключаящих друг друга процессов – *иерархизации и деиерархизации*. Иерархизация – последовательное объединение элементарных диссипативных структур в диссипативные структуры более высокого порядка; деиерархизация – последовательный распад сложных диссипативных структур на более простые. Спектр направлений, в которых может протекать иерархизация или деиерархизация, отнюдь не произволен: он задается природой той системы, которая претерпевает ука-

занную эволюцию, и характером внешней среды [1, с. 119]. Иными словами, в системе психофизиологический аппарат актера мюзикла процессы иерархизации и деиерархизации могут протекать только в природе этой системы, т. е. в направлении построения художественного образа средствами, характерными именно для этого жанра – не просто вокально-исполнительский аспект или драматический аспект, а конгломерат – триединство драмы, пения и хореографии, характерное для художественного языка именно жанра мюзикла.

Выражаясь языком художественных образов, артист, его психофизиологический аппарат постоянно находится в режиме «сборки-разборки» структуры душевной организации его персонажа. И каждый раз процесс «разрушения созданной души персонажа» и заново начатый процесс «сборки» происходят уже на более усложненном уровне, опираясь на более многогранное понимание, включающее в себя все большее число аспектов человеческой характеристики (начиная от возраста и темперамента, сверхзадачи, сквозного действия, темпоритма существования на уровне всего произведения или на уровне отдельных сцен, и заканчивая социальными аспектами, морально-нравственными и духовными составляющими личности персонажа).

Для более точного описания работы системы «актер– персонаж» необходимо разъяснить применение в профессиональном актерском процессе еще одного синергетического термина – аттрактор. В большинстве работ по проблемам самоорганизации под аттрактором понимается изображение относительно устойчивого состояния в фазовом пространстве [3, с. 218]. Для конкретной системы существует свой *аттрактор* – «точка невозврата», предельное состояние, достигнув которого система уже не может вернуться в прежнее состояние [6, с. 31]. Система может разрушиться, ее элементы структурируются по-новому, но в прежнее состояние система уже не вернется. Если же элементы системы структурируются иным образом, то это дает возможность говорить уже о другой системе.

На языке искусства аттрактор означает момент достижения системой наивысшей точки своего развития, которой можно достичь при данном состоянии системы.

Процесс самоорганизации в диссипативной системе «актер – персонаж» может быть описан следующим образом.

Осваивание роли начинается со знакомства с драматургическим и музыкальным материалом (причем под музыкальным материалом подразумеваем не только номера исполняемые персонажем, а всю музыкальную партитуру спектакля). Анализ проведем на примере роли Элизы Дулиттл из классического мюзикла Фредерика Лоу «Моя прекрасная леди».

Драматургический материал диктует построение роли, основываясь на «сверхзадаче» персонажа. У Элизы сверхзадача – выход из своего социального окружения (стать продавщицей цветов в магазине, а не быть уличной цветочницей). Для этого Элиза ищет способ. Наиболее подходящий и действенный, по ее мнению, – научиться «говорить красиво, как подобает леди из цветочного магазина».

Таким образом, задача первого этапа иерархизации системы № 1 (Элизы-цветочницы) – обрести «новую речь». Для осуществления этой задачи Элиза усердно, иногда капризно, иногда с юмором осваивает фонетические уроки Хиггинса. Постепенно приближается к желанному результату – начало получаться («Она схватила! Она поймала!»), как говорит Хиггинс). Система достигла наивысшей точки развития, возможной при данных характеристиках системы, т. е. достигла своего аттрактора. Назовем его аттрактор № 1 – «обретение новой речи». Но возникает «непредвиденное обстоятельство» (влияние внешней среды) – любовь к своему учителю, к Хиггинсу. Осознание этой любви меняет приоритеты Элизы, ее система внутренней душевной гармонии разрушается, т. к. первоначальная сверхзадача «откорректировалась». Система, достигшая своей высшей точки – аттрактора, под воздействием влияния внешней среды начала разрушаться, возвращаться в состояние хаоса. Произошел процесс деиерархизации – разрушения старой системы, и началось «конструирование» новой системы – иерархизация – с учетом нового параметра – любовного чувства. Все поведение персонажа отныне преломляется именно через желание быть нужной своему кумиру.

Далее, Элиза движется к высшей точке развития своей нынешней системы (назовем ее системой № 2) – «желание быть любимой» – в сцене «Бал в посольстве». Элиза безупречно справляется с задачей, выигрывая для Хиггинса пари, тем самым выполняя свою первоначальную сверхзадачу – стать леди, но выполняя ее уже не для себя,

а доставляя удовольствие от успеха предмету своей любви. Задача развития системы № 2 выполнена. Предельное состояние – аттрактор – достигнуто. Но в силу вступает разрушающий фактор (влияние внешней среды) – Хиггинс не воспринимает Элизу как женщину. Ее «мир», ее система, которая достигла своего аттрактора – «победа на балу», опять разрушается. Деиерархизация системы достигает своего «дна» в тот момент, когда Элиза решает уйти из дома Хиггинса. Ведущей и побудительной силой для «сборки» новой системы, для нового этапа иерархизации стало желание доказать Хиггинсу свою ценность.

Итак, система № 3 (Элиза – леди) – «Я могу идти своей дорогой и без Вас...». Процесс иерархизации на новом уровне рождает новую систему – Элизу – нового человека – «женщину света», леди. Все этапы формирования этой системы – встреча с отцом, ухаживания Фреда, беседа с миссис Хиггинс приводят Элизу к пониманию и открытию в себе нового самоощущения – она может быть равной Хиггинсу, она уже «не цветочница с Ковент-Гарден, а леди...», и ее любовь достойна взаимности такого человека как Хиггинс.

Таким образом, от первоначальных задач персонажа (первоначальной системы), Элиза, пройдя несколько этапов достижений и поражений (иерархизации системы – деиерархизации системы), вышла на новый уровень ощущения себя в мире (система достигла своего суператтрактора). Поменялись приоритеты человека, его оценки, его желания, его идеалы стали другими – система достигла такого состояния, в котором изменяется само наполнение понятия высшего достижения для данной системы. Путь, направленный к осуществлению первоначальной задачи – «научиться говорить красиво» – привел героиню к глобальной трансформации внутреннего мира, т. е. к изменению основных определяющих параметров системы. Таким образом, можно охарактеризовать суператтрактор как высшую глобальную точку эволюции персонажа относительно всей пьесы, соответственно – аттракторы, как промежуточные точки развития.

Применив термины «системы» К. С. Станиславского, суператтрактор можно охарактеризовать как сверхзадачу актера в роли, а аттрактор – как промежуточные задачи самого персонажа. Важно не путать задачи персонажа с задачами актера. Задача персонажа Элизы – выйти из своего социального круга, задача актрисы, исполняющей

роль Элизы – показать «жизнь человеческого духа» – путь персонажа от ментальности и духовного уровня цветочницы до ментального и духовного уровня леди.

Вкратце так выглядит эволюция персонажа. Воплощение зависит от профессионального умения артиста, исполняющего роль, его «технических» и интуитивных актерских секретов и «фишек».

Важным в мюзикле является то, что описанный нами процесс происходит не только на драматургическом уровне произведения, но и на музыкальном, и на пластическом.

Музыкальная характеристика Элизы существенно меняется на протяжении спектакля. От песни уличной девчонки – «Вот это было б здорово!» до последнего музыкального номера Элизы – «Будет в мире весна и без Вас...», музыка характеризует изменения душевного наполнения персонажа (многочисленные этапы иерархизации и деиерархизации диссипативной системы).

Тембральные, темповые, гармонические характеристики героини не изменяются сразу и однозначно: после первого музыкального номера «Вот это было б здорово...», который дает музыкально-тембральную характеристику «первоначальной» Элизы как обаятельного, но очень примитивного существа, второй номер героини – «Подожди, Генри Хиггинс...» сохраняет в себе акцент на речевые интонации, иногда откровенно дисгармоничное звучание голоса и оркестра, но в некоторых частях номера («Я закончу учиться...») звуковая, интонационная палитра героини уже тяготеет к благородному, благозвучному, округлому, гармоничному звучанию, заканчивается же музыкальный номер опять откровенно плоскими, речевыми интонациями. Следующий номер – трио Элизы, Хиггинса и Пиккеринга. Интонационная канва этого номера у героини речевая, но воплощение уже происходит на уровне округлого, вокально благородного звучания. Финал первого акта – ария «Я танцевать хочу...». Начинается номер с речитатива, очень суетливого, быстрого, который постепенно успокаиваясь, организовываясь перетекает в тему арии, которая абсолютно гармонична с точки зрения благозвучия голоса, оркестровой партитуры и ритмического стержня (спокойное стремительное течение в ритме 4/4 с акцентом только на первую долю). Следующий вокальный номер – дуэт Элизы и Фреды также ритмичен, но ритми-

чен жестко (размер 3/4 с акцентом на каждую долю, что дает ощущение синкопированного ритма), и это вполне точно характеризует эмоциональное состояние героини. Далее следует рефрен «Вот это было б здорово...». Музыкальная тема, которая исполнялась в самом «начале пути» героини, теперь звучит совершенно иначе – горько и нежно, а не простецки и озорно, как в первом акте спектакля. Интонации оркестра и тембральная окраска голоса героини совершенно иная – теплая и задумчивая, это уже, перефразируя Пушкина, «глас не цветочницы, но леди». И последний номер «Будет в мире весна и без Вас...» звучит также стройно, гармонично и стремительно, как и ария «Я танцевать хочу», но опираясь на речевые интонации. На мелодике речи, используя речевые, а не мелодические интонации (как и в начале спектакля) звучит облагороженный голос «новой» Элизы. Мелодика, гармонический строй, тембральные приоритеты в музыкальных номерах героини, ритмические характеристики – не менее, чем драматургический материал проводят зрителя по пути «рождения из цветочницы – леди».

Стоит отметить также, что актрисе, исполняющей роль Элизы необходимо показать эти изменения тембральной палитрой голоса. Тембральная окраска голоса вместе со своей героиней «растет», облагораживается, утрачивает «плебейское» звучание, набирает «полнокровное» наполнение зрелого человека.

Отдельно нужно охарактеризовать такое явление как лейтмотив персонажа, языком театральной актерской методики – «зерно роли» в музыкальном выражении. На наш взгляд, такая музыкальная тема для Элизы – финальный номер первого акта «Я танцевать хочу...». Стиль, гармонический строй, ритм, мелодия этого музыкального номера наиболее точно характеризует «суть» души персонажа. Недаром, композитор еще не единожды использует тему этого номера в других обстоятельствах. И именно эта тема звучит в финале спектакля как знак обретения гармонии в любви Элизы и Хиггинса.

По такому же пути идет и эволюция пластического аспекта персонажа. Из грубого, смешного, гадкого утенка в первой картине, до острого, несколько ломанного, характерного для человека, осваивающего непривычные действия, пластического решения сцен «Уроков». Переход от «разбойничьей» пластики сцены счастливого момента

успеха в трио «У Клары Карл вчера украл кораллы!» до нежной летящей, «лебединой» пластики арии «Я танцевать хочу...». От манерной, вычурной, смешной своей наигранной важностью сцены «Скачки» до сцены «Бала в посольстве» – плавной, нежной, несколько боязливой пластической характеристики. От «Ночной сцены в доме Хиггинса» – жесткой, показательно вежливой, холодной пластики оскорбленной женщины до открытой, истеричной пластики обиженной, растерянной девчонки в сцене-дуэте с Фредди. От пластики обреченного на одиночество, никому не нужного человека в сцене «Встреча с отцом» до полной достоинства, простоты и аристократизма пластики состоявшейся личности в финальной сцене спектакля.

Выводы. Подводя итог, можно сделать вывод, что опираясь на синергетическое мировидение, на толкование любого явления как чередования порядка и хаоса, в котором заложен созидательный творческий потенциал, мы выходим на иной уровень понимания и описания «тайн» внутреннего психофизиологического существования личности артиста, на толкование сугубо профессиональных действий актера мюзикла с точки зрения процессов эволюции и самоорганизации, упорядочивания поведения сложных нелинейных систем, коими в глобализованном мире являются все живые системы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бранский В. П. Социальная синергетика как постмодернистская философия истории / В. П. Бранский // ОНС, 1999, № 6. — С. 117–127.
2. Бранский В. П. Теоретические основания социальной синергетики / В. П. Бранский // Вопросы философии, № 4. — С. 112–129.
3. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики: Синергетическое мировидение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — [изд. 3-е, доп.]. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 256 с. (Синергетика: от прошлого к будущему).
4. Концепция современного естествознания : [учеб. пособие] / [сост. Аруцев А. А., Ермолаев Б. В., Кутателадзе И. О., Слуцкий М. С.] : [электрон. ресурс]. — Режим доступа : rudocs.exdat.com.
5. Котельников Г. А. Теоретическая и прикладная синергетика : [электр. ресурс] / Г. А. Котельников. Белгород, 2000. — Режим доступа HTTP : [spkurdumov.narod.ru / kotelki.html](http://spkurdumov.narod.ru/kotelki.html).

6. *Пожарский С. Д. Предмет, принципы и методы синергетической акмеологии : диссертация кандидата психологических наук : спец. 19.00.13 / С. Д. Пожарский. — СПб., 2002. — 146 с.*

Оганезова-Григоренко О. Диссипативність як процес професійної реалізації самоорганізованої системи: актор мюзиклу. В статті проаналізовано механізм професійної діяльності актора мюзиклу за допомогою синергетичних понять та алгоритмів розвитку. Аналіз здійснено на прикладі ролі Елізи Дуліттл з мюзиклу Ф. Лоу «Моя чарівна леді».

Ключові слова: актор мюзиклу, диссипативна система, ієрархізація, деієрархізація.

Oganezova-Grigorenko O. Dissipativity as the process of professional realization of self-organized systems: actor musical. In the article analyzed the mechanism of professional activity of the actor musical by synergetic concepts and algorithms development. The analysis carried out on the role of Eliza Dulittle from the musical F. Lowe «My beautiful lady».

Ключевые слова: актер мюзикла, диссипативная система, иерархизация, деиерархизация.

Oganezova-Grigorenko O. Dissipative as the process of implementation of self-organized systems: actor musical. In the article analyzes the mechanism of professional activity of the actor musical by synergetics concepts and algorithms development. The analysis carried out on the role of Eliza Dulittle from the musical F. Lowe «My fair lady».

Key words: actor musical, dissipative system, hierarchy and dehierarchy.

ПЕДАГОГІЧНІ ПОШУКИ ОСВІТЯН СЛОБОЖАНЩИНИ У РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета – дослідити джерела поповнення студентами театрального відділення ХНУМ ім. І. П. Котляревського. **Завдання** – провести ґрунтовний аналіз проблем підготовки до вступних випробувань і шляхів до впевненої самореалізації абітурієнта, індивідуальний підхід у роботі. **Предмет** дослідження – робота по відборі майбутніх абітурієнтів ХНУМ та заохоченню до вступу на театральний факультет. **Об’єкт** дослідження – середні навчальні заклади мистецького спрямування та аматорські театральні колективи Слобожанщини.

Проблема поповнення студентами театрального відділення Харківського національного університету імені І. П. Котляревського сьогодні стоїть не так гостро, як це було кілька років тому, коли престиж професії настільки впав, що до театрального вузу конкурсу майже не було. Брала всіх, хто приходив. Аналіз прийому останніх років свідчить про те, що з часом ця проблема відходить у минуле, і з кожним роком потік бажаючих навчатися на театральному відділенні постійно зростає. Якщо брати статистичні дані 2012 року, то слід зазначити, що конкурс набагато зріс у порівнянні з минулим роком. Заяв на акторський факультет від чоловіків було – 50, від жінок – 150. Коли брати до уваги, що бюджетних місць було виділено: для чоловіків – 8, для жінок – 5, то конкурс на одне місце складав відповідно: для чоловіків – 6, для жінок – 30. Звичайно такий стан речей не може не радувати, але спеціалістів-майстрів, які набирають курс перш за все цікавить не стільки кількість абітурієнтів, хоча є з кого вибирати, скільки якість їхньої підготовки до фахових вступних випробувань. І ось тут постає питання: цілеспрямовано чи випадково приходять до нас абітурієнти, хто вони, звідки прийшли і з яким рівнем попередньої підготовки. Якщо на музичні спеціальності приходять абітурієнти за плечима яких має бути музична школа та музичне училище, то до театрального відділення часто приходять просто «з вулиці».

І все ж, аналізуючи склад абітурієнтів, можна зробити висновок, що переважна їх кількість вже так чи інакше мала стосунки чи то з аматорськими колективами чи приходять до нас, закінчивши спеціалізовані школи та ліцеї мистецтв. І нас, безумовно, має цікавити, як же готують майбутніх абітурієнтів до вступу на театральний факультет, ми маємо відслідковувати процес їхнього зростання у творчому плані від року до року у ліцейських чи шкільних стінах та аматорських гуртках і заохочувати вибирати саме наш університет.

Програма вступних випробувань на акторський факультет передбачає комплекс основних театральних дисциплін – акторську майстерність, сценічну мову, сценічний рух, танок та сольний спів. Велике значення має і визначення загального інтелектуального рівня абітурієнта, який ми визначаємо шляхом тестування та співбесіди.

Програма вступних випробувань базується на теоретичних та етичних засадах системи К. С. Станіславського, включає в себе класичні надбання театральної освіти та особистий багаторічний педагогічний та артистичний досвід практичної роботи зі студентами.

Ми не ставимо собі за мету навчити студента бути талановитим, цьому навчити неможливо або полюбити свою майбутню професію, примусити її любити неможливо, а от навчити і допомогти розвинути свої природні здібності, вірно спрямувати і виховати художника, людину театру – безпосереднє завдання і важлива місія для педагога.

Одним із джерел поповнення абітурієнтів акторського факультету Харківського національного університету ім. І. П. Котляревського є учасники аматорських театральних колективів, учні міських та обласних шкіл мистецького спрямування. Відомо, що школи та ліцеї мистецтв, а їх налічується на Слобожанщині чимало, провадять навчання за окремими програмами, а почасти стихійно, базуючись на уподобаннях самих педагогів. І все ж, окремі педагоги намагаються створити свої власні програми, впровадити свою методику послідовного виховання школярів у мистецькому спрямуванні. Перед у цьому питанні ведуть педагоги Харківської школи сучасних театральних напрямків (кер. З. М. Мурзіна) та Харківського ліцею мистецтв № 133 (кер. Савіних Н. Л.), Харківського Центру дитячої та юнацької творчості № 4 (на базі музично-драматичного театру «Колібри», худ. керівник Нестерцова О. Ю.).

Знаю вихованців дитячого музично-драматичного театру «Колібри» Центру дитячої та юнацької творчості № 4 та їх керівника – Нестерцову О. Ю. вже кілька років поспіль, головуючи у журі регіональних театральних конкурсів для навчальних закладів естетичного спрямування. Виступи цього дитячого колективу на міських фестивалях «Салтівська весна» та «Харківські Діонісії» привертали увагу членів журі своєю оригінальністю, яскравістю та майстерністю, що свідчило про серйозну системну роботу з дітьми його керівника. Колектив впевнено демонстрував високий рівень виконавської майстерності і нагороджувався грамотами фестивалів.

Програма виховання учнів позашкільних навчальних закладів, яку представила Нестерцова О. Ю. [1], також засвідчує науковий підхід до роботи з дітьми, ґрунтовний аналіз проблем виховання і шляхи його реалізації у дитячому колективі, враховує всі вікові особливості і інтереси різних вікових груп, індивідуальний підхід у роботі.

Програма передбачає комплекс основних театральних дисциплін – акторську майстерність, сценічну мову, сценічний рух, танок та сольний спів з погодинним розрахунком тем для кожної вікової групи, передбачає зацікавленість дітей до творчої роботи, надає можливість набуття практичних навичок основ театральної справи.

Програма Нестерцової О. Ю. базується на системі К. С. Станіславського, включає в себе класичні надбання театральної освіти та особистий багаторічний досвід практичної роботи з дітьми. Вона є добрим помічником у підготовці до занять педагогів театральних класів шкіл естетичного спрямування та позашкільних навчальних закладів.

Як голова журі обласного конкурсу юних читців «Улюблені казки мого дитинства», проведеного обласним науково-методичним центром 28.02. та 1.03.2009 р. (Харківська школа сучасних театральних сценічних напрямків) [2], можу засвідчити, що члени журі у складі Лобанова А. П. (голова), Кобзар І. І., Алюнової Н. І., Васильєвої Л. І. та Перунової Ж. П. прослухали 37 читців та 8 театральних колективів міських та обласних шкіл естетичного спрямування. Учасники цього конкурсу згодом також стають нашими абітурієнтами.

Слід зазначити, що конкурси читців у системі сучасної культури посідають своє окреме місце, але зовсім незначне. В останні часи

ми не збалувані виступами виконавців-читців ні у концертних залах, ні на екранах телевізорів. Якщо говорити про державний рівень, то ми знаємо про конкурси професійних читців ім. Лесі Українки, та конкурс імені Олени Теліги, котрі проводять у Києві.

Саме тому, започатковані Харківським обласним управлінням культури разом з обласним науково-методичним центром та центром народної творчості регіональні конкурси професійних та аматорських читців «Вічне слово Кобзаря», конкурс читців ім. Р. Черкашина стали для студентської молоді та вихованців шкіл естетичного спрямування дуже популярними, бо виконують свою важливу виховну функцію, відволікаючи молоде покоління від негативного впливу вулиці та комп'ютерних розваг. Конкурс юних читців його організаторами було спрямовано у русло казки. А світосприйняття дитини у її свідомому віці багато в чому залежить саме від першої маминої казки. Через неї дитина починає пізнавати світ, відрізняти добро від зла, робить свої перші наївні дитячі висновки, як треба жити у цьому світі. Вона через героїв казки обирає свої життєві орієнтири, на які спирається, яким хоче наслідувати. І тому саме чарівний світ казки надає оповідачеві безмежні можливості у її відтворенні.

Діти змагалися у 5-и різних вікових групах, і тому вимоги до виконання у кожній віковій групі були свої. Зовсім інші вимоги і завдання ставилися до інсценізації казок, котрі мали місце у конкурсі, де були задіяні всі елементи театрального мистецтва, використовувалися зовсім інші засоби виразності, аніж у читців.

Якщо головним критерієм оцінки у першій віковій групі (вік учасників 5, 5–6 років) можуть бути вимоги лише виразного читання твору, то до дітей старшого віку приєднуються і вимоги логіки, дикційної та орфоепічної чіткості, емоційного забарвлення, розуміння жанрових особливостей твору.

Акцентувалася увага керівників колективів на тому факті, що умови конкурсу ними дотримувалися не завжди. Не в повному обсязі була витримана жанрова спрямованість конкурсу. Багато було задіяно віршів та байок, що засвідчує невідповідність жанровому спрямуванню конкурсу.

Жанровий аналіз творів (казка, вірш, байка) керівниками проведений недостатньо. Діти за рідким виключенням не розуміли роз-

межування в інтонаційному відтворенні різних за жанром творів при повному збереженні логічних структур, тобто логічних наголосів, аби вірно донести думку автора.

Жанр твору (казка, байка) диктує і свій спосіб існування виконавця (проста оповідь, схильність до характерних ознак персонажів, власне ставлення до них), що не завжди було роз'яснено дітям, бо ми не почули цього у їхньому виконанні.

Казки передавалися із вуст в уста від покоління до покоління. У їх передачі є свої особливості – це не проста, а казково-загадкова манера розповіді. Адже йдеться про незвичайні події і про незвичайних людей – персонажів казки. Тому подача казкового матеріалу не може бути буденною чи занадто по-сьогоднішньому агресивною, що ми спостерігали у деяких виконавців.

Окрім суто творчих завдань при читанні твору дітям доводиться витримувати і складні технічні завдання: тримати мовні паузи, ритмічний малюнок, правильно користуватися диханням – черевним, а не верхньо-ключичним, дотримуватися чіткої артикуляції.

Тому журі звертало увагу педагогів на необхідність систематичного мовного та дихального тренінгу за допомогою спеціальних вправ.

Майже у кожного виконавця були помилки не лише з граматичними, але і з логічними наголосами, що заплутувало розуміння тексту.

Гарну підготовку своїх учнів продемонструвала Куп'янська ДМШ № 3. Її учасники відзначалися високою культурою виконання, відсутністю нагромадження зовнішніх засобів виразності. Відчувалося, що педагоги зосередили увагу виконавців лише на слові, на умінні доносити головну думку автора. Культура у зовнішньому вигляді, відсутність зайвої жестикуляції, стриманість і гідність – професійні вимоги до читця вигідно вирізняли вихованців Куп'янської школи серед усіх учасників конкурсу.

На конкурсі членами журі уже наголошувалося про недоцільність використання чужої фонограми у виставі. Її використання потребує від учасників абсолютного слуху, віртуозного володіння технікою подачі, що не завжди по силі і професійним естрадним виконавцям. А діти у такій ситуації губляться, вони повністю залежні від подачі фонограми – це затримує дію і ставить дітей у положення маріоне-

ток, а не вільного способу існування. Різнобій стилістичний у підборі музичного супроводу також не допоміг таким колективам досягти бажаного результату. Поєднання сучасних естрадних хітів з класичною музикою неможливе, воно свідчить про несмак і еkleктику. Казки цих двох колективів були перевантажені звуковими ефектами, не нафантазовані їхніми керівниками, хоча матеріал давав можливість і цікавого пластичного рішення (скажімо, персонаж Ластівки – скільки можна було цікавого придумати у пластичному способі її існування!).

Звісно, що рівнятися з міськими школами мистецтв районним школам важко, та все ж там, де працюють справжні майстри своєї справи, результати очевидні. Там діти радісно і, отримуючи задоволення від свого перебування на сцені, існують у створеному ними ж казковому світі, де буває різнобарв'я кольорів, добрий гумор. Вони почуваються невимушено і з дитячою безпосередністю. Участь у таких яскравих дитячих театральних виставах залишить свій слід у їхньому подальшому дорослому житті.

Регіональні конкурси аматорських театральних колективів «На крилах Мельпомени» є також хорошою базою для поповнення студентами театрального відділення Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Вже десять років поспіль я маю честь бути головою журі регіонального конкурсу аматорських театральних колективів, конкурсу читців «Вічне слово Кобзаря» та театральних дитячих колективів шкіл естетичного спрямування Слобожанщини.

З кожним роком розширюється географія та кількість учасників таких фестивалів. Вони ставлять собі за мету розвиток аматорського театрального мистецтва краю, підтримку театральних колективів та пошук талановитих акторів-аматорів, професійне визначення талановитої молоді, гармонійне естетичне виховання дітей спеціальних навчальних закладів мистецького спрямування.

Осінь – 2008 також не стала виключенням [3]. Зібравши небувалий для нашого краю хлібний врожай, ми також збирали врожай мистецький, вкотре пересвідчуючись, що не перетинається джерело народної творчості, воно виграє все новими і новими барвами, переливається іменами народних талантів, – самоцвіти Слобожанського краю примножуються, прокладаючи свої стежини від серця до серця.

Конкурс-фестиваль «На крилах Мельпомени – 2008» провадився у три етапи: на базі Шевченківського РБК своє мистецтво демонстрували аматори Борівського, Дворічанського, Ізюмського, Чугуївського, Куп'янського, та Шевченківського районів. На базі Дергачівського РБК звітували колективи Валківського, Зміївського, Нововодолазького, Зачепилівського, Люботинського, Дергачівського та Харківського районів. На базі Первомайського ПК «Хімік» виступали колективи Балаклійського, Барвінківського, Близнюківського, Сахновщинського та Первомайського районів області. Всього 26 театральних колективів, кількість учасників яких перевищує 400 осіб дітей та дорослих.

Репертуар, обраний до показу, найрізноманітніший: від традиційних класичних зразків, до сучасних авторських робіт різних за жанровими ознаками і віком виконавців. Авторитет класиків Т. Шевченка, М. Старицького, М. Гоголя, О. Кобилянської, О. Грибоєдова не завадив успішно співіснувати поряд іменам Г. Ібсена, Г.-Х. Андерсена, К. Маньє, а також іменам сучасних молодих, літературно обдарованих учасників конкурсу, які не побоялися представити на суд журі свої власні твори, втілені на сцені.

М. Вольвачівна, О. Кашурін, М. Хаперська, В. Чорний, А. Солтис, О. Миколайчик-Низовець, М. Пригара дебютували на фестивалі як автори. Деякі з них були відзначені і як виконавці.

Слід зазначити, що фестиваль все більше стає україномовним. Це не може не радувати, адже зі сцени повнозвучно зазвучав дотепний, колоритний гумор нашого народу, його мелодійна крилата мова.

Переможці читецьких конкурсів та конкурсів театральних колективів Елізабет Северінова-Литвинова, Семен Кислий, Олексій Чернецький, Марія Какуріна, Елизавета Кузьмичова, Владислав Москалець (ліцей мистецтв № 133) стали студентами університету.

Пилип Гамаль, Данило Іщенко та Катерина Біла – випускники цього ж ліцею по закінченні нашого університету стали провідними молодими Харківського академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна.

Дмитро Герасимчук – також пройшов школу аматорської підготовки (Первомайський РБК) закінчує наш ВНЗ і вже працює актором

Харківського театру для дітей та юнацтва. Максим Стерлік (м. Дергачі), Едуард Безродний (м. Кочеток Харківської області, заслужений артист України) – нині актори Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка), Денис Нариков (ліцей мистецтв № 133) та Варвара Сідіна (театр-студія «Тимур») – нині студенти нашого університету. Діана Каландарішвілі, Владислав Агеєнко, Микита Монастирський стали студентами нашого університету у 2012 році. Всі вони свого часу пройшли хорошу підготовку щодо професійного вибору через аматорські колективи та спеціалізовані навчальні заклади і своєчасно були зорієнтовані нашими викладачами у виборі професії.

Атестаційна комісія обласного управління культури, головою якої я також мав честь бути, підтвердила звання «Народний театр» театральному колективу «Сучасник» ПК «Хімік» м. Первомайськ Харківської області (керівник народного театру А. М. Усата).

Колектив існує 25 років. Це свідчить про те, що він пройшов всі етапи свого становлення, розвитку і досягнення певного творчого стану, має звання Народного, працює стабільно впродовж чверті століття.

Актори театру є постійними учасниками театральних фестивалів «На крилах Мельпомени» та конкурсів читців «Вічне слово Кобзаря», здобувають призові місця, ведуть об'ємну повсякденну роботу по підготовці до державних свят, пропагуючи театральне мистецтво серед працівників заводу «Хімік». Колектив народного театру «Сучасник» має свою дитячу театральну студію «Сонечко», вихованці якої з часом стають акторами дорослої групи і нашими абітурієнтами.

Відчуття сучасних ритмів та тем життя у художньому переосмисленні – головний напрямок у роботі цього колективу. Свідченням цього є представлена на атестацію вистава-водевіль «Жертва гламуру». Вистава музична за жанром, що потребує від виконавців належної вокальної та хореографічної підготовки, майстерного ведення діалогу.

Проблема, яку порушує п'єса А. Солтис – пошуки способів виживання простих людей в умовах ринку з його хижацькими законами актуальна сьогодні. Нав'язування чужинського способу життя на зразок китайського фен шую сусідки (Н. Белицька) стрічає спротив дочки

фермера (О. Панченко). Невпевнено прокреслено у виставі дійову поведінку окремих персонажів, та все ж проглядається надзавдання вистави. Режисер А. Усата декларує його у віршованому пролозі до вистави. Ми розуміємо, що хотіли сказати актори глядачеві: а саме через своє іронічне ставлення до порушеної проблеми за допомогою театральних засобів виразності (актори часом вдаються до відкритого шаржування своїх персонажів) театр ніби закликає глядачів не піддаватися на провокаційні пропозиції закордонного «гламуру». І режисер А. Усата підкреслює це через постійне перевертання сценічних ставок на українські рушники у домі замість китайських болванчиків, які сповідує Віра Сивуха (Н. Белицька).

Музичне оформлення вистави заслуговує на похвалу. Тексти пісень гарні у народному осучасненому стилі. Сцена двоюбою сусідки та її подруги вирішена у музичному жанрі: задіяна музика А. Хачатуряна «Танець з шаблями» доречна і несе образне вирішення сцени.

Єдине, що можна було б закинути колективу – відсутність живого звуку у вокальних номерах. Фонограми виконані професійно, але вони не можуть замінити живого акторського голосу тут і зараз – і на час їх звучання актори перетворюються на маріонеток, залежних від вчасного включення фонограми.

Видно роботу режисера над опрацюванням характерів персонажів. Вони яскраво окреслені, виразні, впізнавані, органічно існують у запропонованих автором і режисером обставинах.

Харків – традиційно читецьке місто. На теренах Слобожанщини сьогодні діють регіональні конкурси читців «Вічне слово Кобзаря», конкурс ім. Романа Черкашина та конкурс імені Олександри Леснікової [5]. Якщо говорити про визначних читців свого часу, починаючи з часів театру «Березіль», то перш за все слід назвати ім'я корифея української сцени, завідувача кафедри сценічної мови, заслуженого артиста України, професора Романа Олексійовича Черкашина. Значний внесок у мистецтво читця внесли випускники нашого ВНЗ, заслужені артисти України Іван Петров та Олександра Леснікова, Юрій Шейко та Людмила Важнюва, нині професор, завідувач кафедри сценічної мови. Їхню естафету потому підхопила Олена Проценко, нині викладач кафедри сценічної мови. Із акторів-читців, котрі сьогодні активно працюють зі словом, слід назвати імена народних артистів України

Юрія Головіна та Володимира Антонова, заслуженого артиста України Євгена Плаксіна та Олену Мосієнко.

Регіональні конкурси самодіяльних театральних колективів та конкурси читців на теренах Слобожанщини виявляють чимало імен учасників, які згодом стають свіжим джерелом поповнення абутуриєнтами нашого вузу.

Подібні конкурси ставлять собі за мету розвиток самодіяльного театального мистецтва, підтримку театральних колективів і пошуки талановитої молоді, їхню професійну орієнтацію, гармонійне естетичне виховання дітей у школах мистецького спрямування.

Саме тому, 1-й конкурс читців імені Олександри Леснікової, що відбувся 18 травня 2009 року у залі академічного театру ім. В. А. Афанасьєва під патронатом об'єднання творчої інтелігенції «Круг» та Харківського фонду підтримки молодих обдарувань викликав чималий інтерес серед учнівської та студентської молоді нашого міста. Він став помітною подією в інтелектуальному житті першої столиці, де все своє життя жила і працювала заслужена артистка України О. П. Леснікова – видатний майстер слова. Ім'я цієї талановитої артистки, вихованиці харківської театральної школи, впродовж десятиріч не сходило з афіш обласної філармонії, було відоме не лише серед харків'ян, але і серед палких її прихильників близького і дальнього зарубіжжя, де багато гастролювала артистка.

Своїм високим мистецтвом озвученого слова вона відкривала людям багатий духовний світ письменників і поетів сучасності, була провідником їхніх творчих ідей і задумів. Голос Олександри Леснікової – знаковий голос, його не можна переплутати ні з яким іншим голосом, він вкарбовується у пам'яті тих, хто хоча б раз його почув, назавжди. Вона обрала свою дорогу у мистецтві – говорити наодинці з глядачем, обрала свою манеру виконання і досягла на цьому шляху значних висот. О. П. Леснікова була особисто знайома з багатьма письменниками і поетами нашого краю, пропагувала їхню творчість зі сцени, а серед знаменитих імен можна назвати імена Олександра Блока і Бориса Пастернака, Беллу Ахмадуліну і Анну Ахматову, Євгена Євтушенка та Бориса Чичібабіна і багато інших.

Є впевненість, що конкурс читців імені нашої знаменитої землячки стане в один ряд з такими відомими конкурсами, як конкурс

імені Леся Українки, Олени Теліги та Романа Черкашина, вийде на міжнародний рівень, принесе славу десяткам молодих виконавців, які полюбили цей жанр мистецтва.

Мета і завдання цього конкурсу були визначені організаторами в його умовах. Організація конкурсу була на високому рівні. Він проходив у святковій атмосфері, були присутні численні представники ЗМІ та творчої інтелігенції міста. У подальшому, розширюючи його обриси, слід заохочувати не лише учнівську та студентську молодь, яка стає на професійну стежку, а й молодих акторів, які вже працюють у театрах.

Отже, можна з упевненістю констатувати, що регіональні творчі конкурси, які проводить обласне управління культури, дають чималий урожай імен, а участь у них педагогічного складу – необхідна умова і турбота про майбутнє поповнення студентами університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Вступні програми абітурієнтів зі шкіл та ліцеїв мистецького спрямування привертають увагу членів приймальної комісії своєю оригінальністю, яскравістю та певним рівнем майстерності, впевнено демонструючи його на вступних випробуваннях, що свідчить про серйозну системну роботу з дітьми у цих навчальних закладах. Їхні програми не обмежуються лише однією з байок Л. Глібова («Жаба і Віл») чи одному і тому ж творі Л. Костенко («Життя іде і все без коректур») або Лесі Українки («Контра спем сперо»), які читають 80 відсотків абітурієнтів. Саме тому педагоги – майстри, які набирають курси до своїх творчих майстерень, мають активно вести системну пропагандистську роботу серед учнівської молоді міста і області шляхом безпосереднього особистого контакту з випускниками.

Висновки. Результатом проведеного багаторічного дослідження встановлено, що основною базою для поповнення абітурієнтами театрального відділення ХНУМ ім. І. П. Котляревського є середні спеціалізовані навчальні заклади мистецького спрямування та аматорські колективи Слобожанщини, котрі зберігають і примножують традиції театральної школи на яскравих взірцях української класичної драматургії та сучасних авангардних авторів.

Системний аналіз проблеми поповнення абітурієнтами нашого театрального вишу, проведений мною впродовж десяти років, свідчить про те, що:

1. Є нагальна необхідність більш тісної співпраці Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського із середніми спеціалізованими навчальними закладами мистецького спрямування.

2. З кожним роком підвищується критерій вимог до абітурієнтів театального відділення і ту підготовчу роботу, яку проходять майбутні абітурієнти в аматорських колективах та школах мистецтв, слід всіляко підтримувати та заохочувати молодь до участі у їх роботі.

3. Добре налагоджена робота там, де працюють з дітьми завбачливі викладачі професіонали, в основі педагогіки яких лежить завдання формування яскравої творчої особистості, що має свою естетичну культуру, які орієнтують своїх вихованців на реалістичний психологічний театр.

4. Етична спрямованість створених викладачами авторських програм спирається на визнаного у всьому світі театального теоретика та практика К. С. Станіславського.

5. Роль першого педагога з акторської майстерності величезна. Від його компетенції, педагогічної та професійної майстерності, залежить подальша доля вихованців, їхній вибір майбутньої професії і власні уподобання, які були прищеплені першим педагогом. Десятки учасників аматорських колективів та спеціалізованих шкіл мистецького спрямування стали студентами театральних вишів Слобожанщини і України, а потім поповнили склади театральних труп України, стали визнаними молодими майстрами театральної справи.

6. Добрим підґрунтям для одержання вищої театальної освіти є спеціалізовані школи театального мистецтва.

7. Подальшим завданням театального вишу є виховання людини театру, відданого служителя Мельпомени, дисциплінованого, з витонченим смаком, обізнаного у своїй справі.

8. Необхідно відслідковувати майбутніх абітурієнтів нашого університету ще з малих років, стежити за їх розвитком і не випускати з поля зору викладачів університету.

9. Необхідно налагодити системну роботу з абітурієнтами на оплатних підготовчих курсах.

10. Практична цінність проведеного дослідження у наданні можливості молодим педагогам проаналізувати стан речей у своїх ко-

лективах на фоні загальних пошуків і тенденцій у подальшому розвитку театральної школи.

11. До цієї роботи слід залучати знаних майстрів кафедри майстерності актора з метою пропаганди методик підготовки та досвіду театрального відділення Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, як базової театральної школи України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Архів Харківського Центру дитячої та юнацької творчості № 4, 2009 р.*
2. *Архів Харківської школи сучасних театральних напрямків, 2009 р.*
3. *Архів Харківського обласного центру народної творчості, 2008 р.*
4. *Архів Харківського обласного центру народної творчості, 2009 р.*
5. *Архів об'єднання творчої інтелігенції «Круг».*
6. *Лобанов А. Школа майстерності / Навчальний посібник. — Харків : Видавництво Федорко. 2012. — 668 с.*

Лобанов А. Педагогічні пошуки освітян Слобожанщини у розвитку театральної справи на початку ХХІ століття. Науково-методична стаття присвячена аналізу джерел поповнення абітурієнтами театрального відділення ХНУМ ім. І. П. Котляревського у контексті співпраці з середніми спеціалізованими навчальними закладами та аматорськими колективами Слобожанщини.

Ключові слова: театральна освіта, мистецькі конкурси, акторська майстерність, аматорський театр, театральна режисура.

Лобанов А. Педагогические поиски преподавателей Слобожанщины в развитии театрального дела в начале ХХІ века. Научно-методическая статья посвящена анализу источников пополнения абитуриентами театрального отделения ХНУИ им. И. П. Котляревского в контексте сотрудничества со средними специализированными учебными заведениями и самостоятельными театральными коллективами Слобожанщины.

Ключевые слова: театральное образование, театральные конкурсы, актерское мастерство, самостоятельный театр, театральная режиссура.

Lobanov A. Pedagogical searches of educators from Slobozhanshchina region in the development of the theatrical activity in the early XXI century.

The scientific-methodological article is devoted to analysis of sources for supplement of the Drama Department of I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Art with college-entrants in the context of cooperation with secondary specialized educational establishments and amateur drama societies in Slobozhanshina region.

Key words: theatrical education, theatrical competitions, acting, amateur theatre, theatrical direction.

УДК 791.44 (477) «19»

Владимир Миславский

**ЧАСТНОЕ КИНОПРОИЗВОДСТВО В УКРАИНЕ В ГОДЫ
ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ**

В начале 1918 года центр кинопроизводства в Украине перемещается из Киева в Одессу. До Первой мировой войны по экспортно-импортному обороту Одесский порт был первым в России. Население города составляло миллион человек. Здесь сосредоточилось немало промышленных предприятий, банков, торговых фирм. 1918 год стал поистине рекордным в области кинопроизводства в Одессе. Здесь кипела кинематографическая жизнь. О повышенном интересе к кинематографу свидетельствует и тот факт, что в 1918 году в Одессе начинает издаваться специализированный журнал «Экран» [24, с. 12].

Помимо журнала «Экран» в Одессе выходили разнообразные издания, писавшие и о кинематографе, среди которых были «Фигаро» и «Мельпомена». Они информировали о съемках картин, репертуаре кинотеатров, деятельности киноработников и т. д.

Главенствующее место в одесском кинопроизводстве занимает небольшое предприятие М. Гроссмана «Мирограф», основанное в 1913 году. Киностудия выпустила в 1918 году семь фильмов. Отчасти подъем кинопроизводства был связан с реорганизационными

изменениями в компании – в руководство фирмы вошел крупный кинопредприниматель М. Товбин. Работа студии возобновилась в августе 1918 года [5]. Среди продукции киностудии «Мирограф» наиболее интересным, судя по сообщениям в прессе, являлся «Апостол» – попытка создания кинобиографии известного украинского философа Г. Сковороды [22, с. 12]. «Апостол» стал одним из последних крупных фильмов украинской тематики, снятый украинской студией.

Другие постановки «Мирографа» по тематике не отличались от картин, выпущенных фирмой в 1913–1914 годах. Несколько фильмов затрагивали еврейскую тему – драмы из еврейской жизни «Голгофа человеческих страданий», «К старому Богу» – по сюжету одноименной пьесы Б. Е. Писаревского и «Мирра Эфрос» – экранизация одноименного романа Я. А. Гордина.

В репертуаре «Мирографа» в 1918 году основную часть составляли фильмы – «Девушка моря» (сцены из курортной жизни); комедия «Как Уточкин поймал вора»; драмы «Деньги»; «И тайну поглотило море»; «Ах ты, доля, злая доля!» (инсценировка народной песни).

В штате киностудии «Мирограф» работал актер П. Инсаров, который оказался агентом ВЧК, и во время оккупации Одессы немецкими войсками вел активную подпольную работу [25, с. 39], [6, с. 73–75]. После вступления в Одессу войск Деникина коменданта кинофабрики П. Инсарова по доносу актера-provokatora Великатова арестовали и расстреляли. Белогвардейская контрразведка арестовала также П. Чардынина за постановку «революционной» картины «Рассказ о семи повешенных» [8, с. 310]. Кстати, по данным Г. Журова, в Киеве режиссер М. Вернер также был заключен белогвардейцами в тюрьму и спасся только благодаря неожиданному вступлению в город частей Красной Армии [4, с. 6].

В отличие от компании «Мирограф», которая имела достаточно крупный павильон и располагалась в престижном районе города, ателье К. П. Борисова находилось в районе Молдаванки, на сравнительно небольшом дворовом участке. Неподалеку от наспех построенного павильона со стеклянной крышей находился погреб, где размещалась административная часть, а в глубине двора – склады и сараи. Борисов в прошлом занимал пост директора акционерного «Одесского обще-

ства искусственных минеральных вод, основанного в 1829 г.». Борисов пытался развернуть дело широко. Как говорилось в объявлении в журнале «Мельпомена», Т/Д «К. П. Борисов и К^о» включал в себя и «товарищество кинематографических картин», прокатную контору и учебную студию, которая открылась 1 июня 1918 года.

Художественное руководство киностудией и киношколой осуществлял режиссер и актер С. Ценин. Но, просуществовав неполных два года и изготовив около шести фильмов, ателье Борисова исчезло, оставив о себе чрезвычайно скудные, в основном информационные сведения.

Первые фильмы студии поставил летом 1918 года по собственным сценариям и сыграл в них главные роли известный комедийный актер А. Бойтлер. Уехав после революции из Москвы в Украину, он поступил в киевский театр-кабаре «Гротеск», где особенно успешно исполнял комические сценки без слов.

Когда летом «Гротеск» гастролитировал в Одессе, Бойтлер наспех «скрутил» два короткометражных фильма – комедию из курортной жизни «Бокс выручил» и комедию-фарс «Наши донжуаны». Сюжет фильма строился на том, что герои перепутали на одесском пляже свои купальные костюмы. В этих картинах Бойтлер исполнял роль Аркашки, популярного комедийного персонажа фильмов 1914–1916 годов.

Осенью 1918 года С. Ценин поставил в ателье К. П. Борисова уголовную драму «Дом людей живых» на сюжет одноименного романа К. Фаррера и салонную драму «Симфония любви».

Сохранился отзыв о «Симфонии любви» в журнале «Мельпомена». Рецензент, укрывшийся под псевдонимом Додэ, отмечал: «Сюжет банальный. Постановка примитивная. Игра актеров до тошноты слащавая и сентиментальная. Картина пестрит техническими дефектами. Надписи чересчур коротки и неясны» [18, с. 34].

Летом 1918 года в Одессе начинает работать студия «Медуза» театрального антрепренера А. Сибирякова: «В Одессе организовалась и приступила к съемкам художественная кинематографическая фабрика под фирмой А. И. Сибирякова. Первая картина фабрики поступит на рынок в конце августа. Главным режиссером приглашен режиссер-оператор фабрики Торинофильм А. Н. Никитин, режиссером В. Е. Черноблер, оператор Торинофильм Э. Эске» [9; 10].

«Первой фильмой явилась инсценировка популярного романа Изы Кремер “Черный Том”. Съемки производились на Малом Фонтане» [18, с. 37].

В течение лета-осени 1918 года кинофабрика А. И. Сибирякова «Медуза» совместно с учебной студией А. Н. Никитина выпустила еще два фильма – экранизацию романа А. И. Вертинского «Лиловый негр» и экранизацию одноименной драмы-сказки Г. Гауптмана «Потонувший колокол».

После окончания съемок фильма «Потонувший колокол», по сообщению журнала «Мельпомена», в ноябре студия приступила к производству еще двух картин: «Художественная кинематографическая фабрика А. И. Сибиряков и К: закончена съемка картины по Гауптману “Потонувший колокол”. Снимаются: “Валерия Бельмон” по Захер-Мазоху с участием примадонны Государственных театров Л. Липковской и Ю. Юровского, “Безупречная женщина” по Г. Запольской с уч. Л. Мансветовой, З. Ленской, П. Баратова и Ю. Юровского» [11, с. 5, 15]. Анонсированные фильмы вышли на экраны в январе 1919 года.

Одесская кинофирма «Мизрах» продолжала развивать еврейскую тему. В течение 1918 года режиссер Александр Аркатов и оператор Григорий Дробин поставили историческую драму «Кантонисты» и комедию «Кровавая шутка». Фильм «Кантонисты» являлся экранизацией рассказа Г. И. Богрова «Пойманник» о жизни и насильственном рекрутировании еврейских детей во времена Николая I. «Кровавая шутка» – вольная экранизация одноименного романа Шолом-Алейхема.

Роман «Кровавая шутка» Шолом-Алейхем написал под впечатлением от суда над Менделем Бейлисом. Двое молодых людей, еврей и русский юноша-дворянин, обмениваются документами. Первый становится Гришей Поповым, второй – Гершем Рабиновичем. Новоявленному еврею предъявляют обвинение в ритуальном убийстве. Таким образом настоящему Григорию удастся узнать, как нелегко в России быть евреем. Картина «Кровавая шутка» имела успех, и А. Аркатов снова обратился к печальному еврейскому юмору, поставив в 1919 году комедию «Хочу быть Ротшильдом» по прозе Шолом-Алейхема.

Заканчивая обзор фильмов, поставленных в 1918 году, отметим фильм «Лгунишка», о котором преуспевающий театральный антрепренер В. Снарский сообщал на страницах журнала «Мельпомена»: «В непродолжительном времени кинофабрикой Вл. Иос. Снарского будет выпущена картина при участии К. Юнг и Б. Юнгвица “Лгунишка” (Джейкеле Блофер) в 5-ти больших частях. За справками обращаться к В. И. Снарскому гор. Винница, гор. театр» [11, с. 20]. Картина «Лгунишка» являлась экранизацией популярной еврейской оперетты Б. Юнгвица. Надо полагать, что фильм являлся калькой с картины «Лгун», поставленной в Петрограде в 1916 году с участием той же К. Юнг [21, с. 18].

Ситуацию в Одессе в конце 1918 года достаточно колоритно описывает В. Гурко: «В Одессе я застал приблизительно ту же картину, которую оставил там месяца за три перед тем, а именно ту же “Лондонскую” гостиницу, гудевшую с утра и до позднего вечера бесчисленным множеством самых разнообразных обломков прежнего строя, стекшихся сюда из различных местностей России. По-прежнему здесь был центр общественной, определенно беженского характера жизни. Петроградский бомонд, гвардейское офицерство, множество южных земледельцев, представители местного искони космополитического общества, бывшие крупные и средние чиновники; спекулянты, банкиры, дамы полусвета – все здесь перемешалось и даже слилось. Здесь многие проводили за яствами и питием долгие часы; здесь изобретались, передавались и распространялись весьма противоречивые, но преимущественно оптимистического свойства разнообразные слухи, среди которых внезапно раздавались панические ноты» [3, с. 334].

Кинопредприниматели из-за частой смены власти были вынуждены приспосабливаться к изменчивой конъюнктуре. Кроме того, им приходилось работать в постоянном страхе перед конфискациями и расправами. Об этом периоде гражданской войны М. Булгаков говорил так: «Самый ужасный год в России был 1918-й. Хуже его был только 1919-й».

В 1919 году события гражданской войны на территории Украины развивались стремительно. Кроме частей Красной Армии и Добрармии Деникина в войну были втянуты войска Антанты, Войско Поль-

ское, военизированные подразделения Петлюры и Махно, а также различные бандитские группировки.

По сравнению с более успешным в плане кинопроизводства 1918 годом, когда киностудии Киева и Одессы произвели 24 фильма, 1919-й оказался менее плодотворным – вышли 15 картин, из которых 5 были выпущены в Одессе и 10 – в Киеве.

После ухода немецких войск кинопроизводство в Киеве заметно активизировалось. В начале сентября 1919 года, по сообщениям прессы, открылась кинофирма «Веритас», сотрудничать с которой дали согласие Б. Савинков, В. Бурцев, Л. Андреев и др. [7]. А/О «Г. Либкен и К^о», работавшее в Киеве с осени 1918 года, осуществило постановку фильма «Мазепа» и планировало выпустить фильмы «Хозяин и работник» и «Ледяной дом» [19, с. 192]. Киевская киноконтора Я. Яцовского и М. Бернштейна «Сила» выпустила три фильма: «Аня Краева», «Письмо умершей» и «Улыбки жизни – гримасы смерти» [19, с. 192].

Особо бурную деятельность развила киностудия «Художественный экран». В 1919 году в работе одновременно находились 9 сценариев. Достаточно крупной постановкой являлась экранизация романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Любопытно в связи с этим отметить, что первая экранизация романа была осуществлена в 1917 году московской компанией Т/Д А. Талдыкин, Н. Козловский, причем сценарист картины И. Тенеромо и оператор Н. Козловский в разное время работали в Украине [2, с. 121]. Студия «Художественный экран» выпустила также драму «Кара» и анонсировала постановки «Ното sariens» (по С. Пшибышевскому), «Жизнь и любовь Жана Кармина», «Дремлют плакучие ивы», «Долой оружие!», «Ее послал ад», «Князь из Альгамбры» и «Больше чем любовь». По всей вероятности, многие из этих проектов остались незавершенными. Во всяком случае, анонсированные фильмы в Украине не демонстрировались.

Последней постановкой киностудии «Художественный экран» являлся агитфильм «Через кровь к возрождению». Фильм снимался по заказу Отдела пропаганды контрразведки Деникина (ОСВАГ) и анонсировался как «жизненная драма на фоне большевистского владычества». Картина состояла из восьми сцен: вступление большевиков в Киев, издевательства красноармейцев, совет комиссаров, муки

в чрезвычайке, провокация, 121 расстрелян, массовые похороны, встреча белой гвардии. Снимался фильм осенью 1919 года, когда Киев находился под контролем Добрармии. Начальник отдела кинопропаганды Добровольческой армии А. Гримм в статье «Кинопропаганда», опубликованной в парижской газете «Общее дело» в 1920 году писал: «...После занятия Киева нашлась какая-то “интернациональная компания”, которая в одном из захудалых ателье поставила на скорую руку картину “Через кровь к возрождению (Киевская Чрезвычайка, Живой тир в застенках советских чрезвычайок)”. В этой картине с удивительной “реальностью” инсценированы пытки, расстрелы и пр. Такая картина не могла не иметь лишь отрицательного значения своей утрированностью и прямо-таки безобразным содержанием.

Но эта картина была создана частными лицами, желавшими использовать сенсационную тему для наживы, рассчитывая на легкое верие публики. Насколько мне известно, их расчеты не оправдались, и картина успеха не имела» [1, с. 486].

В 1931 году на заседании группы истории советского кино киносектора ГАИС, посвященного воспоминаниям старейших кинорботников, удалось выявить участников постановки – продюсер В. Иванов, сценарист О. Блажевич, режиссер А. Лундин. Иванов вскоре после съемки картины эмигрировал и продолжал заниматься кинопроизводством во Франции. Лундин после занятия Красной Армией Киева поставил «красные» агитки «В царстве палача Деникина», «Революционный держите шаг!», «На помощь Красному Харькову» и др. В 1920-х годах он продолжал работать в украинских киностудиях. Блажевич также в 1920-х годах сотрудничала с советской кинематографией. По ее сценариям были поставлены фильмы «Меч милосердия», «Рабочий Швырев», «Дитя цирка» и др. [20, с. 45].

В Одессе в 1919 году с приходом Добрармии открылась прокатная контора «Югофильм» [15, с. 1], возобновила работу киностудия К. П. Борисова. По сообщению журнала «Мельпомена», «при фабрике были открыты бесплатные практические курсы кино с обязательным участием в съемках. В картинах, выпускаемых на рынок, принимали довольно успешное участие ученики курсов» [23, с. 13].

Осенью киностудия выпустила мало примечательную салонную драму «Гримасы жизни» [16]. Для большего коммерческого успеха

Борисов пригласил популярнейшего исполнителя цыганских и русских романсов Ю. Морфесси. Одесский редактор и киновед Г. Островский в книге «Одесса, море, кино» приводит фрагмент воспоминаний художника Владимира Мюллера, работавшего над этой картиной: «Построенную декорацию холла балетной школы необходимо было отснять в течение одного дня. Однако после полудня солнце, естественно, перешло на другую позицию и стало освещать интерьер по-иному. Ничего не оставалось делать, как взяться за углы несложной декорации и повернуть ее вслед за солнцем. Солнечные лучи снова осветили “холл” так же, как и в утренние часы» [18, с. 33–34].

В конце осени 1919 – начале зимы 1920 киностудия Борисова выпускает последнюю постановку – «Яшка-скакун» – приключенческую драму по роману Л. О. Кармена «На дне Одессы». Осенью 1919 года, по сообщению журнала «Мельпомена», в Одессе организовывается акционерное общество «Русское киноиздательство». Съемки первого фильма планировалось проводить в Одессе и Крыму [17, с. 4]. Единственной выпущенной картиной новой фирмы была драма «Пучина». Открывшаяся осенью под руководством Н. Салтыкова одесская компания «Киножизнь» [13, с. 13] выпустила биографическую картину «Саботажники». Картина рассказывала о последних годах жизни писателя-философа Л. Андреева.

После принятого 31 марта 1919 года постановления деникинского Управления торговли и промышленности особого совещания при главнокомандующем вооруженными силами юга России об открытии деятельности А/О «Мирограф» в Одессе [15, с. 1], общее собрание компании постановило возобновить деятельность [15, с. 1]. Компания сумела к осени закончить начатые ранее постановки – киноэтиюд «Око за око» и драму «Рожденный от скорби и разврата».

Из-за нестабильной политической и экономической ситуации лихорадило систему проката. Как только власть переходила к большевикам, многие кинотеатры сворачивали свою деятельность. С приходом Добрармии работа кинотеатров вновь активизировалась: «Екатеринослав. С приходом Добрармии в театре “Колизей” г. Спектор культивирует кино, предлагаются здесь спектакли и оперетты, в “Интимном” – кино, в “Солейль” – картины и сольные номера» [13, с. 15].

Но и при власти Деникина владельцам кинотеатров приходилось в виде налогов отдавать львиную долю кассового сбора. В аналогичной ситуации оказались и антрепренеры. Некий Тайфун в заметке «В тисках налогов» сообщал: «Налоги в театрах сейчас составляют 40 % с валового сбора, 5–10 % авторских, гонорары артистов и аренда. Что же тогда остается в кассе предпринимателя?» – вопрошал автор заметки [13, с. 3].

Из-за частых перебоев в подаче электроэнергии закрывались многие театры и кинотеатры. Только предприятия, имевшие автономные электростанции, продолжали работать. Достаточно красноречивую картину положения кинопроката в 1919 году обрисовывает статья в «Мельпомене»: «Кинематографический рынок сейчас переживает кризис. Одесские фабрики все закрыты, а ввоза картин пока нет. Председатель кино и театровладельцев И. Кругликов указывает на невозможные условия, в которые поставлены владельцы кинотеатров. Дело в том, что картина сейчас стоит колоссальных денег, которые даже громадная расценка мест не может оправдать. Так, десять итальянских картин привезенных на пароходе “Шилка”, до прихода большевиков, сейчас расцениваются в 1 000 000 руб. Интересные картины “Подписание мирного договора”, “Заседание мирного конгресса” купленные во Франции за 1000 франков сейчас при переводе на русские деньги представляют внушительную сумму в 19–20 тысяч рублей. Говорить не приходится о том, что окупить сборами такие картины невозможно. Этим и объясняется, что все “новинки” оказываются хорошо известными старыми картинами» [12, с. 16].

Существование кинематографа в Украине в период гражданской войны напрямую зависело от политической ситуации¹. И все же,

¹ Для лучшего понимания того, в каких условиях приходилось существовать кинематографу в Украине, приведем данные о смене власти в период гражданской войны в Киеве и Одессе: Киев: 31 декабря 1917 – установление власти Центральной Рады; 26 января 1918 – Красная Армия занимает Киев; 1 марта 1918 – Центральная Рада возвращается в Киев вместе с немецкими войсками; 29 апреля 1918 – правительство Центральной Рады сменило правительство гетмана П. П. Скоропадского; 10 декабря 1918 – гетмана Скоропадского сменила петлюровская Украинская Директория; 5 февраля 1919 – Красная Армия занимает Киев; 6 мая 1919 – войска Петлюры занимают Киев; 31 августа 1919 – войска Деникина занимают Киев; 15 декабря 1919 –

в отличие от России, в Украине, находившейся в эпицентре боевых действий, сложились более благоприятные условия для кинопроизводства в связи с тем, что удалось наладить относительно стабильные поставки сырой пленки, и, главное, здесь сосредоточились ведущие киноработники с кинооборудованием, вывезенным из Москвы и Петрограда.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919 / Сост.: В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сквородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров.* — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 565 с.
2. *Вишневецкий В. Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917.* — М. : Госкиноиздат, 1945. — 192 с.
3. *Гурко В. Из Петрограда через Москву, Париж и Лондон в Одессу // 1918 год на Украине.* — М., 2001. — С. 301–348.
4. *Журов Г. В. Розвиток українського кіномистецтва.* — К. : АН УРСР, 1958. — 44 с.
5. *Зритель (Киев).* — 1918. — № 11.
6. *Капчинский О. Агент из «Мирографа» // Родина (Москва).* — 2002. — № 1. — С. 73–75.
7. *Киевское эхо.* — 1919. — № 9–14.
8. *Летопись российского кино. 1863–1929 / Сост.: В. Вишневецкий, В. Михайлов, В. Ватолин, А. Дерябин, В. Фомин, Р. Янгиров.* — М. : Материк, 2004. — 698 с.
9. *Маленькие одесские новости.* — 1918. — 15 (2) августа
10. *Маленькие одесские новости.* — 1918. — 8 сентября (26 августа).
11. *Мельпомена (Одесса).* — 1918. — № 31. — 2 ноября.

Красная Армия занимает Киев; 8 мая 1920 – Войско Польское, в составе которого находились петлюровские отряды занимает Киев; 12 июня 1920 – Красная Армия занимает Киев. Одесса: декабрь 1917 – установление советской власти; апрель 1918 – оккупация германскими войсками; декабрь 1918 – оккупация войсками Антанты; 12 декабря 1918 – войска Директории УНР занимают Одессу; начало января 1919 – Красная Армия занимает Одессу; начало февраля 1919 – оккупация войсками Антанты; 6 апреля 1919 – Красная Армия занимает Одессу; 23 августа 1919 – войска Деникина занимают Одессу; 8 февраля 1920 – Красная Армия занимает Одессу.

12. *Мельпомена (Одесса)*. — 1919. — № 54–55. — 24 сентября.
13. *Мельпомена (Одесса)*. — 1919. — № 56. — 5 октября.
14. *Мельпомена (Одесса)*. — 1919. — № 56. — 5 октября.
15. *Одесская правда*. — 1919. — 8 октября.
16. *Одесский листок*. — 1919. — 19 октября.
17. *Одесские новости*. — 1919. — 12 ноября.
18. *Островский Г. Л. Одесса, море, кино*. — Одесса : Маяк, 1989. — 184 с.
19. *Рыбаков М. Хрещатик відомий і невідомий*. — К. : КИИ, 2003. — 504 с.
20. *Сценаристы советского художественного кино 1917–1967. Справочник / Сост.: В. Н. Антропов, Н. А. Глаголева, М. И. Павлова, И. И. Петренко ; Под ред. О. В. Якубовича-Ясного*. — М. : Искусство, 1972. — 439 с.
21. *Театральная газета*. — 1916. — № 30.
22. *Фигаро (Одесса)*. — 1918. — № 11.
23. *Чацкий Л. В мире экрана // Мельпомена (Одесса)*. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13–14.
24. *Штейнванд Г. Одеська періодична преса. 1917–1921*. — Одесса, 1929. — 232 с.
25. *Щепотьев С. И. Одесская кинофабрика ВУФКУ. 20-е годы // Вопросы истории и теории кино*. — Л., 1973. — С. 139–160.

Миславський В. Н. Приватне кіновиробництво в Україні в роки громадянської війни. У статті аналізується розвиток приватного кіновиробництва в роки громадянської війни, репертуарна політика кіностудій «Мірограф», Т/Д «К. П. Борисов і К °», студії «Медуза» А. Сибірякова, «Мізрах», А/О «Г. Лібкен і К °», «Художній екран» в Одесі та Києві. А також стан кінопрокату і вплив політичної кон'юнктури на тематику фільмів.

Ключові слова: Україна, історія кіно, громадянська війна.

Миславский В. Н. Частное кинопроизводство в Украине в годы гражданской войны. В статье анализируется развитие частного кинопроизводства в годы гражданской войны, репертуарная политика киностудий «Мирограф», Т/Д «К. П. Борисов и К°», студия «Медуза» А. Сибирякова, «Мизрах», А/О «Г. Либкен и К°, «Художественный экран» в Одессе и Киеве.

А также состояние кинопроката и влияние политической конъюнктуры на тематику фильмов.

Ключевые слова: Украина, история кино, гражданская война.

Mislavskij V. N. Private film industry in Ukraine during the civil war.

The article analyzes the development of the private film production during the Civil War. And the impact of the political situation on the subject of movies.

Key words: Ukraine, film history, the Civil War

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Александрова Оксана Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської гуманітарно-педагогічної академії, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Бабій Оксана Петрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, докторант кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Бай Є – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Бондаренко Олена Миколаївна – здобувач кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Волотка Алла Олександрівна – старший викладач кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Воронцов Сергій Олександрович – кандидат фізико-математичних наук, доцент кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Горбунов Володимир Михайлович – заслужений артист України, доцент кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Давидов Сергій Петрович – доцент кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Дніпровська Наталя Григорівна – старший викладач Харківської гуманітарно-педагогічної академії.

Дрига Ксенія Іванівна – викладач з класу скрипки ДМШ № 7 ім. М. П. Мусоргського, аспірантка Харківської державної академії культури.

Євсюков Юрій Степанович – заслужений артист України, актор Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, доцент кафедри майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Жалейко Дар'я Миколаївна – викладач Луганського коледжу культури та мистецтв при Луганській державній академії культури та мистецтв, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Жигалова Катерина Євгеніївна – аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Зав'ялова Ольга Костянтинівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри мистецької освіти та хореографії Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Карєлова Галина Валеріївна – викладач ХССМШ-і, здобувач кафедри історії і теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Кіценко Тетяна Сергіївна – викладач ДМШ № 6, ДМШ № 10, аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Конакова Олена Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Копелюк Олег Олексійович – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Круглова Євгенія Андріївна – здобувач кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Лобанов Анатолій Петрович – професор кафедри майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Мадишева Таїсія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Майліс (Кухарчук) Юлія Анатоліївна – викладач-концертмейстер Донецької ДМШ № 1, аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Малий Дмитро Миколайович – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Мельник Алла Олексіївна – старший викладач кафедри оркестрових струнних інструментів, здобувач кафедри фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Миславський Володимир Наумович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії і теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Міхєєва Наталія Борисівна – концертмейстер кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Мовчан Віра Олександрівна – викладач музично-теоретичних дисциплін ДШМ № 4 ім. М. Д. Леонтовича, аспірантка кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Можаєв Федір Миколайович – старший викладач кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Полтавцева Галина Борисівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Полякова Юліана Юріївна – театрознавець, головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

Рубцова Дар'я Олександрівна – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Савельєва Ганна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Сидоренко Ольга Юріївна – аспірантка кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Утіна Анна Миколаївна – викладач Костянтинівської ШМ, Донецького музичного училища; аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Ходакова Наталія Олександрівна – аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Червинська Наталія Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії.

Черняк Марія Вікторівна – викладач ДМШ 11, аспірантка кафедри історії і теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Чиженко Марина Владиславівна – заслужена артистка України, солістка Харківської обласної філармонії, старший викладач кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Шубіна Ольга Миколаївна – викладач Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського, викладач кафедри історії і теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Янко Юрій Володимирович – заслужений діяч мистецтв України, директор Харківської обласної філармонії.

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного змісту
дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю
«мистецтвознавство».

Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

НА ЧЕШТЬ ТАРАСА КРАВЦОВА

(до 90-ліття)

**Збірник наукових статей
Випуск 39**

Відповідальний за випуск: І. С. Драч, д-р мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник: Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 26.12.2013 р. Формат 60х84 1/16.

Умов. др. арк. 23,3. Об. вид арк. 24,5.

Зам. № 10. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.

Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.

Телефон: (057)752-47-90

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С. А. М.»

Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б