

УДК 782.1/781.6

О. Бытко**К ВОПРОСУ О СЦЕНИЧНОСТИ ОПЕРЫ
С. ПРОКОФЬЕВА «ИГРОК»**

Статья посвящена рассмотрению некоторых драматургических аспектов оперы С. Прокофьева «Игрок». Приводятся сведения о роли игры, о теме любви, ремарках, то есть о приемах, воплощающих театральные черты спектакля.

Ключевые слова: драматургия, театральность, сценичность, ремарки.

Игра — это способ существования и развития человечества в целом, это одна из форм познания бытия. Она является неотъемлемой частью важнейших сфер жизни человека и его научной теоретической деятельности: социологии, культурологии, искусствоведения, философии, педагогики, политики, морали и т. д. Сложность и неоднозначность категории «игры» отмечается в различных областях науки и искусства. Своеобразное ее понимание описано в знаменитом романе Германа Гессе «Игра в бисер». Здесь поднимается тема масштабного синтеза всех искусств. Их взаимодействие привело к созданию универсального метатекста, единого метаязыка. Игра оказывается связующим звеном между человеком и природой, наукой и искусством, сознанием и космосом.

Проникновение игры в повседневную жизнь часто остается незаметным для людей. В то же время ее магическая сила не раз привлекала внимание известных художников разных поколений и национальностей. Например, в 1842 году была написана пьеса (комедия) «Игроки» Н. В. Гоголя. В 1866 году опубликован роман Ф. М. Достоевского «Игрок». По этим сюжетам выходит в свет в 1929 г. опера С. С. Прокофьева «Игрок», в 1942 начинается работа Дмитрия Шостаковича над оперой «Игроки». В 1945 г. Альберт Камю дает премьерное название пьесы «Калигула» — «Игрок». С развитием киноискусства эта тема привлекла внимание всего мира. Перечислим некоторые образцы: 1938 г. — в Германии «Игроки» (режиссер Герхард Ламперт), 1947 г. — в Аргентине «Игрок» (режиссер Леон Климовски), 1948 г. — в США «Великий грешник» (режиссер Роберт Сидмак), 1951 г. — во Франции «Игроки» (фильм Клода Барма с Луи де Фюнесом), 1997 г. — в Венгрии «Игрок» (режиссер Мак Каролы). Це-

люю всех этих прекрасных творений становится возможность показать, насколько человеком может завладеть азарт, гордость, меркантильность. Как это деформирует характер, как делает беспомощным и жалким человека.

В центре повествования «Игрока» помещен тип «заграничных русских». Тему «русские за границей» тогда же разработал И. С. Тургенев в романе «Дым» (1867), написанном и опубликованном почти одновременно с «Игроком» Ф. М. Достоевского. Обращение Прокофьева к сюжету последнего связано, скорее всего, с отображением в нем ситуации, подобной произошедшей в жизни самого автора. Ведь не зря именно в этот период композитор пишет свой балет «Блудный сын», повествующий о скитаниях человека вдали от родного дома. Так же и в «Игроке» Прокофьев переживал трагедию личной судьбы.

В опере «Игрок» художник предстал как композитор-новатор. На это указывают многие исследователи, в частности, известный музыковед Б. Ярустовский. Автор отмечает достижения и Прокофьева, и русской оперной школы. Например, в поисках «жизненной» и психологической правдивости происходящего на сцене Прокофьев обращается к прозаическому тексту, продолжая, таким образом, традиции Мусоргского. В опере говорится о конкретной истории, конкретных персонажах, которые так же, как и обычные люди, в своей «сценической» жизни не могут говорить стихами. В этой связи можно отметить интерес композитора к речевой интонации. Благодаря ей автор формирует музыкальное действие и высказывания героев исходя из той ситуации, в которой они находятся в данный момент, как реальные персонажи, а не выдуманные.

Построение драматургии произведения в большей степени соответствует действенной логике развития театрального спектакля, нежели музыкального, с его длительными эмоциональными остановками. Автор предпочитает развернутые сквозные речитативные сцены, взамен целостно оформленным номерам. Это позволило в рамках короткого диалога отобразить главные новаторские черты композиции: быстрое продвижение сюжета, многоплановую характеристику героев, динамику в становлении драматургии в целом.

Прокофьев внимательно относился к выявлению драматургических узлов спектакля. Ведь не зря музыковед Ярустовский акцентирует свое внимание именно на второй картине из четвертого акта, которая является итоговой кульминацией всей оперы. Значение ее подтверждается и сюжетной линией, и смысловой, а, кроме этого, и

композиционным решением. Прокофьев выстраивает весь четвертый акт таким образом, что в центре всего действия оказывается вторая картина — сцена игорного дома.

В качестве фактора объединения, наряду с естественной драматургической составляющей, он активно использует тематические связи: лейтмотивы, лейтреплики, репризы на расстоянии. «Рассредоточенная репризность» связана с повторением сходных эмоциональных ситуаций, в которые попадает герой. Этому содействуют смысловые диалоги вокальных и оркестровых партий, единство темпоритма, присутствующего отдельным диалогам, сценам, картинам.

Вопере «Игрок» ведущей становятся тема любви. Автор показывает ее во всевозможных обликах, то с проявлением страстных порывов, доходящих до безумия, любовь Алексея, то с пренебрежительной сдержанностью любовь Полины, то с отчаянием и оттенком грусти любовь Генерала. И самым могущественным, овладевшим сознанием практически всех героев романа, является их стремление к богатству. Каждый из персонажей хочет осуществить это как можно скорее. Их надежда полагается только на удачу: Генерал — на смерть бабуленьки, Маркиз — на успешное вложение капитала, Полина, Бабуленька и Алексей — на рулетку.

Тема любви Алексея в опере Прокофьева приобретает главенствующую роль. Уже в самом начале произведения композитор представляет двойственность чувств этого музыкального образа, как бы «две стороны медали». Первая — будоражащая, пылкая, сильная любовь к Полине. Вторая — безудержно манящее желание играть в рулетку. Эти чувства героя следуют друг за другом. Например, вступление ко всей опере начинается постепенно восходящей, достаточно напевной темой у медных инструментов. В отдельных моментах она напоминает тему любви из сочинения Ф. Листа (побочная партия «Прелюд»). Такая же мощность, широта, просветленность тематизма отражает искренность и веру в светлое будущее. Но та же мелодическая линия приобретает отстраняющий, отчаянный характер в последующей вокальной партии Алексея, поскольку в ней идет речь о проигрыше. Вкус игры в данный момент оказывается настолько сладостным, что затмевает истинную любовь к Полине. Это подтверждают слова самого Алексея в романе Достоевского: «С самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, — моя любовь отступила как бы на второй план. Это я теперь говорю; но тогда еще я не замечал всего этого ясно. Неужели я и в самом деле

игрок, неужели я и в самом деле... так странно любил Полину? Нет, я до сих пор люблю ее, видит бог!» [1, с. 698].

Подобное состояние герой переживает и в конце оперы. Его обреченность на вечное скитание в надежде на выигрыш, в конечном счете, приводит к «одеревенению», по выражению Достоевского. В его «Игроке», словами мистера Астлея, раскрывается внутренняя сущность личности Алексея. Обращаясь к Алексею, он говорит: «Вы не только отказались от жизни, от интересов своих и общественных, от долга гражданина и человека, от друзей своих, вы не только отказались от какой бы то ни было цели, кроме выигрыша, вы даже отказались от воспоминаний своих» [1, с. 715].

Можно отметить ряд существенных сходств и различий между романом Достоевского и оперой Прокофьева. Например, встречу Генерала с Бабушкой Достоевский описывает так: «При виде бабушки генерал вдруг остолбенел, разинул рот и остановился на полслове. Он смотрел на нее, выпучив глаза, как будто околдованный взглядом василиска. Бабушка смотрела на него тоже молча, неподвижно, но что это был за торжествующий, вызывающий и насмешливый взгляд! Они просмотрели так друг на друга секунд десять битых, при глубоком молчании всех окружающих» [1, с. 658]. У Прокофьева же наоборот Бабуленька первая обращается к Генералу с «язвительными» фразами, он же в свою очередь начинает от волнения заикаться. Такое, казалось бы, незначительное изменение привносит в изображаемый образ саркастический оттенок.

Как и Достоевский, композитор пользуется косвенной характеристикой героев, например, удивительное и всепоглощающее пристрастие к игре Алексея отмечает в романе Генерал такими словами: «Вы меня извините, но я знаю, вы еще довольно легкомысленны и способны, пожалуй, играть» [1, с. 585], затем игроки в вокзале «Уходите, уходите, — шептал мне чей-то голос справа. — Ради бога уходите, — прошептал другой голос над левым моим ухом». «Два жиды остановили меня у выхода. Вы смелы! вы очень смелы! но уезжайте завтра утром непременно, как можно раньше, не то вы все-все проиграете...» [1, с. 690]. И наконец сам главный герой говорит, что «завтра, завтра все кончится!» [1, с. 720]. Прокофьев, в отличие от автора литературного первоисточника, в первую очередь подчеркивает зависимость от рулетки образа не только Алексея, но и Полины. Предвестником тяжелой судьбы данного персонажа является его фраза из первого акта: «Все проиграно». После нее звучит

одноголосный «отрезок» темы любви, напоминая унисонное проведение темы рока из пятой симфонии Бетховена. Эти музыкальные фрагменты рождаются передачей единого смысла — неотвратимости будущих событий.

Композитор самостоятельно вводит в оперу образ Директора, из уст которого произносится горькая правда: — «Теперь он не уйдет. Он обречен» (ц. 555). Данное высказывание усиливается оркестровым сопровождением. Помешательство героя и непонимание, где настоящая жизнь, а где игра, выражается Прокофьевым в ряде выразительных средств: в «будоражащем» триольном ритме в сочетании с различным интервальным соотношением уменьшенных и чистых квинт и так далее. Но наиболее трагичным оказывается конец оперы. Заканчивая роман словами «завтра все кончится», автор все же верит в лучшее будущее. Последние же слова Алексея в опере: «И все же... не может быть... Кто б мог подумать... Двадцать раз подряд вышла красная... Ха-ха», — звучат как смертный приговор, как припадок безумного человека, потерявшего душу в сладостных минутах азарта.

Маркиза-самозванца, мошенника и ростовщика Де-Грие Достоевский называет именем благородного героя романа восемнадцатого века «Манон Леско». Этим автор иронически показывает степень нравственного падения французской буржуазии, утратившей былые идеалы и ставшей на путь стяжательства. Прокофьев же в опере называет данного героя только Маркизом. В словарях В. Даля, Ожегова, Ф. Брокгауза это слово означает почетное родовое звание, дворянский титул или лицо, имеющее такой титул в Италии, Испании, Франции. Характеризуя персонажа таким образом, композитор изображает его как внешнего носителя подобного звания, который не выполняет соответственных данному титулу норм и правил морали.

Немаловажную роль в создании оперы сыграл предыдущий опыт в театральных жанрах. Прокофьев находит различные способы обогащения оперного спектакля при помощи специфических средств выразительности, присущих балетному спектаклю. К ним относятся, например, повторы отдельных слов на одном и том же мелодическом обороте, исполнение концовок музыкальных предложений без сопровождения и так далее. Это позволило усилить выразительность смысловой стороны происходящего и состояние аффекта героя в данный момент. Например, в партии Полины в конце четвертого акта: «Так они теперь мои? Теперь мои? Они мои? А, так вот же... А, так вот же... на! Твои деньги!» (ц. 622–623). Все это высказывание

героини звучит на одной и той же восходящей интонации. Каждое ее повторение приводит к постепенному подъему динамики в музыкальном и психологическом планах, кульминация которых приходится на глиссандирующий ход на октаву вверх. В конечном счете, эмоции Полины настолько усиливаются, что последние слова пропеваются ею без оркестровой партии. Героиня остается один на один с тишиной, поскольку в момент глубокого шока музыка для нее становится неслышимой. Сознание переполняют ранее сказанные слова собеседника, ее внимание сосредоточено только на своих чувствах, окружающая же действительность теряет свой смысл.

Композитор подобным образом выстраивает заключительный монолог Алексея, в котором путем нагнетания экспрессии и в вокальной и в инструментальной партиях достигается «пиковая точка» в развитии данного образа (ц. 627–629). Благодаря указанному сходству можно выделить два главных смысловых начала, которые объединяют образы Полины и Алексея. В экспозиции оперы — это любовь, пылкая и откровенная Алексея и отчаянная, скрытая — Полины. В финальной сцене четвертого акта — это трагичность Полины в осознании ею того, что Алексей для нее навсегда потерян, а Алексея — в слабости силы воли, неспособной противостоять страстному «гипнозу» рулетки. Это подчеркивается словами Астлея в романе Достоевского: — «Да, несчастный человек, она (Полина) любила вас, и я могу вам это открыть, потому что вы — погибший человек! Мало того, если я даже скажу вам, что она до сих пор вас любит, то — ведь вы все равно здесь останетесь! Да, вы погубили себя» [1, с. 718].

Интересной представляется сделанная композитором фразировка произносимого текста, в результате которой смысловой акцент припадает на последние слова предложения. Именно их Прокофьев и выделяет необычным образом — отсутствием оркестрового сопровождения. Такой прием автор использует очень часто, в партиях всех участников действия, кроме Потапыча и Князя Нильского. Например, при звучании в исполнении Алексея слова: «Собственные» (ц. 22, т. 5) (когда речь идет о проигранных деньгах Полины) оркестр передает состояние героя: после произнесенных слов в низком регистре протянутые параллельные малые терции передают как бы его внутреннюю осторожность, чтобы не вызвать лишних подозрений. После слов «Как это делается здесь» (ц. 28, т. 1–3), когда Алексей возмущается, что его упрекнули в нечестном способе зарабатывать деньги, автор подчеркивает гордость героя. Слова Бланш: «Сегодня

утром» (ц. 21, т. 7–8) звучат как бы иронично, в обращении к Алексею, который опечалился проигрышем, и выражают ее неискреннюю натуру. Слова Генерала: «Здесь десять? А вы мне дали...» передают его расчетливость. Как и Достоевский, Прокофьев создает карикатурный образ любовника. Генерал испытывает к Бланш пылкие чувства, но они остаются на протяжении всего романа не выраженными, и потому у читателя нет уверенности в их искренности. Боязнь лишиться наследства настолько будоражит сознание героя, что он от безысходности готов рыдать, впадает в крайность, которая для истинного джентльмена не допустима.

В словах Астлея: «Я думал, что тут нет секрета» (ц. 189, т. 3–4) отражено смущение деликатного англичанина. Текст Маркиза: «Прочтите и дайте ответ» (ц. 226, т. 5–7) показывает, что вынужденное подхалимство героя оказывается безрезультатным. В музыкальном воплощении слов Бабуленьки: «Ведь я все знаю» (ц. 252, т. 7–8; ц. 253, т. 1) каждое слово Прокофьевым продуманно до мелочей. «Ведь я» — восходящий ход в сопровождении мощных аккордов на два пиано с постепенным крещендо, «все» — на два форте длится целый такт, и «знаю» — с акцентом на каждой ноте без инструментального сопровождения. Именно последнее отчеканенное слово «знаю» вводит Генерала в состояние заикания.

Важной особенностью данного произведения Прокофьева является также его сценичность. Автор в опере «Игрок» уделяет значительное внимание визуальной стороне, пытаясь сделать зрительный ряд максимально подвижным. Именно благодаря режиссерским ремаркам композитора формируется оригинальное сценическое решение спектакля. Предыдущая работа Прокофьева в балетном жанре позволила обогатить оперу специфическими средствами, характерными для подобного рода произведений.

Проанализировав оперу «Игрок», можно классифицировать ремарки по таким параметрам:

Пространственная постановка актеров на сцене. Например, показательны такие замечания: «Через момент они расходятся: Маркиз направляется к выходу, Алексей возвращается к Полине» (ц. 70), «Потапыч в крайнем беспокойстве заслоняет дверь, но напрасно, так как Генерал, не дойдя до нее и даже не заметив Потапыча, забывает о своем намерении и так же стремительно отходит в другую сторону» (ц. 405), (Толстый англичанин) «вновь на авансцене» (ц. 492), «Оба крупье становятся по бокам около Директора» (ц. 530), «По глубине

сцены проходит Алексей. Карманы его оттопырены от денег, походка неровная от тяжести золота. Он рассыпает золотые монеты, не замечая этого. Восклицающие «Счастливец» расположены по разным концам сцены» (ц. 552), (Генерал) «с беспокойством глядя на Бланш, которая проходит в глубине сцены» (ц. 173).

Временная постановка актеров на сцене. Данные ремарки обозначают конкретный момент ухода и выхода актеров на сцену. Например, «Бланш, Маркиз и Генерал, простившись с мистером Астлеем, уходят» (ц. 44); «входят Генерал и Маркиз» (ц. 103); «Входит мистер Астлей» (ц. 182); «Бабуленька появляется на сцене, несомая в креслах, высоко на плечах» (ц. 249), «Ошеломленный Алексей появляется из отеля» (ц. 249); «Бланш уходит под руку с князем Нильским» (ц. 292).

Жесты 1. без конкретного движения, но с образной характеристикой: «недоумевающий жест Алексея» (ц. 260), «жест Полины» (ц. 392, т. 7), «жест Барона, собирающегося сказать «гейн» (ц. 132), «Жест протеста Генерала» (ц. 335), «Увидев Алексея, Бабуленька делает носильщикам знак остановиться» (ц. 381).

2. жесты рук: «Вся группа у первого стола застывает с руками, судорожно протянутыми к шарик» (ц. 505), (Бледная дама) «всплеснув руками» (ц. 543), (Бланш) «делая круги рукою в сторону игорного зала» (ц. 321), «размахнувшись, бросает деньги в Алексея» (ц. 623), (Генерал) «расставив руки от удивления» (ц. 162), «в дверях, на подмогу Потапычу, появляются девушка, Федор и другой Федор, которые машут на Генерала руками и бабушкиными юбками» (ц. 416).

3. точно указанные движения: (Генерал) «решительно шагнув» (ц. 328), (Генерал) «Хватает стул и резким движением ставит его перед собою» (ц. 409), (Бабуля) «оборачиваясь к Генералу очень широко» (ц. 291), «Еще поклон, почтительная поза и улыбка Алексея» (ц. 133), «Генерал, увидев Бабуленьку, мечется на месте» (ц. 249); «Полина сидит не шевелясь и пристально следит за Алексеем» (ц. 588).

4. конкретное действие в определенный момент звучащей музыки: (Маркиз) «заложив руки назад, начинает ходить взад и вперед мелкими шажками, по четыре шага в такт» (ц. 217), «Алексей возмущенно ударяет по столу — на первую часть такта» (ц. 194), (Горбатый игрок) «за вторым столом; ударяет кулаком по столу на первую часть такта» (ц. 486).

Мимика 1. глаз: «Алексей смотрит на Маркиза с ненавистью. Маркиз на него с презрением» (ц. 70), «Алексей, бросив бешеный взгляд на Полину, круто поворачивается и отправляется исполнять пору-

чение» (ц. 130), (Полина) «засверкав глазами» (ц. 454), «Маркиз, не слушая Алексея, обменивается быстрым и значительным взглядом с Бланш» (ц. 349) (Маркиз) «который слушал небрежно, немного выпучив глаза, и большую часть не понял» (ц. 41).

2. бровей: «только Барон слегка насупил брови» (ц. 131), (Бабуленька) «Алексею, указывая на Бланш, которая, подняв брови и раскрыв рот, дико рассматривает Бабуленьку» (ц. 259), (Полина) «перестав смеяться и нахмурившись» (ц. 594).

3. обобщающая мимика: «странное, нехорошее выражение ее лица» (ц. 588), «немая сцена между Генералом и Маркизом» (указывается композитором дважды, при этом музыкальный материал тоже повторяется, только во второй раз на уменьшенную кварту выше) (ц. 105).

Большое значение для драматургии оперы имеют паузы. Их весомость определяется по таким композиторским ремаркам: **Пауза, Молчание**. Например, общая «пауза» и вокальной и оркестровой партий обрывает разговор Алексея с Астлеем. Ревностное отношение к тайной связи Полины с Маркизом раскрывает одну из граней внутреннего мира данного образа. В этом диалоге эмоции переполняют героя, и резкое появление Маркиза как бы приводит в чувство Алексея. Пауза также условно разделяет героев на положительных и отрицательных (ц. 209, т. 9). Ремарка **«Молчание»** (ц. 372), усиливает взбудораженное состояние Алексея, который желает быть рядом с Полиной вечно. Несколько секунд тишины передают момент наибольшего волнения героя, и это узнается только благодаря инструментальному сопровождению. Прокофьев использует и явные паузы внутри сцен, между диалогами (ц. 303, 307, 320, 580, 606), смысл которых доведен до логического завершения. Например, диалог Алексея и Маркиза отграничен от последующего монолога Маркиза (ц. 216, т. 7).

Автор считает необходимым также уточнить динамику и манеру исполнения конкретной фразы и даже отдельного слова. Например, «И голос, и тон Бабуленьки ярко изменились» (ц.), (Алексей) «подойдя к ней и увидев. Не очень громко» (ц. 433), (Генерал) «понижая голос» (ц. 241), (Маркиз) «уходя, себе под нос» (ц. 71), (Алексей) «убитым голосом» (ц. 626), (Барон) «Крякнув», «С удвоенным кряком» (ц. 133).

Ремарки, относящиеся к конкретным образам, позволяют увидеть в них нечто новое. Например, ремарки *Алексея* — «копируя Генерала» (ц. 187), «изображая Толстого англичанина» (ц. 584) — раскрывают в данном образе ироническую черту характера. Ремарки *Бланш* — «пародируя» (ц. 322); Астлею, игнорируя Алексея (ц. 191, 195) —

показывают легкомыслие и беззаботность натуры героини. Ремарки *Бабули* — «указывая на мизинец» (ц. 258), «генералу, тыча пальцем» (ц. 262), «стукнув палкой» (ц. 266) — подчеркивают привередливый нрав старушки.

Для изображения некоторых персонажей оперы Прокофьев использует всего несколько ремарок. Это нельзя считать недоработкой композитора, а наоборот, специфическим способом индивидуальной характеристики. Так, *Князь Нильский* воплощает единое состояние покоя и уверенности в себе и своем материальном положении благодаря таким ремаркам: «Болтая ногою» (ц. 354), «Беспечно» (ц. 353); «убежденно» (ц. 357). Фразы *Потапыча* автор комментирует таким образом, что создается образ назойливого и беспокойного человека: «Суетясь, но не пуская» (ц. 399); «Суетясь» (ц. 416, 417). «Продолжает еще некоторое время суетиться, хотя Генерал уже отошел» (ц. 418).

Фигура англичанина мистера Астлея, вызывающего симпатию и у Алексея Ивановича, и у Бабушки, и у Полины, напоминает добрых и благородных героев из романов Диккенса и Теккерея. Образ мистера Астлея обрисован и Достоевским и Прокофьевым только общими контурами. Ремарки «прощается, уходит» (ц. 45); «Поклон с Маркизом и уходит» (ц. 210); «несколько смутившись» (ц. 189) показывают *Астлея* как почтительного и интеллигентного человека, сочувствующего жалкому существованию людей, которые обрекают себя на бессмысленные страдания.

Подытожив все вышеизложенное, можно сказать, что в опере «Игрок» С. Прокофьев проявил себя не только как композитор, но и как режиссер. Специфичность драматургии оперы заключается в ее многоплановости, в которой сочетаются драматургия музыкальная, сюжетная и драматургия актерской игры. Указание конкретных ремарок способствует объемному отражению художественного смысла, и в этом композитор продолжает традиции, установившиеся в оперном искусстве М. Мусоргского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Достоевский Ф. Игрок // Достоевский Ф. : Собрание сочинений : в 15 т. / Ф. Достоевский. — Л. : Наука, 1989. — Т. 4. — С. 585–720.
2. Прокофьев С. Игрок : Клавир / С. Прокофьев. — М. : Музыка, 1967. — 347 с.
3. Стратиевский А. Некоторые особенности речитатива оперы Прокофьева «Игрок» / А. Стратиевский // Русская музыка на рубеже XX века. — М. : Музыка, 1966. — С. 215–238.

4. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1971. — Кн. 1. — 355 с.
5. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1978. — Кн. 2. — 260 с.

Битко О. До питання про сценічність опери С. Прокоф'єва «Гравець». В статті розкриваються деякі спільні та відмінні риси драматургії «Гравця» у романі Ф. Достоєвського та опері С. Прокоф'єва. Виявлені та класифіковані специфічні прийоми відображення театрального мистецтва.

Ключові слова: драматургія, театральність, сценічність, ремарки.

Вутко О. To a question of staginess of the opera of Prokofiev «The player». In the article some general and excellent lines of dramaturgy of «Player» open up in the novel of F. Dostoevskiy and opera of S. Prokofiev. Reflect specific techniques of theatrical art identified and classified.

Keywords: playwright, theater, theatrical, stage directions.



УДК 78.01(477)

А. Жарик

ПЕРША РОЗВІДКА З МУЗИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ П. СОКАЛЬСЬКОГО (ЧАСО-ПРОСТОРОВИЙ АСПЕКТ)

У статті розглядається практично невідома наукова розробка українського митця XIX сторіччя — «Основи музичної психології». Розкриваються три головні положення цього дослідження, а саме: рух, мова та часо-просторовий компоненти музичного мистецтва. Проведений аналіз цих ідей праці «Основи музичної психології» більш глибоко розкриває її унікальне значення як однієї з перших розвідок з музичної психології на теренах України.

Ключові слова: П. Сокальський, музична психологія, дослідження, архівні джерела, часо-просторова організація музики, мова, рух, музичне сприйняття.

XIX століття в історії української культури по праву займає одне з провідних положень. Це була епоха «українського відродження», під час якої відбувалося становлення національної культури. Саме в цей час практично усі сфери мистецтва та науки проходять значний розвиток, який підіймає національні досягнення на новий, самостійний