

Zahladko A. Composition and dramatic specificity of the Forth piano concerto by S. Rahmaninov. The article is devoted to analysis of the latest editions of the piano Concerto the composer from the point of view of identifying composition and dramatic integrity works. Through the prism of model «composer-performer» features of the author's performance of the Fourth Concerto are established.

Key words: piano concerto, composer-performer, interpretation, psychological setting, dramatyrgy.

УДК 782+781.68

Бендеров В.Д.

ФЕНОМЕН «ПИКОВОЙ ДАМЫ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО В АУРЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Статья посвящена истории сценической жизни гениальной оперы, часто кардинально противоположно интерпретируемой при сценических постановках. Рассматриваются как отечественные, так и зарубежные постановки «Пиковой дамы». При этом делается попытка объяснения различных актёрских и режиссёрских трактовок оперы П. Чайковского её существенными отличиями от литературного первоисточника. Особое внимание уделено образу Германа. Автор статьи, являющийся исполнителем роли Германа в постановке «Пиковой дамы» на сцене Одесского национального театра оперы и балета, отмечает новые грани этого образа, останавливаясь на новых штрихах в его сценическом воплощении.

Ключевые слова: «Пиковая дама», Герман, режиссура, интерпретация.

Пожалуй, ни одна из опер не подвергалась таким многочисленным, кардинально противоположным интерпретациям, как гениальное творение П.И. Чайковского – опера «Пиковая дама». Поставленная Мариинским театром в декабре 1990 года, а затем всего через 12 дней в Киеве, опера завоевала колоссальную популярность как у нас в стране, так и за рубежом, где её первая постановка состоялась в Праге в 1892 году, затем в Вене в 1902 году и в США в 1910 (обоими спектаклями дирижировал Густав Малер), в 1915 – впервые в Лондоне, причём на русском языке. Как справедливо отмечает Е.А. Грошева, «"Пиковая дама" Чайковского – едва ли не первая опера русского композитора, которой с начала её сценической судьбы сопутствовал неизменный и всё возрастающий успех и которой при первой же постановке было оказано большое внимание со стороны казённого театра. <...> Однако истинная театральность "Пиковой дамы", глубокая цельность и продуманность её драматургической концепции и

образов на дореволюционной сцене сплошь и рядом подменялись погоней за внешними эффектами, пышной мишурой декораций. Ложный напыщенный пафос, ходульные преувеличения как следствие той оперной “рутины” и косности, которых так боялся Чайковский, – наложили отпечаток на образы его оперы»¹. Заметим, что и в настоящее время, в стремлении исполнителей преодолеть указанные постановочные штампы, возникают столь различные режиссёрские трактовки, что наряду с интереснейшими находками происходят существенные искажения концепции произведения и замысла его авторов.

Действительно, после первых постановок каждая эпоха прочитывает «Пиковую даму» по-новому. В создании неповторимого портрета этого многомерного музыкально-сценического произведения в качестве равноправных соавторов, наряду с её непосредственными творцами – композитором и либреттистом – выступают режиссёры, дирижёры, художники, артисты-солисты оперы. Внося подчас изменения в сам текст оперы, они так или иначе влияют на концепцию оперы и трактовку её действующих лиц.

Показательно, что первый исполнитель партии Германа Николай Фигнер, на исполнение которого и ориентировался П. Чайковский при создании своего шедевра, добавил в вокальную партию в завершении оперы фразу «Ах, как я люблю тебя, мой ангел!». Тем самым он внес в авторский текст существенную поправку, которая вошла во второе печатное издание клавира, а оттуда и во все последующие издания оперы. Фигнеру принадлежит и инициатива транспонирования арии «Что наша жизнь? – Игра!» в тональность полутонном ниже, на что композитор дал своё согласие. Первый дирижёр-постановщик оперы Э. Направник внёс существенные изменения в авторские темпы. Однако эти, в целом не такие уж значительные перемены в авторском тексте, не идут ни в какое сравнение с созданиями новаторских или, в иных случаях, псевдоноваторских (то есть с искажением авторского замысла) постановок «Пиковой дамы» впоследствии.

После классических постановок оперы такими выдающимися дирижёрами, как Э.Ф. Направник, И. Прибик, В.И. Сук, С.В. Рахманинов, осуществлённых в разных городах страны после Октябрьской революции, в Москве в 1928 году на сцене филиала Большого театра возник новаторский спектакль «Пиковая дама» режиссёра И.М. Лапицкого, который шёл в экспрессионистических декорациях (художник А. Хвостов). Как отмечает А.А. Гозенпуд, в этой постановке «всея ярче разрушительные, псевдоноваторские тенденции. <...> Во имя ложной идеи “динамизации” партитуры и приближения оперы к современности постановщик И. Лапицкий разделил всё сценическое действие на 40 эпизодов... Музыка была изуродована мно-

¹ Грошева Е.А. Пушкин в опере / Е.А. Грошева // Пушкин на сцене Большого театра. – М.: Музгиз, 1949. – С. 53–54.

гочисленными купюрами. <...> Режиссёр трактовал всё действие как бред душевнобольного Германа»¹... Превращение партитуры П. Чайковского в кошмар психически ненормального человека также выводилось из “стремления приблизить оперу к современности”», так как, по мнению Лапицкого, фантастика для современного зрителя непонятна. «Был введен второй мимический исполнитель этой роли, который созерцал действия своего двойника»². На данной постановке (кстати, просуществовавшей весьма недолго) можно было бы и не останавливаться, но она явилась показательной не только для своей эпохи. В наше время аналогичную интерпретацию действия в опере создал в Париже в 1999 году режиссёр Л. Додин. Эта постановка неоднократно возобновлялась, последний раз в прошлом году на сцене Большого театра в Москве. Действие оперы представлено как происходящее в воспалённом воображении Германа, находящегося в Обуховской больнице, то есть, является лишь его бредом. Если у Пушкина Герман оказывается в сумасшедшем доме после происходящих событий, то в данной постановке он уже с самого начала оперы там находится.

Ярким театральным событием 1930-х годов стал спектакль В.Э. Мейерхольда, поставленный на сцене Ленинградского Малого оперного театра в 1935 году. Свободный от каких-либо конъюнктурных соображений, выдающийся режиссёр руководствовался собственными сугубо творческими подходами, создав, судя по восторженным отзывам современников, в том числе Д.Д. Шостаковича, действительно замечательный спектакль. Новое либретто написал известный поэт и переводчик западноевропейской литературы В. Стенич. По проницательному замечанию Соллертинского, у В. Мейерхольда – «это плодотворнейший дискуссионный спектакль. Дискуссионен же он прежде всего потому, что, по существу, в одном спектакле объединены два далеко не тождественных произведения: пьеса Стенича по Пушкину с сопровождением музыки Чайковского (1-я и 3-я картины) и собственно опера, то есть органичное музыкально-драматическое произведение Чайковского (“спальня Лизы”, “комната Графини”, “казарма”))»³. Вместе с тем, данный спектакль, во многом действительно удачный, обусловленных незаурядной фантазией В. Мейерхольда, не может считаться постановкой оперы П. Чайковского.

Думается, подобный жанровый синтез проявляется и во многих современных псевдоноваторских постановках.

¹ Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр (1917–1941) / А.А. Гозенпуд. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 172–173.

² Там само.

³ Соллертинский И.И. «Пиковая дама» / И.И. Соллертинский // И. Соллертинский. Критические статьи. В 2-х томах. Ред. и вступ. статья М. Друскина. Сост. и коммент. И. Белецкого. Т. 2. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 42.

Музыкальная общественность высоко оценила постановку «Пиковой дамы» в филиале Большого театра в конце 1942 года (основная сцена Большого театра, пострадавшая от налетов фашистской авиации, находилась в ремонте). С. Самосуд, выступивший в этой постановке как режиссёр, изменил место действия первой картины. Сцена встречи с Графиней и рассказ Томского проходили в одном из петербургских особняков, а заключительная сцена (клятва Германа) – у памятника Петру Великому. Отдельные эпизоды выиграли в новой постановке, но картины утратили цельность. В дальнейшем Большой театр отказался от изменений, внесенных Самосудом¹.

Выдающийся режиссёр Н. Смолич в различные годы неоднократно ставил «Пиковую даму» в разных театрах страны. Показательно, что если в первых своих постановках оперы Н. Смолич стремился приблизить оперу к А. Пушкину, то в более поздних он точно следовал замыслу авторов оперы – братьев Чайковских, что в высшей степени сыграло на пользу данных спектаклей, завоевавших заслуженную популярность. Это вовсе не исключало ряд интересных режиссёрских решений, не противоречивших музыке композитора. Особую роль в спектакле, поставленном Н. Смоlichem в Большом театре в 1935 году, сыграло участие знаменитого Германа – Н.К. Печковского, создавшего глубокий и правдивый образ мятущегося Германа, пламенно любящего Лизу, но павшего жертвой жажды наживы². «Спектакль этот, свободный от мелодраматических преувеличений, мужественный и поэтичный, несомненно, явился одной из лучших и наиболее зрелых работ режиссёра»³.

В 1958 году силами Центральной консерватории Пекина было поставлено первое действие «Пиковой дамы». В роли Германа выступил Шэнь Сян, профессор вокальной кафедры, голос которого в пору расцвета творческой деятельности артиста сравнивали с Э. Карузо⁴. Реализация этого проекта происходила при содействии русских специалистов. Для этого в качестве консультанта была приглашена певица и педагог Н. Куклина, работавшая в те годы в Центральной консерватории. Именно она приняла на себя режиссёрскую функцию, показав при этом вдумчивую, терпеливую работу по подготовке исполнителей и чрезвычайно требовательное к ним отношение. Декорации, мебель, костюмы героев – все было воссоздано по аналогии с классическими российскими постановками. Уровень представления в целом, звучание оркестра, вокальная сторона исполнения заслужили высокую

¹ Большой театр СССР. – М.: Музгиз, 1958. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bolshoi-theatre.ru/repertuar/pikovaya-dama/23/> (дата обращения: 14.01.2017).

² Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр (1917–1941) / А.А. Гозенпуд. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 239.

³ Там же. – С. 238.

⁴ Сунь Чжаожунь. Герман П.И. Чайковского в творчестве выдающихся певцов XIX–XXI веков / Автореф. дисс...канд.иск. – СПб., 2012. – С. 3.

оценку критики и восторженный прием у слушателей. Шэнь Сян в образе Германа поражал не только певческим мастерством, но также драматическим талантом и глубоким проникновением в характер своего героя¹.

В рамках данной статьи мы не ставим задачу рассмотрения всех более или менее интересных и своеобразных постановок оперы. Упомянем только классическую постановку Большого театра в середине прошлого столетия (дирижёр – А. Мелик-Пашаев, режиссёр – Л. Баратов, ведущие солисты – Г. Нэлепп, Н. Соколова, Е. Вербицкая, А. Иванов, П. Лисициан). Данная постановка может служить образцом сценического воплощения оперы, в полной мере соответствующей замыслу ее авторов.

Можно вспомнить грандиозный международный скандал, который разразился вокруг проекта постановки «Пиковой дамы» в Париже в версии А. Шнитке, режиссуре Ю. Любимова. Дирижёром этого спектакля был Г. Рождественский. А. Шнитке сочинил музыкальные связки между картинами на материале музыки П. Чайковского. Предполагалось, что сам А. Шнитке будет исполнять их на клавесине, в то время как будут читаться фрагменты текста А. Пушкина. Появившаяся в газете «Правда» разгромная заказная статья дирижера Большого театра А. Жюрайтиса выражала возмущение фактом готовящегося надругательства над русским классическим шедевром. Премьера была сорвана². Однако, думается, данная постановка в любом случае обогатила бы ауру интерпретаций «Пиковой дамы», тем более, что её готовили выдающиеся музыканты.

Упомянем ещё постановку «Пиковой дамы» в Астрахани в 2013 году режиссёром К. Балакиным, который решил оперу «в сугубо сюрреалистическом ключе, насытив её цитатами и образами Рене Магритта»³, известного бельгийского художника-сюрреалиста. Как остроумно заметил рецензент спектакля Д. Морозов, «спектакль воспринимался как плод горячечной фантазии режиссёра, и не столь важно уже было, что именно её инспирировало – Магритт, Кафка или его собственные сновидения»⁴.

В том же 2013 году «Пиковая дама» была поставлена в белорусском Большом театре. В качестве режиссёра выступил директор Софийского национального оперного театра П. Карталов. Не будучи крайне радикальным, спектакль перекликается с уже упомянутой постановкой Додина: дей-

¹ Там же.

² См.: Жюрайтис А.М. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Жюрайтис,_Альгис_Марцелович (дата обращения: 15.01.2017).

³ Морозов Д. Бал вампиров в летнюю ночь / Д. Морозов // Музыкальная жизнь. – 2013. – № 4. – С. 49.

⁴ Там же.

ствие выстраивается «по принципу сцен-воспоминаний в сознании главного героя, сновидений, галлюцинаций»¹.

Также в 2013 году в московском театре «Новая опера» состоялся спектакль «Пиковая дама» под управлением главного дирижёра Одесской оперы А. Самоилэ (музыка осталась без изменения). Режиссёр спектакля – народный артист России Ю. Александров – заменил либретто М.И. Чайковского собственным. Этот спектакль – настоящее путешествие во времени. Его действие (именно спектакля, а не оперы) начинается в 1913-м году, перемещается в 1937-й и 1942-й, затем в 1953-й и в 2013-й. «Герои, в процессе развития их личной драмы, успевают из предреволюционного Летнего Сада попасть на бал к Сталину, данный в честь 100-летия Пушкина, побывать в блокадном Ленинграде и перенестись в современное время»². Как иронично отмечает музыкальный критик Е. Артемова, «если Чайковский переделал Пушкина, почему бы Александрову не переделать Чайковского?... Новая «Пиковая дама» – не что иное, как фантазия на тему личных ассоциаций режиссёра с музыкой Чайковского»³.

Показателем исключительной жизнеспособности оперы в самых разных её проявлениях являются сразу два концертных исполнения «Пиковой дамы» на фестивалях «Час, день, вечность...» и «Музыка на все времена», посвящённых Чайковскому и прошедшими 2015 году в Москве (дирижёры В. Федосеев и В. Полянский)⁴.

В последние годы классические постановки «Пиковой дамы» сосуществуют с псевдоноваторскими, однако, к счастью, первых, вероятно, больше. Пожалуй, ни одна из иных опер не имеет такого количества столь кардинально противоположных режиссёрских решений, как «Пиковая дама». Естественно, возникает вопрос: в чём причина столь разных интерпретаций «Пиковой дамы» на протяжении её сценической истории? Думается, что ее следует искать в кардинальных отличиях концепции оперы от её литературного первоисточника – пушкинской повести, и именно эти отличия побуждают исполнителей по-разному интерпретировать и образ главного героя оперы, и происходящие события. Пожалуй, ни в какой другой опере нет таких глобальных изменений трактовки персонажей. Другая причина – изменение времени её действия по сравнению с повестью А. Пушкина, отсюда – возникающий многоплановый диалог эпох: времени действия в опере – екатерининской эпохи, времени действия в повести, конца XIX века – вре-

¹ Ганул Н. В лабиринтах трёх «Я»: «Пиковая дама в белорусском Большом театре / Н. Ганул // Музыкальная жизнь. – 2014. – № 7–8. – С. 100.

² Артёмова Е. Оперный мир Москвы: новые постановки / Е. Артёмова // Музыкальная академия. – 2014. – № 1. – С. 63.

³ Там же. – С. 63–64.

⁴ Матусевич А. Опера со смыслом / А. Матусевич // Музыкальная жизнь. – 2015. – № 7–8. – С. 76–77.

мени создания оперы и современности, когда осуществляются ее постановки. Но есть и третья причина – особая сложность образа главного героя оперы, о которой писали многие критики и исполнители. Именно эта сложность даёт возможность интерпретировать образ Германа по-разному.

За всю историю сценического существования оперы перед публикой предстала целая плеяда выдающихся артистов – исполнителей роли Германа, создававших свою, оригинальную интерпретацию образа в соответствии с культурно-историческим контекстом. Интересно, что уже первые исполнители – Н. Фигнер (разучивавший партию Германа под руководством самого композитора и получивший его одобрение) и М. Медведев (первый киевский Герман) делают акценты на различных гранях образа. Так, Герман Н. Фигнера, судя по рецензиям, воспоминаниям современников и дошедшим до нас записям, – это человек, изначально обречённый на гибель, натура страстная, нервная, легко возбудимая, искренняя, но слабая, он охвачен грустью от сознания невозможности счастья, в нём есть душевная надломленность. М. Медведев тонко передал и лирику, и душевную драму своего героя, оттенив растерянность и начинающееся помешательство, но нередко прибегал к приёмам, рассчитанным на внешний эффект.

Индивидуальные трактовки образа Германа отличают исполнения А.М. Давыдова, И.А. Алчевского, В.П. Дамаева, А.П. Боначича, Б.М. Евлахова, Н.С. Ханаева, Н.К. Печковского, Г.М. Нэлеппа, З.И. Анджапаридзе, В.А. Атлантова, А.А. Стеблянка, Ю.М. Марусина, Г. Григоряна, В.В. Галузина. Из зарубежных певцов упомянем трактовку П. Доминго.

Заслуживает внимания недавняя постановка «Пиковой дамы» в Одессе режиссёром народным артистом России А.Б. Тителем. Данную постановку отличают интересные режиссёрские новации и несколько новая трактовка главного героя оперы, которая не противоречит замыслу авторов оперы. С этой точки зрения мы относим ее к разряду классических. Уже в Интродукции на сцене при открытом занавесе появляются фигуры белого и чёрного ангелов, символизирующих добро и зло, светлое и тёмное, Бога и дьявола. Согласно режиссёрской интерпретации сущность оперы заключена именно в диалектической борьбе этих противоположных начал. Таким образом, режиссёр визуализирует концепцию оперы и, вместе с тем, раскрывает актуальность сюжета, в основе которого лежат чувства людей, по сути дела не меняющиеся на протяжении всей истории человечества. Поэтому, например, в Летнем саду и появляются дамы в нарядах, далёких как от XVIII, так и от XIX столетия, с современными детскими колясками, а игроки в последней картине оперы одеты в рубашки, обтянутые подтяжками. Думается, отсутствие стремления к точному воспроизведению атрибутов, свойственных эпохам как Екатерины Второй, так и времени Пушкина и Чайковского, помогает слушателю-зрителю наглядно осознать актуальность не столько событий, происходящих в опере, сколько человеческих чувств, страстей,

вечных по своей природе. Вместе с тем, в этой постановке ангелы, демонстрация монтировки сооружений рабочими противоречат музыкальным образам, создаваемых музыкой Интродукции.

Сложность образа главного персонажа оперы обуславливает и исключительную трудность его партии, которая требует от певца-артиста колоссального напряжения творческих сил, блестящего владения тембральной палитрой красок в объеме почти двухоктавного диапазона партии с достаточно высокой тесситурой, а также просто выносливости (напомним, что Герман активно участвует во всех семи картинах оперы, почти не имея передышек). На протяжении оперы образ Германа значительно эволюционирует. Герман – натура, постоянно и притом внезапно изменяющаяся: он то нежен и беззащитен, то жесток и демонически напорист, даже, можно сказать, безжалостен. Герману свойственны сомнения, колебания, он способен на поступки разного характера в зависимости от обстоятельств. Поэтому, на наш взгляд, он должен вызывать у публики то сочувствие, то негодование.

В Одесской постановке некоторые моменты поведения Германа на сцене могут вызвать у слушателя-зрителя недоумение. Например, это обморок в самом завершении второй картины, когда герой добивается ответного признания Лизы и в оркестре звучит тема любви как апофеоз, как торжество лучшего чувства, свойственного человеку. Казалось бы, потеря сознания здесь неуместна. Но упасть в обмороке можно и от счастья, и в данном случае этот сценический приём, ярко подчёркивая впечатлительность Германа и присущие ему перепады настроения, показывает искренность чувств героя, абсолютно исключая расчётливость, в высшей степени свойственную пушкинскому персонажу в отличие от оперного. Однако, действие, разворачивающееся по воле режиссёра на сцене, противоречит звучащей в этот момент торжествующей теме любви.

Композитор, создающий оперу, в первую очередь является режиссёром, который посредством музыки точно указывает на переломы в развитии действия. Так, П. Чайковский совершенно точно обозначил момент появления Германа в комнате Лизы во Второй картине – после восклицания героини оперы «О ночь! О ночь!» её ария не получает какого-либо логического завершения, а обрывается нервно пульсирующими аккордами: в этот момент Лиза увидела Германа. В одесской постановке это происходит несколько позже, в результате чего образуется резкое несовпадение музыки и зрительного ряда.

Удачным режиссёрским приёмом является появление призраков Графини, а затем и Лизы в финале оперы. Подразумевается, что помимо Германа их никто не видит, что полностью соответствует концепции произведения. Образы Графини и Лизы появляются только в воображении главного героя оперы, вне его сознания они не существуют.

Стремление оживить действие несколько статичной первой половины второй картины оперы путём различного рода перемещениями действующими

щих лиц со второго этажа сцены на первый, вынос старинного фортепиано на сцену между куплетами дуэта Лизы и Полины «Уж вечер» представляется в некоторой степени трюкачеством (во время проигрыша флейты и фортепиано артистки должны успеть перебежать за кулисами на основную часть сцены). Этот приём, кажущийся забавным, несколько противоречит и музыке элегического дуэта, и общей трактовке данных действующих лиц в опере в целом. Думается, что здесь сказывается ложная установка многих современных оперных режиссёров – насыщение оперного действия обязательным сценическим движением, нередко создающим на сцене ничем не оправданную суету.

Рамки статьи не позволяют более подробно остановиться на некоторых других существенных моментах воплощения «Пиковой дамы» на сцене Одесского оперного. Однако приведенные наблюдения показывают, что данный спектакль, оставаясь верным авторскому замыслу, является новаторским по своей сущности, и, тем самым, вносит интересную лепту в аuru интерпретаций шедевра мирового оперного искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Артёмова Е. Оперный мир Москвы: новые постановки / Е. Артёмова // Музыкальная академия. – 2014. – № 1. – С. 61–67.
2. Большой театр СССР. – М.: Музгиз, 1958. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bolshoi-theatre.ru/reperuar/pikovaya-dama/23/> (дата обращения: 14.01.2017).
3. Ганул Н. В лабиринтах трёх «Я»: «Пиковая дама в белорусском Большом театре / Н. Ганул // Музыкальная жизнь. – 2014. – № 7–8. – С. 100–101.
4. Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр (1917–1941) / А.А. Гозенпуд. – Л.: Музгиз, 1963. – 440 с.
5. Грошева Е.А. Пушкин в опере / Е.А. Грошева // Пушкин на сцене Большого театра. – М.: Музгиз, 1949. – С. 3–73.
6. Жюрайтис А.М. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Жюрайтис,_Альгис_Марцелович (дата обращения: 15.01.2017).
7. Матусевич А. Опера со смыслом / А. Матусевич // Музыкальная жизнь. – 2015. – № 7–8 – С. 76–77.
8. Морозов Д. Бал вампиров в летнюю ночь / Д. Морозов // Музыкальная жизнь. – 2013. – № 4. – С. 48–51.
9. Соллертинский И.И. «Пиковая дама» / И.И. Соллертинский // И.И. Соллертинский. Критические статьи. В 2-х томах. Ред. и вступ. статья М. Друскина. Сост. и коммент. И. Белецкого. Т. 2. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 35–43.
10. Сунь Чжаоцзунь. Герман П.И. Чайковского в творчестве выдающихся певцов XIX–XXI веков / Автореф. дисс...канд.иск. – СПб., 2012. – 24 с.

REFERENCES

1. Artyomova E. *Opernyi mir Moskvyi: novye postanovki* [Opera world of Moscow: new productions] / E. Artyomova // *Muzyikalnaya akademiya*. – 2014. – № 1. – P. 61–67.
2. *Bolshoi teatr SSSR* [Bolshoi Theater of the USSR]. – M.: Muzgiz, 1958. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.bolshoi-theatre.ru/repertuar/pikovaya-dama/23/> (data obrascheniya: 14.01.2017).
3. Ganul N. V labirintah tryokh «Ya»: «Pikovaya dama v belorusskom Bolshom teatre» [In the labyrinths of the three "I": "The Queen of Spades in the Belarusian Bolshoi Theater"] / N. Ganul // *Muzyikalnaya zhizn*. – 2014. – № 7–8. – P. 100–101.
4. Gozenpud A.A. *Russkiy sovetskiy opernyi teatr (1917–1941)* [Russian soviet opera theater (1917–1941)] / A.A. Gozenpud. – L.: Muzgiz, 1963. – 440 p.
5. Grosheva E.A. *Pushkin v opera* [Pushkin in the opera] / E.A. Grosheva // *Pushkin na stsene Bolshogo teatra* [Pushkin on the stage of the Bolshoi Theater]. – M.: Muzgiz, 1949. – P. 3–73.
6. Zhyuraytis A.M. [Zhyuraytis A.M.] [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: https://ru.wikipedia.org/wiki/Zhyuraytis,_Algis_Martselovich (data obrascheniya: 15.01.2017).
7. Matusевич A. *Opera so smyslom* [Opera with meaning] / A. Matusевич // *Muzyikalnaya zhizn* [Musical life]. – 2015. – № 7–8 – P. 76–77.
8. Morozov D. *Bal vampirov v letnyuyu noch* [Vampire Ball in a midsummer night] / D. Morozov // *Muzyikalnaya zhizn*. – 2013. – № 4. P. 48–51.
9. Sollertinskiy I.I. «Pikovaya dama» [“The Queen of Spades”] / I.I. Sollertinskiy // I. Sollertinskiy. *Kriticheskie statii. V 2-h tomah. Red. i vstup. Statya M. Druskina. Sost. i koment. I. Beletskogo. T. 2.* – L.: Muzgiz, 1963. – P. 35–43.
10. Sun Chzhaozhun. *German P.I. Chaykovskogo v tvorchestve vyidayushchihsy pevtsov XIX – XXI vekov* [Hermann of P.I. Tchaikovsky in the works by prominent singers of 19-21 centuries] / Avtoref. Diss. kand. isk. – SPb., 2012. – 24 p.

Бендеров В. Феномен «Пікової дами» П.І. Чайковського в аурі інтерпретацій. Стаття присвячена історії сценічного життя геніальної опери, яка нерідко кардинально протилежно інтерпретується при сценічних постановках. Розглядаються як вітчизняні, так і зарубіжні постановки «Пікової дами». При цьому робиться спроба пояснення різних акторських і режисерських трактувань опери П. Чайковського. Особливу увагу приділено образу Германа. Автор статті, який є виконавцем ролі Германа у постановці Одеського національного театру опери та балету, відзначає нові грані цього образу, зупинившись на нових штрихах у його сценічному втіленні

Ключові слова: «Пікова дама», Герман, режисура, інтерпретація.

Benderov V. Phenomenon of «The Queen of Spades» by P.I. Tchaikovsky in the Aura of Interpretations. The paper is devoted to the history of scenic life of the genius opera which is often fundamentally different to that one that is interpreted in scenic play. Both domestic staging of «The Queen of Spades» and foreign ones are analysed. Special attention is paid to Hermann's image. The author fixes his attention in greater detail on the recent staging of «The Queen of Spades» in Odessa National Opera and Ballet Theatre and notes interesting findings of the stage director and artists that dramatize the concept of the opera au-

thors. The author who performed the Hermann's part in this staging indicates new aspects of this image and describes new features in its stage interpretation in Odessa Opera House.

Key words: «The Queen of Spades», Hermann, art direction, interpretation.

УДК 781.2+78 (09)

Гумінюк С.П.

«НОВІ МУЗИЧНІ РЕСУРСИ» ГЕНРІ КАУЕЛА В МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІЙ І ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ КОМПОЗИТОРА

У статті висвітлена різнобічна діяльність американського композитора-експериментатора Г. Кауела. Розглянуті винаходи та нововведення композитора у галузі інструментарію, композиційної та виконавської техніки. Наведено фрагменти його трактату «Нові музичні ресурси» в проекції на фортепіанну творчість композитора, виявлені її характерні стильові ознаки, визначена її приналежність до модерного напрямку музичного мистецтва ХХ століття.

Ключові слова: Г. Кауел, «Нові музичні ресурси», модерн, обертон, кластер, струнне фортепіано, засоби виразності, виконавська техніка.

*«Немає жодного застарілого виду техніки – застаріває тільки естетика.
Не треба заперечувати жоден тип техніки як «застарілий» – він завжди може
виявитися не тільки корисним, але й необхідним».*

Едісон Денисов¹

ХХ століття в еволюції музичного мислення ознаменувалося революційними відкриттями. Вони позначені активними новаціями, сміливими експериментами, зіткненням модерну й авангарду з класичною традицією. Ці новації охопили різні рівні музичної свідомості та музичної мови. Змінюються концепції творчості, стилю, форми; виникають нові поняття гармонії, тематизму, фактури; переосмислюються естетичні, семантичні, композиційні принципи і, як наслідок, народжуються нові техніки та манери музичного висловлювання.

Даний процес є художнім відлунням наукового вибуху ідей, спричиненого відкриттями теорії відносності, квантової теорії, появою атомної фізики. У 1920-ті роки гостро постає проблема зміни наукової парадигми. Нове бачення фізичного світу не вкладалося в свідомості вчених. Новий світо-

¹ Композиторы о современной композиции : Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 278.