

УДК 78.071.1 Ляд

Редя В. Я.

### ІГРОВИЙ СВІТ МУЗИКИ АНАТОЛІЯ ЛЯДОВА

В центрі уваги автора – ранній фортепіанний цикл «Бирюльки» (1876), що став своєрідною «лабораторією» образного ладу творчості Анатолія Лядова та його композиторського стилю. На першому плані – розкриття ігрових принципів організації музичного матеріалу та їх ролі у драматургії циклу. Виявлено також «вузли», що зв'язують митця з глінкінсько-кучкістською традицією та з сучасними йому мистецькими тенденціями. Доведено, що вже у початковий період творчості композитора формувався особливий – «казково-ігровий» образний світ, який надалі, на початку ХХ століття, буде втілений вже визнаним майстром мініатюри у лядівських симфонічних «картинках», де спадкоємність з ранніми надбаннями у цій сфері виявиться як у образній сфері творів, так і у зверненні до різних жанрових моделей та використаному арсеналі музично-виражальних засобів.

**Ключові слова:** світ мистецтва, казково-ігрова образність, «модус гри», ігрові структури, фортепіанний цикл «Бирюльки», «Дитячі пісні», засоби музичної виразності.

Специфічні риси творчої особистості Анатолія Лядова, яка не зовсім вкладається у загальноприйнятту схему «продовжувача традицій кучкістів», вітчизняне музикознавство впритул до 1980-х років коментувало найчастіше у поблажливому тоні, підкреслюючи переважання у творчості композитора «здорових, позитивних, реалістичних елементів»<sup>1</sup>. Лише Борис Асаф'єв, з властивою йому проникливістю, написав 1944 року: «Лядов вислизає при кожній спробі моєї літературно відтворити його портрет. Ледь узагальнений або буденний епітет, дієслово, що звично відзначає

---

<sup>1</sup> Келдыш Ю. История русской музыки. В 3-х т. Т. 3. Москва : Музгиз, 1954. С. 131.

рух душі або навіть видиму звичку – і відчуваєш, що фраза малює не те, не ту життєву у Лядові деталь, надає грубуватого відтінку його гострим думкам...»<sup>1</sup>. У доповіді пам'яті А. Лядова (1924) Б. Асаф'єв відзначав, що «основною сутністю лядівського обличчя необхідно вважати надзвичайне протиріччя думки та життєдіяльності композитора <...>. Лядову мислився якийсь ідеал художнього відлюдництва з єдиною метою *вбирати в себе прекрасне в усіх видах мистецтва*» (курсив мій. – В. Р.)<sup>2</sup>. Додамо – і у тих небагатьох формах реальності, які, відповідно до поглядів композитора, гідні стати об'єктом художньої творчості й сприяти «відстоюванню права на красу».

У спогадах сучасників, у щоденникових записках та листах Анатолій Лядов постає як справжній російський інтелігент, який незалежністю суджень відобразив властиві перехідній епосі ментанія та «томління духу», уперті пошуки ідеалу. Мистецтво було світом, у якому він жив по-справжньому активно, повністю поринаючи у творчість «то композиторів, то поетів, письменників і художників, які були для нього не швидкоплинними випадковими захопленнями, а переживаннями, послідовними епохами його духовного життя, кожного разу віддаючи усього себе, цілком під ярмо творчої особистості, що його зачарувала»<sup>3</sup>.

Серед кумирів А. Лядова – ті, чие служіння мистецтву він вважав ідеальним: М. Глінка, М. Римський-Корсаков, Ф. Шопен, Р. Шуман, Р. Вагнер, в літературі – О. Пушкін, Ф. Достоевський, А. Чехов, до знайомства з трактатом «Що таке мистецтво» – Л. Толстой, а також – Г.-Х. Андерсен, котрий, за словами композитора, «любив без таблиці й розкладу, любив – як троянди дають

---

<sup>1</sup> Асаф'єв Б. Анатолій Константинович Лядов (Краткая памятка) // Избранные труды. Т. 2. Москва : Изд-во АН СССР, 1954. С. 270.

<sup>2</sup> Материали к биографии Б. Асаф'єва / сост., вст. ст. и коммент. А. Н. Крюкова. Ленинград : Музыка, 1981. С. 43–44.

<sup>3</sup> Асаф'єв Б. Петроградские куранты. Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями о творчестве Лядова, Мусоргского, Стравинского, Прокофьева и прочих // Музыка. 1914. № 202. С. 621.

---

аромат...», у якого «у трьох сторінках більше любові до людей <...>, ніж у томах Толстого»<sup>1</sup>.

Перевага, яку Лядов віддавав датському казкареві, зумовлена його особливою пристрасстю до вигадки, казки, гри, мрії й фантазії, що дозволяла композитору творити свій власний світ. Різноманіттям фарб і форм він дуже відрізнявся від осоружної «прози життя», тож ставав своєрідним притулком для «лорда Отскукистона» (як іронічно іменував себе митець). Цей світ, що функціонував поза конфліктами і навіть був позбавлений явних, відкритих контрастів, переважно населений казковими персонажами та ігровими замальовками, пейзажами-картинками, пейзажами-настроями, «лядівськими масками» (Б. Асаф'єв) різноманітних жанрів романтичної мініатюри (скерцо, інтермецо, експромт). Примітно, що прагнення до пошуку натхнення не у житті, не в оточуючій дійсності (що стане характерною тенденцією російського мистецтва на межі ХІХ – ХХ століть), а у дійсності ігровій, казковій, взагалі «художній» (в усіх її проявах) – спостерігається у Лядова вже на початку композиторського шляху, «програмуючи» картину причинно-наслідкових зв'язків у його подальшій творчості: від ранніх «Бирюлек» та «Дитячих пісень» – до казкових «симфонічних картинок» пізнього періоду.

Мета даної публікації – розкрити ігрову специфіку творчого мислення Анатолія Лядова на прикладі фортепіанного циклу «Бирюльки» (ор. 2), створеного на початку творчого шляху композитора.

Відомо, що А. Лядов не був прихильником «прямих сенсів» у творах мистецтва. Його творчі ідеї вбиралися, як правило, у «одяг» казковості або гри (гра – модус творчості Лядова!), набуваючи неоднозначності сенсу й забезпечуючи багату асоціативність музичних образів. Такий акцент на ролі творчої уяви, художньої фантазії вже у ранніх опусах композитора (друга половина 1870-х – 1880-ті роки) передує художнім тенденціям, що виявилися у 1890-х – 1900-х роках у творчості художників «Світу мистец-

---

<sup>1</sup> Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. Петроград : Издание попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. С. 192.

тва», у представників літературного символізму, де «модус гри» закріпився на усіх рівнях – від творчої свідомості до індивідуально-стильових проявів.

Показовим у цьому відношенні є фортепіанний цикл «Бірюльки», що побачив світ 1876 року і став, за словами Язєпа Вітола, чимось «на кшталт пророцтва щодо усієї його пізнішої творчості»<sup>1</sup>: тут формується характерний для композитора образний світ, властиві йому у подальшому принципи роботи з музичним матеріалом; «Бірюльки» немов акумулюють вектори інтегративних зв'язків, що прослідковуються у більш пізніх творах їх автора.

Давши циклу назву «Бірюльки», Лядов тим самим визначив свою авторську задачу (і творчу установку) – «побавитися дрібничками», – а водночас спрямував слухацьке сприйняття у ігрове річище, асоціюючи образний лад твору зі світом дитинства, світом гри та іграшок<sup>2</sup>.

Чотирнадцять мініатюрних п'єс, які так і хочеться назвати «іграшковими» – настільки вони є витонченими, простими, «ювелірно відточеними», – начебто дійсно бірюльки, що живуть своїм життям, дозволяючи композитору «розглядати» себе під різними кутами зору й насолоджуватися неповторністю кожної миттєвості

---

<sup>1</sup> Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. – Петроград : Издание попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. С. 137–138.

<sup>2</sup> «БИРЮЛЯ, бирюлька. бирюлечка (от брать?) – 1) мелкая игрушка, украшение, берендейка, балаболка; 2) Игра: горсть ровно нарезанных соломинок, или рваных бирюлек разного вида, кладется ворошком на столе; играющие вытаскивают, чередуясь, по одной, не встряхивая вороха; 3) Играть в бирюльки, бирюлить, бирюльничать – играть в игру бирюльки, заниматься бездельем, пустяками...» // В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1. Москва : Русский язык, 1978. С. 88.

«БИРЮЛЬКИ – игра, состоящая в том, чтобы из кучки очень мелких вещичек доставать крючком одну за другой, не шевельнув остальных. Играть в бирюльки – перен. – заниматься пустяками» // Толковый словарь русского языка / под ред. проф. Д. Н. Ушакова. Т.1. Москва : ОГИЗ, 1935. Стлб. 142.

гри. Перед нами розгортається маленький музичний спектакль, що демонструє веселу метушню гри в бирюльки: неочікувану зміну образів (як у калейдоскопі) доповнює звернення до різних жанрових моделей та принципів організації музичного матеріалу. На наш погляд, до циклу цілком доречно застосувати характеристику, яку Борис Асаф'єв дав музиці Доменіко Скарлатті: «Це – “ігрове роздолля” найспостережливішого розуму і чуйного слуху: кожна думка – гра, кожне висловлювання – чіткий образ. Всюди рух <...>, бадьорість <...> то начебто розчерк, там штрих, що фіксує жест, тут несподівано вривається оборот, немов убіг новий персонаж, нова маска. Кожне почуття живе не як внутрішнє переживання, а як прояв, що спостерігається ззовні»<sup>1</sup>.

Молодий на той час композитор, який не вважав пошук нових музичних світів своїм завданням, не прагнув до «неодмінного перетворення раніше існуючого у щось небувало нове»<sup>2</sup>, Лядов користується у «Бирюльках» арсеналом традиційних музичних засобів, корегуючи мовні й структурні особливості циклу образним «завданням». Кожна деталь тексту (мелодичні «подробиці», гармонія, фактура, регістр, метроритмічні «дрібниці») має чітке семантичне навантаження, наповнюючи його асоціативно багатими відтінками. Основний принцип композиторського письма – лаконізм та гра деталями (модифікація інтонаційних, метроритмічних, фактурних, жанрових елементів).

Буквально з перших тактів «Бирюлек» слухач попадає в ігровий – «іграшковий» звуковий простір, залюбки долучаючись до процесу гри, розвиток якої спрямований шляхом зростання азарту та емоційної напруги (що цілком природно для будь-якої гри). Вже у першій п'єсі відбувається знайомство з основними «конструктивними елементами» гри, які далі вступають у взаємодію, вибудовуються у різні комбінації, створюючи в циклі «магію гри». З одного боку, її характеризує заявлена у назві простота, з іншого –

---

<sup>1</sup> Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1979. С. 255–256.

<sup>2</sup> Кочетков А. «Созерцание звукового пространства...» // Советская музыка. 1980. № 8. С. 115.

автор, строго дотримуючись «правил гри», демонструє майстерне володіння «технологічними прийомами». За зовнішньою нехитрістю й «дитячістю» п'єс (ясна образність та жанровість, прості форми) постійно проглядає ретельна обробка будь-якої найтоншої деталі мініатюрних конструкцій. Враховуючи багатство образно-асоціативних зв'язків, викликаних музикою, можна уявити кожну з п'єс як образ однієї з оживлених бирюлек або портрет учасника гри, звукову замальовку його емоційного стану. В цілому ж ці «пазли» складаються у символічну картину процесу гри, з її специфічними законами та механізмами.

Октавний хід *staccato*, розмірено повторюваний у вступному чотиритакті першої п'єси (своєрідний метроном: час пішов!) та механічно-обертальна тема, що виникає на його тлі, сполучені за принципом неспівпадіння (ігровий ефект метроритмічної перебивки, «неправильне» поєднання мелодії та акомпанементу), утворюють примітивно-примхливе поєднання, у якому приховані вихідні «кубики» гри – з них у подальшому і буде складатися «мозаїка» бирюлек (приклад 1).

Приклад 1.

### П'єса № 1

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked 'Presto'. It features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of rests, followed by a melodic phrase in the treble clef. The second system shows a staccato accompaniment in the bass clef and a melodic line in the treble clef with slurs.

Насамперед, це принцип моторного руху, що має переважаче значення у циклі (№ 2, 4, 7, 10, 12, 13) та метроритмічне «переакцентування» (метроритмічний елемент у подальшому стане активно діючим ланцюгом музичної гри). Не випадковим виявиться й «обертальний» мелодійний початок теми («обертання по ко-

лу» слугує конструктивною основою деяких п'єс – № 1, 2, 4, 6, 7, 9 – і циклу в цілому: в № 14 усе повернеться до «висхідної позиції», гру можна буде починати з початку).

Середній розділ першої п'єси доповнює «одиниці гри» яскраво вираженим жанровим елементом (вальсовість), реприза – принципом «умовної завершеності» форми: у більшості випадків рух у «Бирюльках», незважаючи на чіткі розділи форми, не завершується, а ніби «тимчасово припиняється»: стійка тонічна основа не закріплюється традиційним кадансовим зворотом, а з'являється «мимохідь», намічається штрихом – простою зупинкою руху на тонічному звуці (найбільш яскраві приклади – у другій половині циклу, де динаміка гри наростає: № 9, 10, 11, 12). Той самий принцип «незавершеності» виявляється й у кінцівках-«сюрпризах» (№ 7, 11, 13): рух просто «обривається», вносячи притаманний грі елемент несподіваності.

У середньому розділі першої п'єси (*meno mosso*) оформлюється й основна інтонаційно-тематична ланка циклу – назовемо її «формулою гри». Це мікротематичне утворення зберігає всередині мелодичної лінії трихордову «схему» («обертальна» тема першого розділу – не що інше, як конструкція з двох пов'язаних трихордів: *g-a-c*, *a-c-d*), доповнена суттєвим для подальшого упізнання мотивом висхідної малої секунди та синкопою, що підкреслює механістичність (подібно до звучання шарманки) запізнілого затримання (приклад 2).

Приклад 2.

П'єса № 1, середній розділ

Таким чином, конструктивні елементи музичної гри задані вже у першій п'єсі – як у самій грі в бирюльки, де набір елементів, що її складає, відомий від початку. Все, що згодом відбувається в циклі – це численні перестановки, комбінації початкових «ігрових елементів», які потрапляють у різні контексти (те ж саме – і зовсім інше, впізнаване й нове).

Дотримуючись класифікації, запропонованої Валерією Клименко, позначимо провідний композиційний принцип «Бирюлек» як «роботу ігрової структури “мозаїки”, <...> що визнана найважливішим засобом створення єдності у творах <...>, одним із головних шляхів реалізації принципу подібності»<sup>1</sup>. «Гра» відбувається як на рівні усього циклу, так і всередині мініатюр. У кожній з «бирюлек» композитор виводить на перший план один або декілька ігрових елементів, які, включаючись у дію, виявляють нові можливості жанрових та образних трансформацій<sup>2</sup>.

Серед найбільш активних «ігрових елементів» – «формула гри», що виявляється (відкрито чи завуальовано) у музичній тканині багатьох «бирюлек»: вона складає інтонаційну основу теми

---

<sup>1</sup> Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. С. 73.

<sup>2</sup> Жанровий діапазон циклу включає вальс (середній розділ № 1, 3, 9, 11), скерцо (№ 2, 7), токату (№ 12), польку (№ 8). У їхню орбіту вписуються «мігруючі» вихідні «кубики», з яких композитор щоразу майстерно складає «нову картинку». М. Михайлов відзначає: «Жвава моторність, що переважає в циклі, <...> готує улюблений Лядовим надалі тип прелюдії, швидкий темп якої у сполученні з рівномірним ритмічним рухом <...> наближає її до жанру етюд» [Михайлов М. К. А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества. Ленинград : Музыка, 1985. С. 16]. В образній сфері «Бирюлек» панують світлі фарби та настрої, властиві аурі гри: метушня (№ 2), натиск (№ 4), нервовість (№ 8), азарт, устремління (№ 10, 12), напружене збудження (№ 13) – динаміка зростає по мірі наближення до фіналу. Всередині циклу, де «ритмічна динаміка перетворюється на ритмічну ману» (В. Клименко), загальний ігровий настрій відтінюється ліричними «вкрапленнями» – це образний пласт, пов'язаний з вальсовістю.



п'єси № 3, у модифікованому вигляді виникає (у якості підголоска) у середньому розділі № 5 та № 6, миготить в потоці безперервного звукового руху № 7, затверджується у кульмінації, виділений фактурно, динамікою та штрихом, у № 8, «розспівується» у розширеному діапазоні й водночас звучить у збільшенні (№ 9), ховається у хитрій комбінації звуків акомпанементу (№ 11), кожного разу розчиняючись у новому звуковому контексті й водночас працюючи на впізнаваність (приклади 3а – 3з).

Приклад 3а.

П'єса № 3

Приклад 3б.

П'єси № 5 та № 6

Приклад 3в.

Пр'єса № 7

*Piu mosso*

\* *rit.* \* *rit.* *simile*

Приклад 3г.

Пр'єса № 8

*(Allegro moderato)*

*f*  
\* *rit.* \* \* \* \* \*

Приклад 3д.

Пр'єса № 9

*(Allegretto)*

*p*  
\* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

Приклад 3ж.

Пр'єса № 11

*(Tempo di Valse)*

*cresc.*  
(2 3 4 1)  
(2 3 1 4)

## Приклад 3з.

## П'єса № 14



Д

Друга вихідна «одиниця гри» – метроритм, рухомість метроритмічних зв'язків. Активний характер музичного розвитку фактично у кожній п'єсі підкреслено достатньою кількістю акцентів і синкоп (особливо яскраво – у № 4, де відчувається навіть джазова (!) експресія й манера гри; також у № 10), використанням прийомів поліметрії (№ 9), ритмічної «діагоналі» (№ 13), неузгодженості у часі фактурних пластів (№ 1, 2, 11), де мотиви та фрази «зсуваються» в межах жорсткої метричної сітки.

У «бирюльках» № 5 та № 6 до процесу гри композитор включає стильовий елемент, апелюючи до слухового досвіду слухача. Орієнтири у даному випадку явні: це тема «Прогулянки» із «Картинок з виставки» М. Мусоргського, марш із «Карнавалу» Р. Шумана у № 5 та «богатирські» образи М. Мусоргського, О. Бородіна – у № 6, з його діатонікою, плагальністю кадансових зворотів, 5-дольним розміром. При цьому А. Лядов залишається вірним собі: «чуже» подане в іронічному ключі, з відтінком «бешкетного богатирства» – і стає «грою з оригіналами», «грайливою підробкою». «Прогулянка» у вигляді початкового мотиву теми проноситься в темпі *vivace* й завершується урочисто-переможним маршем *a la* Шуман (до речі, це єдиний епізод у циклі, що звучить *ff*), а епічна розміреність та ґрунтовність билинних тем виявляється захованою під маскою скерцозності, що відверто «проривається» у середньому розділі форми (акорди *staccato* у високому регистрі)<sup>1</sup>. Обидві п'єси чудово вписуються в цикл, демонструючи російське коріння

<sup>1</sup> В результаті (якщо трактувати кожну мініатюру як портретну замальовку) виходить образ старанно-незграбного учасника гри.

лядівського стилю й притаманні його композиторському мисленню вдумку, винахідливість, а також любов до сюрпризів.

Остання, чотирнадцята п'єса (*Presto*) повертає до «вихідного положення» на новому емоційному рівні: гра завершена, однак її можна почати спочатку і продовжувати без кінця, адже це не просто розвага, весела метушня, а «вічний рух по колу» (філософська ідея, своєрідно втілена у циклі?). По суті, це динамічна реприза першої п'єси – більш масштабна, яка синтезує характерні конструктивні елементи та прийоми попередніх п'єс. Лядов немов стверджує важливість «правил гри» (звичайно, з іронічним відтінком), знову демонструючи дію принципу комбінаторики (що є ідентичним «ігровій структурі мозаїки»). Звукову «формулу гри» (приклад 2), виходячи з варіанту її появи у середньому розділі № 14, правильніше було б назвати «темою бирюлек»: звуки «розсипані» між октавами (приклад 4), подібно до бирюлек, розкиданих на кінець гри у різні боки. Завершення п'єси (відповідно – усього циклу) «трихордовим хвостиком» – «сюрпризом», що з'являється раптом після тонічного акорду, – наче лукава посмішка автора, який «пограв у бирюльки»: ось із чого вирости ці музичні «дрібнички»!

Приклад 4.

#### П'єса № 14, середній розділ.

(Presto)

The musical score shows a piano piece in a minor key with a one-flat key signature. It consists of two staves, treble and bass. The tempo is marked 'Presto'. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are dynamic markings including a forte 'f' and 'simile'. Pedal markings 'Ped.' and 'Ped. \* simile' are present at the bottom of the bass staff.

Мініатюрні фортепіанні п'єси, що втілюють «іграшковий світ», у творчому доробку А. Лядова складають особливу сторінку. Після «Бирюлек» композитор повернувся до цієї образної сфери на початку 1890-х років. У п'єсах «Маріонетки» («Лялечки», ор. 29, 1892), «Музична табакерка» (1893) знайшло відображення захоплення механічними іграшками, що увійшло на той час у моду. «Фантазія Лядова, – зауважує Я. Вітол, – була невичерпною у ви-

наході музичних жартів та пустощів, так само, як у розмові він полюбляв кумедні порівняння та неочікувані парадокси; своїми імпровізаціями за фортепіано Лядов умів змусити сміятися навіть скептично налаштованих слухачів»<sup>1</sup>.

Жанровою основою ляльково-іграшкової образності стає у Лядова вальс. «Озвучування» музичних іграшок відбувається шляхом використання типових музично-виражальних засобів, що сприяють створенню ефекту механістичності руху: чітка квадратність побудов, точна повторність, підкреслено остинатні ритмічні формули, відсутність динамічних градацій та кульмінацій, «аемоційний» високий регістр фортепіано.

У класичному зразку лядівського «зібрання музичних іграшок» – «Музичній табакерці» (підзаголовок «вальс-жарт», ремарка автора *automaticamente*) прийоми втілення «іграшкової» сфери образів (насамперед, принцип остинатності, що виявляється на різних рівнях) сконцентровані максимально – це дозволяє говорити про тенденцію до своєрідної метафоризації традиційних засобів виразності. Тут зафіксовані «відчутно чисто лядівські риси» (Б. Асаф'єв) – подитячому наївна внутрішня безтурботність, витонченість намірів та деталей, що сприяє їх втіленню, вишукана краса музичної мініатюри, яка потребує воістину ювелірної майстерності від свого творця (як і від майстрів мініатюри в інших мистецтвах).

Доречно згадати у даному контексті про «Дитячі пісні» А. К. Лядова<sup>2</sup>, що також презентують у його творчості тему дитинства. Звернувшись до стародавнього дитячого фольклору (заклинання, примовки, приказки), Лядову не довелося пристосовуватися до світогляду дитини. Світ видумки, фантазії, казки, гри, у якому чудово почувають себе діти, завжди був близьким композитору, реальне життя якого дивним чином поєднувалося з ілюзорним

---

<sup>1</sup> Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. Петроград : Издание попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. С. 153.

<sup>2</sup> Три збірники «Дитячих пісень» (усього 18 пісень) на оригінальні народні тексти побачили світ у 1887 році (перший та другий збірники) та у 1890 році (третій збірник).

простором його духовного життя. В цьому він повністю співпадає із однією з характерних тенденцій своєї епохи – пошуком краси не у явищах оточуючої дійсності, а у минулому або зовсім в іншому світі, наприклад – у світі казки: «Я хочу жити лише у казці, а інше все мені чуже, як не соромно...»<sup>1</sup>.

Інтерпретуючи в музичному варіанті дитячий фольклор, А. Лядов створює широку панораму образів гри та казки, фантастичних і побутових сцен у їхній єдності, чудернацькому переплетенні реальності і вигадки. У «Дитячих піснях» представлені різні жанри російського дитячого фольклору. Відповідно до класифікації М. Мельникова<sup>2</sup>, це поезія плекання (фольклор дорослих, призначений дітям), побутовий і потішний фольклор (заклички, підчепки, січки), ігровий фольклор (рольові ігри з приспівками). Не вдаючись у музично-стилістичні подробиці втілення різножанрових зразків фольклору, загостримо увагу на інтересі композитора до казковості, гри, усього таємничого, химерного, що складає особливий світ, відмінний від «прози життя», від приземленого побуту. Перш за все, це «кумедні» пісні – мініатюрні ігрові сценки («Бом, бом, бом! Загорелся кошкин дом», «Лучина, лучина», «Поехали по Москве») або гротескні портрети («Косой бес», «Михайла-кортома»).

Повертаючись до класифікації ігрових структур в музиці, відмітимо присутність у «кумедних» піснях ігрової структури «містифікації»<sup>3</sup>. Так, у пісні «Бом, бом, бом! Загорелся кошкин дом»

---

<sup>1</sup> Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. Петроград : Издание попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. С. 190.

<sup>2</sup> Мельников М. Русский детский фольклор. Москва : Просвещение, 1987. 240 с.

<sup>3</sup> «Ігрова структура “містифікації” характеризує властивості театральної маски, переодягання, чарівного перетворення <...> обумовлює постійне балансування на межі очевидного й прихованого, оманливого і справжнього, істинного й ілюзорного <...>. Те, що знаходиться “на поверхні”, виявляється “оманливо-кінцевим” художнім результатом, який насправді варто доповнити, “дограти”. Справжній сенс немов виноситься за межі безпосередньо висловленого» [Клименко В. Б. Ігрові структури в

слух легко вловлює звукозображувальні моменти на кшталт пожежного набату, тупотіння ніг тощо. Однак навмисно високий регістр звучання, спрощена фактура й гармонія, перебільшені динамічні контрасти на малих ділянках форми, перенасичення штрихами (зокрема, форшлагами) надають музиці відтінок іграшкової скерцозності: сцену, що відбувається, безперечно, розігрують ляльки.

У дотепних музичних портретах, що нагадують лядівські малюнки «уродцев и чудовищ» (деякі з них вміщені у збірнику 1916 року), перед нами постають казкові «музично-поетичні видіння» (Я. Вітол). Химерність образу «Косого біса», з його шкутильганням («кульгаючі» малі секунди) та незграбними стрибками підкреслено ладогармонічною фарбою збільшеного тризвуку. Заключна побудова (*Allegro*) – «дикий, зловісний танець» (А. Соколова) – своєю надмірною механістичністю (остинатний ритм, октавні стрибки басу *staccato*, *sf* на сильних долях) перетворює «біса» на іграшку-маріонетку, що рухається за бажанням власника (приклад 5).

Приклад 5.

«Косой бес».

The musical score for «Косой бес» consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro* and the dynamics range from *sf* (sforzando) to *mf* (mezzo-forte). The lyrics are "ко-сой ска-чет, ко-сой ска-чет." The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many triplets and syncopations.

У такому самому «танцювальному екстазі» постає й «Михайла-кортома, пожарная голова, еловая кожа, сосновая рожа» – інше фантастичне чудовисько з тих, кого А. Лядов, за словами С. Городецького, «на роздоріжжі між першою своєю батьківщи-

---

музиці: естетика, типологія, художня практика : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. С. 66].

---

ною – музикою, і другою – землею, зустрів, пригрів і увічнив ...»<sup>1</sup>, що чудово відчувається у «Дитячих піснях». Їх поява знаменувала характерний для композитора пошук власного творчого шляху через казкове й дитяче, через світ гри та іграшки. Мимоволі виникають паралелі з творчістю художниці Олени Поленової – автора першої російської дитячої казкової книжки («Війна грибів», видана у 1889 р.)<sup>2</sup>, талановитої майстрині книжкової графіки, чудового знавця російських ремесел та декоративно-прикладного мистецтва, «без школи якої не було б на початку ХХ століття І. Білібіна»<sup>3</sup>. Естетичні принципи А. Лядова та О. Поленової багато в чому схожі й виходять з розуміння мистецтва як синоніму краси. Звідси – пошуки нових композиційних рішень, увага до лаконічних узагальнених деталей, панування «модусу майстерності» у творчості. Обоє митців цікавила сфера народного мистецтва, казки й фантастики, «правда вигадки» й умовність реального. Спільність інтересів виявилася і в зацікавленості народною прикладною творчістю – зокрема, іграшкою як витвором мистецтва, який приваблював багатьох представників російської художньої культури того часу.

Про іграшки із захопленням писав Олександр Бенуа, у якого пристрась до їх збирання прокинулася після спогаду «про жалюгідний, але чомусь нескінченно зворушливий пілікаючий звук, який видавала вертушка, укладена в коробочці з "гусельками" (будиночок, перед яким плавають гуси) ...»<sup>4</sup>. Митрофан Беляєв демонстрував дру-

---

<sup>1</sup> Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. Петроград : Издание попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. С. 113.

<sup>2</sup> За спогадами Я. Вітола, ця книжка не пройшла повз увагу А. Лядова: картину-казку «“Бій грибів” <...> він грав, розвиваючи гумористичну програму і показуючи за роялем декілька напрочуд комічних музичних думок» [Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. С. 162]. Ця композиція не була записана. А 1904 року з'явилася пісня І. Стравінського «Як гриби на війну збиралися».

<sup>3</sup> Сидоров А. Русская графика начала ХХ века. Очерки истории и теории. Москва : Искусство, 1969. С. 59–60.

<sup>4</sup> Бенуа А. Игрушки // Аполлон. 1909. № 5. С. 39.



зям на своїх «п'ятницях» (що активно відвідувалися А. Лядовим) музичні іграшки із власного зібрання. Великий знавець народної іграшки, художник і графік Микола Бартрам, один із організаторів Московських промислових виставок, на яких демонструвалися і народні дитячі іграшки, звертався за експонатами до Костянтина Сомова, Олександра Бенуа, Мстислава Добужинського, Івана Білібіна, які мали унікальні екземпляри у своїх приватних колекціях<sup>1</sup>.

Наче прислухаючись до заклику «чарівного фанатика» (О. Бенуа) М. Бартрама – «відгукнутися на справу відродження народної творчості в іграшці повинен кожний, кому дорогі спогади його дитинства, життєвими соками якого ми продовжуємо жити все життя <...> хто прагне у народних незвіданих ще силах знайти нові форми спілкування з красою»<sup>2</sup>, – створює свої мініатюрні музичні «іграшки» А. Лядов, чію майстерність Б. Асаф'єв порівняв із технікою різьблення народного умільця.

Схильність до наповнення образного світу своєї творчості ігровими сценками та «іграшковими» героями А. Лядов проніс через усе життя, прийшовши наприкінці творчого шляху до симфонічних «картинок», «казок-портретів», у яких спадкоємність з ранніми надбаннями у цій сфері виявилася як в образному ладі, так і у використаному арсеналі музично-виражальних засобів<sup>3</sup>. Йдеться не так про підсумок попередньої творчої еволюції, як про її ранні симптоми. Крім того, силою свого художницького обдарування «прихиль-

---

<sup>1</sup> Інтерес до іграшки у середовищі «Світу мистецтва» відобразив «нову художню сприйнятливість» (Б. Асаф'єв), прагнення до розширення діапазону творчості, що призвело до активної участі у різних сферах художнього життя (театр, книга, друкована графіка, кустарні промисли).

<sup>2</sup> Игрушка. Ее история и значение: сб. ст. / под ред. Н. Д. Бартрама. Москва: Изд. Т-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 14.

<sup>3</sup> Див.: Редя В. Казкові симфонічні мініатюри А. Лядова в художньо-му контексті часу // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство: зб. наук. ст. Вип. 11. Київ, 2003. С. 112–123; Редя В. «Чарівне озеро» А. Лядова в аспекті інтегративних тенденцій російського мистецтва початку ХХ століття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 33: Музика у просторі культури. Київ, 2004. С. 168–179.

ник класичних традицій» передбачив нові тенденції, що визріли у складній історико-культурній ситуації й виявилися повною мірою у творчості художників «Світу мистецтва», де модус майстерності став визначальним, у творах російських композиторів нового покоління – в першу чергу, І. Стравінського та С. Прокоф'єва, чий ранні твори, за виразом А. Соколової, «сягають своїм корінням у світ “лядівської народності” та лядівської “казки”»<sup>1</sup>.

Музичні «ігри» та «іграшки» Анатолія Лядова – особливий поетичний світ і «лабораторія стилю», у якій вже ясно передчувалася пора нових шукань у російському мистецтві рубежу XIX – XX століть.

### Список використаної літератури та джерел

1. Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. Петроград : Издание попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. 226 с.
2. Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. Ленинград-Москва : Искусство, 1966. 243 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1979. 376 с.
4. Асафьев Б. Петроградские куранты. Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями о творчестве Лядова, Мусоргского, Стравинского, Прокофьева и прочих // Музыка. 1914. № 202. С. 616–622.
5. Асафьев Б. Анатолий Константинович Лядов (Краткая памятка) // Избранные труды : в 5 т. Москва : Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 270–271.
6. Бенуа А. Игрушки // Аполлон. 1909. № 5. С. 49–54.
7. Игрушка. Ее история и значение : сб. ст. / под ред. Н. Д. Бартрама. Москва : Изд. Т-ва И. Д. Сытина, 1912. 246 с. [Електр. ресурс]. URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/arhiv->

---

<sup>1</sup> Соколова А. М. А. К. Лядов // История русской музыки. В 10-ти т. Т. 9. Москва : Музыка, 1994. С. 337.

---

---

igrushka-ee-istoriya-i-znachenie-1912-1922 (дата обращения: 17.10.2017).

8. Келдыш Ю. История русской музыки. В 3-х т. Т. 3. Москва : Музгиз, 1954. 531 с.

9. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 182 с.

10. Кочетков А. «Созерцание звукового пространства...» // Советская музыка. 1980. № 8. С. 113–116.

11. Лукьянович О. В. Особенности творческого мышления А. К. Лядова: на примере фортепианной миниатюры : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Росс. гос. пед. университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2005. 22 с.

12. Материалы к биографии Б. Асафьева / сост., вст. ст. и коммент. А. Н. Крюкова. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

13. Мельников М. Русский детский фольклор. Москва : Просвещение, 1987. 240 с.

14. Михайлов М. А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества. Ленинград : Музыка, 1985. 208 с.

15. Сидоров А. Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. Москва : Искусство, 1969. 250 с.

16. Соколова А. А. К. Лядов // История русской музыки. В 10-ти т. Т. 9. Москва : Музыка, 1994. С. 275–377.

## References

1. Lyadov, An. (1916). Zhizn. Portret. Tvorchestvo. Iz pisem [A life. Portrait. Creation. From letters.]. Petrograd : Izdanie popochitel'nogo soveta dlya poochreniya russkikh kompozitorov i muzykantov, 226 [in Russian].

2. Asafyev, B. (1966). Russkaya zhivopis. Myisli i dumyi [Russian painting. Thoughts and thoughts.]. Leningrad-Moscow : Iskusstvo, 243 [in Russian].

3. Asafyev, B. (1979). *Muzyikalnaya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyka, 376 [in Russian].

4. Asavyev, B. (1914). *Petrogradskie kuranty* [The Petrograd chimes. Concert chronicle with impressionistic remarks about the works of Liadov, Mussorgsky, Stravinsky, Prokofiev and others]. *Muzyka*, 202, 616-622 [in Russian].

5. Asafyev, B. (1954). *Anatoly Konstantinovich Lyadov (Brief memo) Izbrannyye trudy*. (Vol. 1–5; Vol. 2). Moscow: AN SSSR, 270-271 [in Russian].

6. Benua, A. (1909). *Igrushki* [Toys] // *Apollon*, 5, 49-54 [in Russian].

7. Bartrama, N. ed. (1912). *A toy. Its history and meaning* Available at: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/arhiv-igrushka-ee-istoriya-iznachenie-1912-1922/> [in Russian].

8. Keldysh, Yu. (1954). *History of Russian Music*. (Vol. 1–3; Vol. 3). Moscow : Muzgiz, 531 [in Russian].

9. Klimentko, V. (1999). *Ihrovi struktury v muzytsi: estetyka, typolohiya, khudozhnya praktyka* [Game structures in music: aesthetics, typology, artistic practice]. Kiev, 182 [in Ukrainian].

10. Kochetkov, A. (1980). «*Sozertsanie zvukovogo prostranstva*» ["Contemplation of sound space ..."]. *Sovetskaya muzyka*, 8, 113-116 [in Russian].

11. Lukyanovich, O. (2005). *Osobennosti tvorcheskogo myshleniya A. K. Lyadova: na primere fortepiannoy miniatyuryi* [Features of creative thinking AK Lyadov: the example of a piano miniature]. Sankt-Peterburg, 22 [in Russian].

12. Kryukova, A. (1981). *Materials for the biography of B. V. Asafyev*. Leningrad: Muzyka, 1981, 264 [in Russian].

13. Melnikov, M. (1987). *Russkiy detskiy folklore* [Russian children's folklore]. Moscow: Prosveshenie, 240 [in Russian].

14. Mihailov, M. (1985). *A. K. Lyadov. Ocherk zhizni i tvorchestva* [A. K. Lyadov. Essay on life and work]. Leningrad: Muzyka, 208 [in Russian].

15. Sidorov, A. (1969). *Russkaya grafika nachala XX veka. Ocherki istorii i teorii* [Russian graphics beginning of the twentieth century. Essays on history and theory]. Moscow: Iskusstvo, 250 [in Russian].

16. Sokolova, A. (1994). A. K. Lyadov. *History of Russian Music*. (Vol 1-10; Vol. 10). Moscow: Muzyka, 275-377 [in Russian].

**Редя В. Я. Игровой мир музыки Анатолия Лядова.** В центре внимания автора – ранний фортепианный цикл «Бирюльки» (1876), ставший своеобразной «лабораторией» образного строя творчества Анатолия Лядова и его композиторского стиля. На первом плане – раскрытие игровых принципов организации музыкального материала и их роли в драматургии цикла. Выявлены также «узлы», связывающие композитора с глинкинско-кучкистской традицией и с современными ему художественными тенденциями. Доказано, что уже в начальный период творчества композитора формировался особый – «сказочно-игровой» образный мир, который в дальнейшем, в начале XX столетия, будет воплощен уже признанным мастером миниатюры в лядовских симфонических «картинках», где преемственность с ранними наработками в этой сфере проявится как в образном строе произведений, так и в обращении к различным жанровым моделям и использованном арсенале музыкально-выразительных средств.

**Ключевые слова:** мир искусства, сказочно-игровая образность, «модус игры», игровые структуры, фортепианный цикл «Бирюльки», «Детские песни», средства музыкальной выразительности.

**Redya V. Anatoly Lyadov's Musical Game World.** In the center of the author's attention is the piano cycle "Spill-bills" (1876), which became a kind of "laboratory" of the figurative structure of A. Lyadov's creativity and his compositional style. In the foreground is the disclosure of the game principles of the organization of musical material and their role in the drama of the cycle. The "knots" that connect the composer with the Glinka and Moguchaya Kuchka tradition and with contemporary artistic tendencies. It is proved that already in

the early period of creativity a special "fantasy-game" figurative world was formed, which will be embodied by the composer – a recognized miniature master – at the beginning of the 20th century in symphonic "pictures", where continuity with early developments in this sphere will manifest itself in a figurative the structure of works, and in the reference to different genre models and the used arsenal of musical expressive means.

**Keywords:** the world of art, the fairy and tale imagery, the "mode of play", game structures, the pianistic cycle "Spillikins", "Children's songs", means of musical expressiveness.

*Стаття надійшла до редакції 29.10.2017 р.*