

творів та запропонувати шляхи їх вирішення. У разі підкріплення ретельно продуманою аплікатурою, яка не просто становить зручність для виконання, а й розставляє змістовні акценти, сприяє мелодійному та динамічному розвитку, вони мають допомогти виконавцю у досягненні бажаного результату – створенні цілісного художнього враження. Отже, наведені рекомендації висвітлюють декілько провідних виконавських аспектів, таких як:

- окреслення загального змістовного спрямування, провідної художньої задачі кожного твору;
- визначення виконавських складнощів та надання варіантів їх подолання;
- необхідність розробки відповідного аплікатурного плану;
- корекція деяких динамічних та артикуляційних елементів твору.

Твори, які були розглянуті, – лише частина поліфонічної спадщини О. Б. Гнатовської. Але в них, як і в кожному її творі, відбиваються провідні засади авторського почерку: проникливий ліризм, високий професіоналізм у опрацюванні матеріалу, глибоке розуміння особливостей поліфонічної техніки та яскрава образність, що робить їх надзвичайно корисними для професійного зростання учня як у технічному, так і в художньому аспектах.

УДК 78.071.3 : 78.01

Марія Борисенко

ЧЕЛОВЕК И ЕГО ВРЕМЯ: НИНЕЛЬ ЛИБЕРОЛЬ – МУЗЫКОВЕД И ПИСАТЕЛЬНИЦА-МЕМОУАРИСТ

Объектом нашего исследования стали наиболее значительные события музыкальной жизни Харькова, а также некоторые яркие эпизоды театральной летописи города, начиная с 30 гг. XX в. до современности, запечатлённые их очевидицей, архивными документами и произведениями искусства, созданными в этот период.

Предметом рассмотрения явились литературно-исторические очерки о них, вошедшие в две из четырёх книг – «Монолог из зрительного зала» и «Волны музыки», автор которых – в прошлом вы-

пускница теоретико-композиторского факультета Харьковской государственной консерватории, а ныне – музыковед и писательница **Нинель Борисовна Либероль**.

Описанные и проанализированные ею исторические факты, сыгравшие исключительную роль в жизни Харькова как города искусства, послужили импульсом к самостоятельному исследованию автора публикации¹. Результатом такого обмена историческими сведениями и стал предлагаемый ниже документально-исторический очерк-отзыв (с чертами проблемного очерка-диалога), в котором возникает «двуплановая» композиция – в тематической действительности рассказов-очерков Н. Либероль и в действительности читателя, в данном случае – автора статьи.

Наша *цель* – дальнейшее продолжение исторического диалога, который неисчерпаем. Мы стремимся, в первую очередь, открыть аудитории специалистов имя харьковского музыковеда – **Нинель Борисовны Либероль**, а также – выявить и обосновать проблемное поле в затронутых Нинель Либероль (а вслед за ней и автором статьи) темах для потенциального исследователя. В данном дискурсе главным становится не только обмен информацией, но и возможность делиться открытиями, вовлекать в сферу означающих новые означаемые.

Актуальность и новизна исследования состоят в обнаружении малоизвестных исторических фактов, ранее не публиковавшихся материалов и документов, архивных записей по *истории* музыкально-театральной жизни Харькова, сведений о роли в процессе её развития ведущих культурно-образовательных центров. Среди них почётное место занимали в прошлом и занимают в современной истории нашего города, региона, а также Украины Харьковская государственная консерватория и Театральный институт – ныне два подразделения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (далее в тексте – ХНУИ).

Его лучшие традиции и творческие достижения описаны очевидцей 70-летнего периода развития ВУЗа, Н. Либероль, незаурядная

¹ Это вызвало необходимость дополнительного привлечения ряда работ по данной теме, в том числе, документов, хранящихся в архивных отделах ХНУИ имени И. П. Котляревского, харьковских библиотек имени К. Станиславского и имени В. Г. Короленко.

и, во многом, уникальная личность которой заслуживает специального изучения. Её очерки о музыкально-театральном Харькове рассматриваются нами в контексте *регионоведения*² – современной науки, одно из направлений которой исследует исторические особенности, культуру, искусство, образование и основанные на них «ресурсы» (в данном случае – творческий потенциал) дальнейшего развития того или иного региона, региональных центров, каким, например, является город Харьков. Понимание его региональных традиций и ценностей возрождает исследовательский интерес к украинской культуре в целом, в масштабах как регионального, так и национального, *интер*-национального и *над*-национального – мирового – значения его вклада в общую сокровищницу искусства.

Представим героиню: *Нинель Борисовна Либероль* – наша современница, блестящий эрудит в области истории, теории и практики музыкального и театрального искусства. Эти качества она унаследовала от своих великих учителей (о которых будет сказано ниже), продолжив лучшие традиции профильного образования, существовавшие в Харьковской государственной консерватории (далее в тексте – ХГК), будучи представительницей её третьего послевоенного выпуска *1946–1951 гг.* Круг её общения включает имена выдающихся музыкантов, актёров, режиссёров Харькова (среди них есть и преподавали ХНУИ), Киева, Москвы, Санкт-Петербурга³.

Многие её сверстники, как и она сама, после окончания ХГК всецело посвятили себя музыкальному искусству. На одном курсе с ней, в частности, учились: на фортепианном факультете – *Анатолий Соколов* – будущий директор Харьковской специальной музыкальной школы-интерната, *Александр Зарудный* – преподавал в Харьковском музыкальном училище, *Александра Журавлёва* – была доцентом Харьковского института искусств; на теоретико-композиторском факультете – *Виталий Сечкин* – заслуженный артист Украины, профес-

² Начиная с 2000 г. в Украине и России появился ряд исследований по вопросам регионоведения в области науки и культуры [5–8; 15; 25; 31].

³ Моё знакомство с Нинель Либероль как музыковедом, пианисткой, автором открытых концертов-лекций состоялось в 2000 г. в харьковском Доме актёра, куда я была приглашена на вечер памяти И. Дунаевского (как исполнительница фортепианного переложения увертюры к кинофильму «Дети капитана Гранта»).

сор Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, в последние годы жизни заведовал кафедрой специального фортепиано Молдавской консерватории имени Г. Музыческу, *Валентина Жубинская* (курсом старше) – была профессором Российской академии музыки имени Гнесиных, а также композитор и пианистка *Марк и Ирина Карминские* (*Ирина Матвеевна* ныне – старший преподаватель Харьковского национального университета искусств), композиторы *Нинель Юхновская*, *Лев Колодуб* – народный артист Украины, обладатель многочисленных государственных наград, профессор НМАУ, член-корреспондент Академии искусств Украины, *Ирма Фрумина* (двумя курсами позже) – профессор Харьковского института искусств, после переезда в Израиль – профессор кафедры музыкологии Тель-Авивского университета, *Тарас Кравцов* (курсом позже) – один из корифеев харьковской теоретической школы, музыковед и композитор, заслуженный деятель искусств Украины, до последних дней жизни был профессором Харьковского национального университета искусств.

Сама Н. Либероль – преподаватель (с многолетним стажем) музыкально-теоретических дисциплин и класса композиции – работала в музыкальном училище Ворошиловграда, затем в Харькове – в Академии культуры на кафедре теории музыки, Университете имени В. Н. Каразина на факультете РКИ (русский как иностранный, курс музыкальной фонетики для иностранных студентов), музыкальной школе № 6 имени Н. В. Лысенко. Её класс окончило более 20 учеников, многие из которых стали музыкантами Харькова, Санкт-Петербурга и других городов⁴. Способности одного из лучших своих воспитанников Нинель Борисовна определила так: «Он всё знает, всё слышит и всё умеет» (речь идет о Сергее Гринберге, в прошлом – выпускнике Ленинградской консерватории). Те её ученики, которые не стали музыкантами, по выражению Н. Либероль, пополнили ряды «*профессиональных любителей музыки высшего класса!*» [*курсив мой.* – М. Б.]

⁴ Среди её учеников – доцент кафедры теории музыки ХНУИ им. И. П. Котляревского И. Приходько; в годы обучения у Н. Либероль он стал победителем теоретической олимпиады в Харькове.

Ещё одной гранью творческой деятельности Н. Либероль стала организация и проведение публичных концертов-лекций. Как музыковед и пианистка она на протяжении многих лет выступала в различных харьковских лекториях, залах городских библиотек и Дома актёра, сотрудничая с артистами филармонии, солистами оперного театра, преподавателями и студентами консерватории.

Н. Либероль награждена несколькими Почётными грамотами управления культуры, её трудовая книжка содержит 15 записей с благодарностью за преподавательскую работу и лекторскую деятельность.

В 1993 г. Н. Либероль обратилась к литературному творчеству. Результатом стали изданные ею в период с 1993 по 2011 гг. четыре книги в различных жанрах документальной и художественной прозы, адресованные историкам, искусствоведам, а также широкому кругу почитателей музыки и театра. Три из них («Волны музыки» [17], «Монолог из зрительного зала» [18], «Смятение» [19]) переданы ею в библиотечный фонд ХНУИ.

Первая книга – «Монолог из зрительного зала» (объёмом в 6 печатных листов, изданная дважды – в 1999 и 2004 гг.) – содержит 11 рассказов о режиссёрах и актёрах довоенного, послевоенного и современного Харькова [18]. Вторая книга – «Аккорды любви» (10 п. л., также изданная дважды – в 2000 и 2011 гг.) – включила 10 авторских новелл (о Фредерике Шопене, Ференце Листе, Александре Бородине, Сергее Рахманинове, Николае Леонтовиче, Николае Гумилёве, Вячеславе Ивάνове, Святославе Рихтере, Всеволоде Деревянко и Давиде Гринфельде) [16]. В ней поднята тема взаимопроникновения любви и творчества в жизни известных музыкантов и поэтов, а также людей из личного круга общения автора. Третья книга – «Смятение» (10 п. л., издана в 2004) – документальный роман о подлинных исторических событиях в Харькове за полувековой период – с 1940 по 1990 гг., с которыми переплетаются личные судьбы вымышленных автором персонажей [19]. В четвёртой и последней книге – «Волны музыки» (5,3 п. л., 2011) – память возвращает автора к годам учёбы в ХГК, а также к любимым наставникам – музыкальным корифеям Харькова [17].

Музыкально-театральной жизни нашего города посвящены первая и четвёртая книги, содержание которых раскроем более подробно. Цель, которую преследует автор в этих книгах, определена

ею в предисловии к первой книге *«Монолог из зрительного зала»*: «Может, ... набраться смелости и от имени ... не вписанного в состав действующих лиц персонажа высказать свои переживания за наш сегодняшний театр, который, как и всё ... искусство, проходит “испытание на прочность”»? Чем больше думаю об этом, тем сильнее убеждаюсь, что должна рассказать о театре в жизни моего поколения 20–30 годов, о моих друзьях – актёрах и режиссёрах, которые начинали свой путь на сцену в школьные годы и отдали в дар зрителям всё, чем были богаты, утверждая своим искусством веру в добро и справедливость» [18, с. 3].

Это высказывание проецируется и на музыкальные очерки автора, поскольку темы, связанные с театром и музыкой, гармонично переплетаются и дополняют друг друга в сюжетных линиях двух вышеназванных книг, как, впрочем, и во всём литературном творчестве Н. Либероль. Охватывая длительный период в истории Харькова (более 70 лет), она, тем самым, удачно «соединяет» в авторском «литературном лектории» разные поколения читателей («слушателей и зрителей»), среди которых главные адресаты – артисты музыкальной и театральной профессий.

В «Монологе ...» затронутые Н. Либероль темы объединяются в следующие группы: ведущие городские центры профессионального и любительского музыкального и театрального творчества; Театральный институт, его творческая атмосфера и традиции, преподавательский состав и выдающиеся воспитанники; драматические театры Харькова, режиссёры и актёрский состав, репертуар разных лет, наиболее яркие постановки в интерпретациях режиссёров, актёров, сценаристов; и это – далеко не полный перечень. Так, в поле зрения автора оказываются театр «Березиль» и его дальнейшая судьба с новым именем – Харьковский государственный украинский академический драматический театр имени Т. Г. Шевченко, а также Харьковский русский драматический театр имени А. С. Пушкина, театры миниатюр и эстрады, юного зрителя, Харьковский академический театр оперы и балета имени Н. В. Лысенко. Театральная «доминанта» сюжета книги объединяет многочисленные темы-спутники: «Драмкружок при Доме учёных», «Харьковский Дворец пионеров», «Танцевальная студия А. Семёновой», «Университетский театр “СИНТ”», «Театр Чтеца

Зары Должанской», «Незабываемые уроки» (об Александре Жуке), «Воспоминания о Дмитрие Николаевиче Журавлёве» и другие.

Различные ракурсы музыкально-театральной темы авторского «Монолога» образуют плотную стретту событий, в которой звучат многочисленные имена харьковских и гастролирующих артистов – актёров, режиссёров, драматургов и музыкантов. И это не просто «номинальные темы», связанные с историей Харькова, а реальные сюжеты, «прожитые» самой героиней-харьковчанкой. Поэтому особенно трогательны истории о «Добром волшебнике», режиссёре Якове Мироновиче Кракопольском⁵, который до переезда в Москву руководил в Харькове Передвижным драматическим театром и детскими драмкружками (рассказ «Весна всегда»); о «Сказочнике» в детском спектакле Е. Шварца «Маленький Мук» (рассказы «Весна всегда» [18, сс. 3–17], «Сквозь тревоги – вперёд!» [18, сс. 25–28]), тогда – друге детства нашей героини, третьекласснике Миле, ныне он – известный актёр и режиссёр Эмиль Григорьевич Верник⁶; о неординарном актёре и режиссёре, преподавателе Харьковского театрального института Алексее Борисовиче Глаголине, проводившем в детском драмкружке при Харьковском Доме Учёных репетицию чеховской «Свадьбы», в которой играли в числе других Борис Табаровский и, тогда ещё школьница, Нелли Либероль («Где ты бегаешь, кошка?») [18, сс. 17–25]); о самом Борисе Табаровском – выдающемся актёре, вошедшем в историю украинского драматического театра («Полвека на сцене» [18, сс. 28–46]), о знаменитых украинских театральных деятелях, работавших в Харьковском ТЮЗе – режиссёре Леониде Хаите и драматурге Зиновии Сагалове («Вечная молодость

⁵ Яков Миронович Кракопольский (1911–1991) – режиссёр, заслуженный работник культуры РСФСР. С театром связана и его семья: супруга – заслуженная артистка Узбекской ССР Екатерина Гушина (1917–1994), внучка – заслуженная артистка РФ (2004), заслуженный деятель искусств Республики Южная Осетия (2013), профессор театрального училища имени Щукина Анна Исайкина.

⁶ Эмиль Григорьевич Верник родился в 1924 г. в Одессе, с 1929 по 1941 гг. жил в Харькове. В 1946 г. окончил актёрский факультет Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского, с 1947 по 1958 гг. был актёром и режиссёром театра «Московские литературные чтения». В течение 33 лет (с 1969 по 2002 гг.) работал главным режиссёром московского литературно-драматического вещания на Всесоюзном радио.

театра» [18, сс. 46–55], «Судьба одного спектакля» [18, сс. 55–66]), с которыми нашу героиню связывает долгая дружба, а также о других артистах, оставивших заметный след в искусстве XX века.

И, хотя многих артистов поколения 20–30 гг. ушедшего столетия, которым посвящена речь Н. Либероль, сегодня с нами уже нет, к счастью, продолжается живой диалог с «не вписанным в состав действующих лиц персонажем» [18, с. 3] – самим автором замечательных книг, музыкантом, в течение многих десятков лет остававшимся бесконечно преданным Театру. Этот факт видится нам весьма поучительным для нового поколения выпускников Харьковского университета искусств в его нынешнем формате, соединяющем профильный театральный и музыкальный факультеты, задающим высокую художественную «тональность» и музыкально-театральную «политональность» научным школам и творческим мастерским ВУЗа.

Четвёртая и последняя книга Н. Либероль *«Волны музыки»* характеризуется жанровой многоплановостью частей, близких по литературно-стилистической «тональности» документальным очеркам, аналитическим наблюдениям, статьям, хотя автор, как и в первой книге, называет их рассказами. А сама книга превращается в художественный документ эпохи, начинающейся с послевоенных лет XX в. и заканчивающейся сегодняшним днем. В книгу вошли 20 рассказов. Каждое описанное в них событие получило профессиональную оценку автора.

Ключевым в тексте книги становится слово *«консерватория»*. Именно она, как уникальный для нашего региона специализированный ВУЗ, один из старейших в стране, оказалась главным музыкально-творческим центром послевоенного Харькова, символом духовного возрождения разрушенного города, ещё недавно носившего гордое имя «первой столицы» Украины. Почётное первое место в книге Н. Либероль и занимает рассказ, давший название всей книге – «Волны музыки», посвящённый восстановлению в 1943 г. *Государственной консерватории в Харькове*.

Данная тема может лечь в основу отдельного исследования. Значительный вклад в это направление внесла серия коллективных монографий (в одной из них имеется статья автора данной публикации [2]), посвящённых юбилейным датам истории ВУЗа (как самостоятельного учебного заведения и в составе музыкально-драматического институ-

та, а затем – как института и университета искусств имени И. П. Котляревского [2; 11; 27]). Однако многие аспекты темы остаются сегодня ещё неизученными, а связанные с ней архивные материалы и документы до сих пор не получили профессиональной оценки.

В ходе изучения архивной документации ХГК 1943–1954 гг.⁷, а также сведений и материалов, предоставленных Н. Либероль, автором статьи была предпринята попытка реконструкции некоторых исторических эпизодов, связанных как с радостными событиями возобновления учебного процесса в Консерватории – выделения ей нового помещения, возвращения «корифейского» профессорско-преподавательского состава, так и с драматическими страницами её летописи, которые могли кардинально изменить судьбу ХГК и её отдельных факультетов.

Итак, возвращение Консерватории в прежнее довоенное русло образовательного процесса происходило в очень сжатые сроки. Известно, что институт открылся 27 августа 1943 г. – на пятый (!) день после освобождения Харькова (23 августа) от фашистской оккупации, а занятия в нем начались 28 августа⁸. Со времени описываемо-

⁷ В архивном отделе ХГК сохранилась лишь часть рукописных и печатных приказов 1943–1944 учебного года.

⁸ Приказом № 1 от 27-VIII-1943 г. (здесь и далее в сносках значатся приказы по ХГК) директором Консерватории назначается Владимир Андреевич Комаренко (1887–1969) – известный в Украине общественный деятель, дирижёр, организатор и реформатор региональных народных оркестров, исследователь культурно-просветительского движения в Харькове. До назначения на должность директора он являлся заместителем директора Консерватории по художественной части.

В том же Приказе указываются даты начала занятий в ХГК (и других музыкальных учебных заведениях при ней), окончания весенних экзаменов 1942/1943 учебного года, а также сроки проведения приёмных экзаменов в Консерваторию и Музыкальное училище – с 10 по 16 сентября 1943 г.

В состав единой комиссии по приёму вступительных экзаменов в ХГК и ХМУ вошли: профессор М. Д. Тиц (глава), доцент Г. А. Тюменева, преподаватели В. Черыгина и Э. В. Комаренко (Приказ № 6 от 10-IX-1943 г.), являвшаяся на тот момент студенткой IV курса теоретического факультета ХГК (она значится в сохранившемся Приказе № 40^а от 01-XI-1943 г.).

Через 6 дней после завершения приёмных экзаменов произошло отделение от учебной части ХГК делопроизводства и отчётности по Харьковскому музыкальному училищу и специализированной музыкальной школе-десятилетке при консерватории (Приказ № 14 от 22-IX-1943 г.).

го Н. Либероль события до момента создания книги, таким образом, прошло 68 (!) лет, но в памяти автора они как будто стираются: «Когда это, милый, было? Вчера, – говорю, – давно». Эти строки известного советского поэта, участника Великой Отечественной войны Юрия Левитанского предпосланы Нинель Либероль в качестве эпиграфа к её первому рассказу, близкому к жанру документальной исторической справки. В нём содержатся уникальные сведения очевидицы (не зафиксированные ни в одном архивном документе того времени) о конкурсе абитуриентов ХГК в послевоенные годы и экзаменационных требованиях на вступительных экзаменах для всех музыкальных специальностей.

Н. Либероль, в частности, указывает на то, что в институтах технического профиля был недобор абитуриентов, и, в связи с этим, они принимались без экзаменов. Однако в трёх вузах – Театральном (находившемся по улице Сумской, 34 – этого здания уже нет), Художественном и Консерватории⁹ всегда был конкурс – после войны он составлял 4–5 поступающих на одно место [17, сс. 3–5]¹⁰.

⁹ Харьковский Театральный институт первоначально функционировал как драматический факультет харьковского Музыкального института, ставшего в 1923 г. Музыкально-драматическим. С 1934 г. в течение семи лет театральный факультет был расформирован, в 1941 г. вновь был создан Харьковский государственный театральный институт, однако фактически он начал работать в послевоенном Харькове в 1943 г. В 1963 г. он был объединен с Консерваторией (открыта в 1917 г.), реорганизованной в Харьковский государственный институт искусств (с 1969 г. – имени И. П. Котляревского). Последний, в свою очередь, в 2004 г. стал Харьковским государственным университетом искусств, а в 2011 – Харьковским национальным университетом искусств.

Харьковский государственный художественный институт основан в 1921 г., в 1963 г. был реорганизован в Харьковский художественно-промышленный институт, в 2001 г. – в ныне существующую Харьковскую государственную академию дизайна и искусств.

¹⁰ Динамика набора студентов в возобновлённую ХГК была стремительной, о чём свидетельствуют документы: в Приказе № 26 от 18-X-1943 г. в состав студентов ХГК зачислены всего 9 человек, а уже к концу 1943 г. – Приказ № 69 от 15-XII – в списках студентов, которым начислена стипендия, значится 71 фамилия (не получавшие стипендию, таким образом, не учтены).

Параллельно с набором студентов увеличивалось и число консерваторских факультетов, которых к концу 1943/1944 учебного года было пять – фортепианный, вокальный, оркестровый, дирижёрско-хормейстерский, историко-теоретический (в некоторых приказах последний значится и как «теоретико-композиторский»).

Далее Н. Либероль сообщает о том, что в возобновлённой Консерватории наиболее сложные экзамены по специальности были на трёх факультетах – фортепианном, теоретико-композиторском и вокальном. Оркестранты-струнники сдавали несложную программу и принимались без дополнительных экзаменов, а на духовые инструменты был недобор абитуриентов, поэтому они сразу же зачислялись в ВУЗ, минуя экзамены.

Экзаменационные требования на теоретико-композиторском факультете предусматривали серьёзную подготовку. Во-первых, композиторам и теоретикам, которые одновременно желали учиться и композиции (среди них в 1946/1947 учебном году была и Н. Либероль), надо было представить свои сочинения, а также требовалось записать двухголосный диктант, на который отводилось 20 минут, затем решить задачу по гармонии (45 минут) и сдать устный экзамен по теоретическим дисциплинам, включая слуховой анализ. Добавим, что, например, в пятидесятые годы вступительный диктант на теоретико-композиторском факультете был уже не двух-, а трёхголосным. С тех пор и по сегодняшний день это требование не менялось.

Из последующих сообщений Н. Либероль о теоретико-композиторском факультете возобновлённой Консерватории узнаём также другие ценные сведения, которые сегодня возможно восстановить только благодаря очевидцам тех далеких событий. Так, в 1945 и 1946 гг. на четыре места было 12 поступающих, и конкурс, таким образом, составил три человека на место. Однако среди *принятых* абитуриентов в 1945 г. оказалось всего две студентки, знания которых соответствовали требованиям факультета¹¹, а в 1946 – семь студентов¹². Трое из поступавших, вернувшись с фронта, экзамены сдали лишь частично,

¹¹ В приказе по ХГК от 15 сентября 1945 г. значатся фамилии Тамары Поповой, зачисленной на I курс с испытательным сроком, и Нонны Соколовой.

¹² В 1946 г. ХГК были выделены четыре бюджетных места для набора абитуриентов на теоретико-композиторский факультет, но в списках первоначально зачисленных студентов – семь фамилий: Н. Б. Либероль, В. М. Некрича, Р. И. Поноровского, Г. П. Шевченко, Ф. С. Горбань, В. В. Рябчинского, А. М. Сухарева; к ним чуть позже присоединились Е. Печерская (перевелась с фортепианного факультета) и Е. Васильева; некоторые дисциплины этого курса посещала и Т. Попова.

поэтому зачислены были условно с правом последующей дополнительной сдачи экзаменов. Напомним, что в сороковые годы практика условного зачисления абитуриентов в студенты ХГК существовала на всех консерваторских факультетах. Таким студентам назначался испытательный срок для сдачи экзаменов. Как правило, в течение этого времени им не полагалась стипендия, однако недостаточно подготовленные студенты получали уникальный шанс посещать в полном объёме вузовские лекции, а после сдачи задолженности по вступительным или индивидуально установленным экзаменам – стать полноправными консерваторцами. Вузовские аудитории, тем самым, в течение всего учебного года пополнялись студентами – будущими профессиональными кадрами.

Следующий, второй по счёту, рассказ книги «Волны музыки» автор посвящает музыканту, сыгравшему выдающуюся историческую роль в судьбе ХГК – основателю её композиторской и музыковедческой школ. Восторженная речь автора адресована самому *Семёну Семёновичу Богатырёву*, с которым у неё состоялась личная встреча, короткая, но запомнившаяся ей на всю жизнь. Этот рассказ объединяет тематику вступительного и третьего рассказов, в которых речь идёт о первой группе корифеев среди харьковских музыкантов, учеников С. С. Богатырёва, «сердцевине» преподавательского штата теоретико-композиторского факультета в возобновлённой Консерватории. Н. Либероль как раз и принадлежит к поколению музыкантов первых трёх послевоенных выпусков ХГК, которые ещё застали знаменитых «богатырёвцев» и учились у них.

Третий рассказ назван нашей героиней «Мои наставники». В нём Н. Либероль не только вспоминает лекции своих учителей, их творческую и научную работу, но также лаконично и ёмко излагает основы их педагогики, опыт высочайшего мастерства, обобщает их личное отношение к профессии музыканта. Эта тематическая линия становится сквозной для литературных опусов Нинель Борисовны, которая, тем самым, выполняет одну из высоких миссий ученицы – увековечивает в художественном слове память о своих великих учителях. Первым среди них она называет *Александра Абрамовича Жука*, в классе которого занималась в музыкальном училище имени Б. А. Лятошинского, а затем в ХГК, где он вёл курсы гармонии и анализа музыкаль-

ных форм для музыковедов, композиторов и пианистов¹³. Материалы об А. А. Жуке (1907–1995), опубликованные Н. Либероль, – а это два раздела в книге «Волны музыки» («Мои наставники», «Прожектор музыкальной жизни» [17, сс. 7–9, 75–76]) и ещё один – в «Монолог из зрительного зала» («Незабываемые уроки» [18, сс. 85–92]), а также статья, опубликованная в одном из харьковских периодических изданий [20], являются очень ценными, равно как и личное участие его ученицы в судьбе творческого наследия учителя. К посмертному 90-летию со дня рождения А. А. Жука Н. Либероль организовала концерт его памяти (Харьков, 1998, Музыкально-театральная библиотека имени К. Станиславского), в котором приняли участие известные композиторы, музыковеды и исполнители – В. М. Золотухин, И. М. Карминская, И. С. Польский, Ю. Л. Щербинин и другие. В программу концерта вошли произведения талантливого музыканта: «Ария» для скрипки и фортепиано, фортепианные пьесы «Поэма» и «Вальс-Скерцо», два романса – «Юность поёт» и «Даль». В тот же день усилиями Н. Либероль, а также администрации библиотеки, открылась выставка архивных материалов из фонда А. А. Жука, в которой были представлены нотные издания и рукописи его сочинений, фотографии, личные записи, переданные на хранение архивному отделу библиотеки.

К сожалению, имя А. А. Жука сегодня незаслуженно забыто. Незаурядность его творческой личности и многогранность дарования проявились в разных сферах деятельности музыканта – композиторской, пианистической, дирижёрской, преподавательской (он выпустил целую плеяду талантливых учеников), каждая из которых может стать объектом отдельного исследования. Уточнений требуют и некоторые факты биографии А. А. Жука, традиционно упоминаемого среди учеников ученика С. С. Богатырёва – М. Д. Тица, в классе которого он занимался в ХГК по теоретическим дисциплинам (окончив его с оценкой «отлично» в 1936 г.) и композиции (окончил на «отлично»

¹³ А. А. Жук преподавал в ХГК с 1937 по 1941 гг., после реэвакуации в Харьков был восстановлен на должности преподавателя музыкально-теоретических дисциплин (1944) и проработал в ХГК до 1949 г. – Архив ХНУИ, Приказ № 108 от 24 июля 1944 г.

в 1938 г.) [13; 14; 23]. Однако, по свидетельству Н. Либероль, в Консерватории А. А. Жук, до поступления в класс М. Д. Тица, занимался у самого С. С. Богатырёва. А затем профессор, по причине перегруженности класса, отдал одного из лучших своих студентов тогда ещё молодому преподавателю М. Д. Тицу (упоминание об А. А. Жуке как ученике не только М. Д. Тица, но и С. С. Богатырёва находим также в статье музыковеда В. Галкина, приуроченной к 90-летию со дня смерти музыканта [4]). Наконец, среди немногочисленных источников информации о творчестве композитора укажем также публикации М. П. Калашник и П. П. Калашника, А. Рижской, Н. Тышко, Б. Чуриловой, П. Шокальского и других [12; 22; 24; 29; 30].

Среди других выдающихся наставников, которым посвящена речь Н. Либероль, *Дмитрий Львович Клебанов* – класс композиции и курс чтения партитур, *Вячеслав Андреевич Барабашов* – курс гармонии, *Борис Алексеевич Любимов* – лекции по зарубежной музыке, *Галина Александровна Тюменева* – история русской музыки, *Валентин Александрович Теплов* – общее фортепиано. Воспоминания Н. Либероль обращены также к научному руководителю её дипломного проекта (по теме «Фортепианные концерты С. Рахманинова») – *Михаилу Дмитриевичу Тицу*, отдельный рассказ посвящён известному библиографу и лектору, рецензенту дипломной работы нашей героини *Иосифу Михайловичу Миклашевскому* («Загадка скромного профессора» [17, сс. 28–33]). Главными профессиональными качествами своих наставников как блестящих лекторов, учёных и музыкантов-практиков автор считает высокое самоотверженное служение Музыке, глубокие фундаментальные энциклопедические знания в области искусства, умение ярко, ясно и понятно преподнести изучаемый материал, используя мастерство музыкальной иллюстрации – обязательного компонента консерваторского образования, одного из критериев проверки теории практикой знания музыкальных форм, жанров и стилей.

Ещё один «проблемный дискурс» книги Н. Либероль связан с драматическими страницами жизни ХГК и раскрыт автором в «литературном приношении» выдающемуся учителю – *Дмитрию Львовичу Клебанову*. Речь идёт о величайшем событии послевоенного Харькова – премьере его Первой симфонии (созданной в 1945 г.), в руко-

писи которой содержится следующая запись композитора: «Памяти мучеников Бабьяго Яра посвящаю» и, как оказалось, одним из двух её исполнений при жизни автора. Концерт, слушателем которого стала автор очерка «О симфонии “Бабий Яр”» [17, сс. 15–18], состоялся 20 января 1946 г. в зале Харьковской филармонии, дирижировал Израиль Гусман, партию меццо-сопрано в третьей части симфонии исполнила Ирина Златогорова¹⁴. Спустя два года симфония была исполнена в Киеве под управлением Натана Рахлина.

Судьба симфонии стала для Д. Л. Клебанова, по выражению Е. Зинькевич, «незаживающей раной» [9] и одной из трагических страниц истории Харьковской консерватории, о чём Н. Либероль подробно пишет в своём очерке, вспоминая печально известное, грянувшее «тяжелым ударом» по прежде благополучной жизни Консерватории, Постановление ЦК партии «Об опере Вано Мурадели “Великая дружба”» 1948 г. Связанные с ним события привели к «борьбе с “формализмом”» [17, с. 15], но в действительности – борьбе «со свободным творчеством композиторов, минуя понятие о мировом значении произведений талантливых художников (Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна)...» [17, с. 4]. «А в Харькове стали “прорабатывать” на собраниях в Союзе композиторов и в Консерватории Клебанова, Барабашова, Заграничного и других. Клебанову ставили в вину его первую “ошибочную” симфонию “Бабий Яр”, которая была им создана по следам киевской трагедии в 1945 году...» [17, с. 15]. «Все, кому посчастливилось слышать симфонию Клебанова, единственный раз исполненную в Филармонии, не могли забыть глубокого воздействия этой грандиозной музыки, её траурных, “говорящих” мелодий и, – наиболее впечатляющей и проникновенной III-ей части, где на фоне мерной поступи похоронного марша звучит одинокий женский голос без слов...» [17, с. 16].

Добавим, что после этих драматических событий симфония «попала в архив, а имя композитора было внесено в “черный список”» [17, с. 17]. «В Консерватории специальные партийные комиссии проверяли студенческие сочинения – “не учили ли педагоги формализму?”. Увидев в композициях сложные сочетания аккордов,

¹⁴ В некоторых публикациях дата премьеры указана неверно – значит 1947 г. [3].

хроматизм в мелодии и гармонии, они прибавляли “грехи” нашим наставникам, которые были временно отстранены от преподавания композиции» [17, с. 17]. Студенты II курса, на котором в композиторском классе Д. Л. Клебанова училась и Н. Либероль, были вынуждены прекратить занятия композицией, «заявив, что давно решили заняться научной деятельностью и посвятить себя музыковедению» [17, с. 18].

Открытая травля композитора, несправедливые обвинения в его адрес напоминают нам судьбу другого выдающегося художника XX в. – Д. Шостаковича, который после начавшихся на него в 1948 г. нападков создал свой знаменитый сатирический «Раёк», облекая в художественную форму протест против идеологического прессинга и воинствующего невежества. Однако реакция Д. Клебанова была совершенно иной – после предъявления ему аналогичных обвинений композитор забрал рукопись партитуры своей первой симфонии, запретив её исполнять.

Долгие 45 лет она «ждала» повторного исполнения, которое было осуществлено в 1990 г. в Киеве силами Госоркестра Украины, дирижировал народный артист Украины Игорь Блажков. Спустя ещё 17 лет симфония, наконец, «вернулась» в Харьков и прозвучала в исполнении студенческого симфонического оркестра Харьковского университета искусств, дирижировал заслуженный деятель искусств Украины, профессор Шалико Палтаджян (солистка – лауреат международного конкурса Анна Помпеева, вступительное слово подготовила доктор искусствоведения, профессор Елена Рощенко). В интервью, данном автору этих строк, Шалико Гаригенович отметил, что, несмотря на категорический запрет Дмитрия Львовича, он, тем не менее, поставил перед собой цель исполнить это выдающееся сочинение и «слово дирижёра» сдержал.

Трагические события, произошедшие в Бабьем Яру (сентябрь 1941 – октябрь 1943 гг.), волновали многих художников XX в. Из наиболее известных произведений, созданных раньше Первой симфонии Дмитрия Клебанова (и которые могли быть известны композитору), назовем стихотворения «Кирилловые Яры» Ольги Анстей (1941 г. написания), «Бабий Яр» Ильи Эренбурга (1944), поэму «Бабий Яр» Льва Озерова (1944–1945). Позднее эту тему продолжили украинские и российские поэты, писатели, драматурги, худож-

ники, композиторы: Леонид Первомайский (стихотворение «В Бабыем Яру»), Евгений Евтушенко (стихотворение «Бабий Яр»), Анатолий Кузнецов (документальный роман «Бабий Яр»), Виталий Овчинников (художественный триптих «Бабий Яр»), Дмитрий Шостакович (симфония № 13 «Бабий Яр»). Как одна из наиболее трагических страниц современной истории Украины, тема Бабыего Яра звучит и в наше время – в творчестве нынешнего поколения украинцев, среди которых – композитор Даниил Перцов (кондукт «Бабий Яр» для десяти струнных и ударных инструментов).

Первая симфония Д. Клебанова ещё ждет системного исследования. Опубликованных материалов о ней крайне мало. Помимо упомянутой нами рецензии Е. Зинькевич, назовем статью М. Черкашиной и две монографии о композиторе – И. Золотовицкой и Н. Очеретовской [10; 21; 28].

Особого внимания заслуживает музыкальный язык симфонии. Характеризуя, в частности, мелодическую и ладогармоническую основу тематизма, обнаруживаем в нём, с одной стороны, влияние музыкальной лексики XX в. – тенденцию к хроматизации, наличие политональных, полиладовых и атональных эпизодов, особую роль мелодического фактора в образовании гармонической вертикали, а также кластеры и другие красочные тембро-фонические комплексы. С другой стороны, названные средства современного музыкального языка соседствуют в симфонии с элементами традиционной музыки, несущими ярко выраженный еврейский национальный колорит, – это, в частности, опора на натуральные минорные лады, которые могут синтезироваться (нередко в рамках одной темы) с дважды гармоническим минором, с характерными для еврейского фольклора «изменёнными» дорийским и фригийским ладами [1] с актуализацией в них хода на увеличенную секунду и т. п. Композитор использует в музыке симфонии также и мелодии народных еврейских плачей, синагогальных песнопений, на что, по свидетельству его ученицы Н. Либероль, указывал он сам, и что может стать темой отдельного исследования.

Кратко отметим и огромную выразительную роль инструментальных средств в симфонии, где особое значение обретают инструментальные соло. Только в первой части – *Allegro moderato* – имеется

около десятка фрагментов с сольными репликами – английского рожка, контрафагота, первой валторны, первой и второй флейт, первых скрипок; выразительные речитативы-соло помещены композитором и в другие части, самое знаменитое из них – вокализ меццо-сопрано в третьей части, Marcia Funebre – голос, поющий без слов, тем самым также уподобляется инструменту. Напомним, что Д. Л. Клебанов – автор изданного учебного пособия «Искусство инструментовки»¹⁵ – открывает свой труд разделом «Мелодия», в котором первое место отводит исполнению мелодии инструментами соло.

По словам Т. Туковой и В. Кареловой, «стремительность смены сложных, зачастую противоречивых событий XX века, их масштабность, социальная значимость обусловили необходимость точного запечатления примет времени, создания своего рода художественного портрета эпохи. Следствием этого стало активное обращение к документальным материалам в различных видах искусства: кино, живописи, литературе, театре, музыке». «Исходя из понятия документа, возникли взаимосвязанные, близкие по существу понятия – документализм и документальность, под которыми понимается достоверное отображение подлинных фактов, событий и т. п. в различных видах искусства» [26, с. 17].

Программное сочинение Д. Клебанова – образец музыкального документализма, хотя композитор и не использует текстовые документы, а также вербальный ряд. В симфонии ощутимо «дыхание» реальных событий, выпукло показан драматургический контраст частей и их тем, сопоставлены противоположные образные сферы и соответствующие им драматургические планы – возвышенное, духовное и «сниженное», бездуховное; лирико-психологическое, индивидуализированное, лирико-бытовое и обезличенное, антипсихологическое. В музыкальном языке симфонии композитор предельно заостряет интонационную неоднородность музыкальных элементов – речевая мелодекламация, плач или лёгкая скерцозность контрастируют с разрушительной механистичностью маршевых ритмов.

¹⁵ В библиотеке ХНУИ имени И. П. Котляревского, помимо названного учебного пособия, хранятся две рукописи Д. Л. Клебанова – «Выразительная инструментовка» (Х., 1971) и «Инструментовка как фактор выразительности: Уч. пособие» (Х., 1958).

Проявлением художественной документальности в симфонии «Бабий Яр» становится также обращение композитора к «знаковому» для данного исторического периода жанру траурного марша – третья часть, *Marcia Funebre* – с одной стороны, как трагическому и, вместе с тем, величественному образу погребального шествия, прочно утвердившемуся ещё в музыке композиторов-романтиков, с другой – как наступательному образу непреклонной смертоносной силы, враждебной человеческому естеству, человеческой жизни, силы, неизбежно несущей разрушения и смерть. Поэтому траурный марш в симфонии украинского мастера становится трагическим символом Великой Отечественной войны, с событиями которой связано её название.

Подобное обращение к музыкальной «эмблеме» эпохи, апеллирующее, однако, не к теме *Великой Отечественной войны*, а к теме *Великой французской революции*, находим в другом значительном сочинении XX ст., принадлежащем ученику Дмитрия Львовича – Виталию Сергеевичу Губаренко. Речь идёт о моноопере «Одиночество», в которой некоторые исследователи усматривают одну из форм воплощения «документализации» художественного пространства: «Рассматривая проблему музыкальной интерпретации эпистолярного материала в опере В. Губаренко, отметим ещё один ... важный штрих. С целью конкретизации локально-хронологического пласта, а именно атмосферы предреволюционного Парижа 1848 года, композитор в качестве документальной эмблемы вводит интонации “Марсельезы”, которая становится своего рода “голосом эпохи”» [26, с. 23].

Разговор о Первой симфонии одного из музыкальных корифеев композиторской школы Харькова – Д. Клебанова, сочинении, изменившем его собственную творческую судьбу, а вместе с ней и жизнь ХГК в послевоенные годы, можно было бы продолжить. В равной степени заслуживают внимания и другие значимые для нашего города события прошлого и настоящего, получившие оценку в литературных сочинениях Н. Либероль и ставшие страницей «времени художника» протяжённостью в Жизнь. В рамках одной статьи, однако, невозможно охватить весь материал, опубликованный в книгах харьковского музыковеда.

Переходя к подведению итогов, кратко отметим, что композиционные концепции двух анализируемых нами книг включают тематические арки. Использование принципа арочного «диалога» между от-

дельными рассказами и их группами приводит к образованию разных по внутрижанровой дифференциации очерковых секций (циклов). Среди них – очерки-обобщения, событийные, биографические, портретные очерки, очерки-рецензии, поэтические и юмористические зарисовки и другие жанровые виды, нередко взаимодействующие друг с другом. Но все их объединяет документально-историческая основа.

Выводы. 1. Изучение культурных традиций региона должно включать имена тех, кто этот регион представляет. Нинель Либероль – одна из достойных и ярких фигур, воплотивших в своей многогранной творческой деятельности лучшие традиции региональных музыкальной и театральной школ, которые она продолжает, исследует и пропагандирует.

2. Опубликованные ею исторические материалы изложены в жанрах документальных очерков, критических наблюдений, статей и биографических воспоминаний, в которых автор, говоря от третьего лица, выступает как искусствовед-документалист, музыкальный и театральный критик, дающий собственную профессиональную оценку излагаемым событиям, история которых насчитывает более 70 лет. Многие из них – о восстановлении деятельности ХГК в послевоенные годы, возвращении «корифейского» профессорско-преподавательского состава, о драматических страницах жизни ВУЗа, которые могли кардинально изменить его судьбу, – малоизвестны или не известны совсем современному читателю.

3. Книги Н. Либероль, являясь образцом документальной прозы – одной из самых востребованных сфер современной литературы, – ценны тем, что воссоздают достоверную, живую картину наиболее значимых эпизодов музыкально-театральной «летописи» нашего города, сформировавших уникальную культурную атмосферу довоенного и послевоенного Харькова. Творческая судьба нашей героини является частью его истории, представленной ею «в лицах» и именах – литературных портретах выдающихся современников, в первую очередь, харьковчан, со многими из которых её связывает долгая дружба. По мнению писательницы, жизнь этих ярких людей оказалась воплощением судьбы целого поколения, неотъемлемой частью нашей общей истории – только так она раскрывает нам свой «живой контент» – уроки и традиции.

4. Доминантой рассказов Н. Либероль становится мысль об исторической важности непрерывной творческой связи поколений, сохранении и преумножении профессионального опыта, переданного от учителя к ученику, о преемственности музыкальных и театральных традиций, о необходимости рассмотрения последних в контексте межрегионального и межнационального культурного диалога.

Поднятая нами в связи с этим в данной публикации проблема культурологической регионики включает такой важный и актуальный аспект, как оценка знаковых для нашего региона событий культурной жизни, которая может стать импульсом для их дальнейшего изучения и определения их подлинного художественного значения. Отметим, что документальные материалы, опубликованные Н. Либероль, позволяют сделать вывод о существовании в музыкально-театральном Харькове прочных традиций профильной подготовки профессиональных кадров, о культивировании творческих связей поколений учителей и их учеников, о мультисобытийности музыкальной и театральной жизни, коммуникативной открытости города для творческих контактов с другими региональными центрами, наличии благоприятной «культурогенерирующей» атмосферы для создания выдающихся артефактов национального и наднационального значения. Резюмируем сказанное словами самой Н. Либероль о том, что наш город до 1934 г. был столицей Украины, где сосредоточились лучшие силы науки и искусства, но и после того, как столицей стал Киев, Харьков сохранил все традиции и черты столичного города [3, с. 5].

5. Книги Н. Б. Либероль явились логическим итогом её многолетней преподавательской, музыкально- и театрально-критической, а также лекторской деятельности, обобщением её богатого профессионального опыта. Высоко эмотивная, артистичная, ораторски «прочерченная» стилистическая «тональность» повествования обнаруживает театральный тип художественного мировосприятия автора, который словно «режиссирует» описываемые события с реально действующими лицами – героями её рассказов и очерков. Напомним, – «автор» на латинском и старофранцузском языках звучит как *auctor* – «создатель, творец», «тот, кто содействует, помогает». Читатель при этом выступает в роли «бессловесного партнёра» из «зрительного зала» (в переводе с древнегреческого слово «театр» означает «места для зрите-

лей»), и сама Нинель Либероль, а вместе с ней и автор настоящей статьи, становятся «внутритекстовыми зрителями» – увлечёнными и преданными миру Искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка [Текст] / М. Я. Береговский. — М. : Сов. композитор, 1987. — 280 с.*
2. *Борисенко М. Ю. Теоретичне музикознавство: рух у часі [Текст] / М. Ю. Борисенко // Pro Doto Mea : нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 170–185.*
3. *Воловик Л. Дмитрий Клебанов: К 105-летию со дня рождения [Текст] / Л. Воловик // Дайджест. — 2012. — Июль. — № 7 (157). — С. 5.*
4. *Галкин В. Симфония жизни. Воспоминания о харьковском музыканте А. Жуке [Текст] / В. Галкин // Панорама. — X., 1997. — № 50. — С. 15.*
5. *Гладкий Ю. Н. Регион как научная категория: региональный конструкт или «мусорный ящик»? [Электронный ресурс] / Ю. Н. Гладкий // Теоретические вопросы регионологии. — Режим доступа : http://izd.pskgu.ru/projects/pgu/storage/prj/prj_08/prj_08_01.pdf.*
6. *Гладкий Ю. Н. Регионоведение [Текст] : [учеб. для студ. вузов] / Ю. Н. Гладкий, А. И. Чистобаев. — М. : Гардарики, 2003. — 382 с.*
7. *Гнатів Т. Володимир Фемеліди – випускник Одеської консерваторії [Текст] / Т. Гнатів // Трансформація музичної освіти і культури в Україні : зб. ст. за матеріалами конференції, присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської держ. муз. академії ім. А. В. Нежданової / гол. ред. О. В. Сокол. — Одеса : Друкарський дім, 2004. — С. 37–46.*
8. *Журнал «Регионология Regionology» [Электронный ресурс]. — Саранск. — Все выпуски. — Режим доступа : <http://regionsar.ru/node/>. — Загл. с экрана.*
9. *Зинькевич Е. Опальная симфония [Текст] / Е. Зинькевич // Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. — К. : Нора-принт, 2005. — С. 73–76.*
10. *Золотовицька І. Л. Дмитро Клебанов [Текст] / І. Л. Золотовицька. — К. : Музична Україна, 1980. — 44 с. — (Творчі портрети українських композиторів).*

11. *Зоряний час [Текст] : нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського / Ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. — 400 с.*

12. *Калашиник М. П., Калашиник П. П. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів [Текст] / М. П. Калашиник, П. П. Калашиник // Музична Харківщина : зб. наук. пр. / упоряд. П. П. Калашиник, Н. Л. Очеретовська. — Х., 1992. — С. 6–19.*

13. *Калашиник П. П. Михайло Дмитрович Тиц [Текст] / П. П. Калашиник // Музична Харківщина : зб. наук. пр. / упоряд. П. П. Калашиник, Н. Л. Очеретовська. — Х., 1992. — С. 70–76.*

14. *Кравцов Т. С. Кафедра теорії музики [Текст] / Т. С. Кравцов // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992 : сб. ст. / Отв. ред. П. П. Калашиник. — Х., 1992. — С. 45–56.*

15. *Кураמיшина Ю. В. Актуальные проблемы культурологической регионики : крымский аспект [Электронный ресурс] / Ю. В. Кураמיшина // Ученые записки Таврического национального ун-та им. В. И. Вернадского. — 2012. — Т. 24. — № 4. — С. 164–169. — Режим доступа : http://sn-philcultpolsoc.crimea.edu/arhiv/2012/uch_24_4filosof/019_kura.pdf. — (Философия. Культурология. Политология. Социология).*

16. *Либероль Н. Б. Аккорды любви [Текст] / Н. Б. Либероль. — Х. : С. А. М., 2011. — 172 с.*

17. *Либероль Н. Б. Волны музыки [Текст] / Н. Б. Либероль. — Х. : С. А. М., 2011. — 92 с.*

18. *Либероль Н. Б. Монолог из зрительного зала [Текст] / Н. Б. Либероль. — Х., 2004. — 105 с.*

19. *Либероль Н. Б. Смятение [Текст] / Н. Б. Либероль. — Х., 2004. — 176 с.*

20. *Либероль Н. Столетие корифея [Текст] / Нинель Либероль // Дайджест. — 2007. — Ноябрь. — № 11 (100). — С. 4.*

21. *Очеретовська Н. Л. Дмитро Львович Клебанов (до 100-річчя від дня народження) [Текст] / Н. Л. Очеретовська. — Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. — 28 с.*

22. *Рижская А. Творческий отчет композитора [Текст] / А. Рижская // Красное знамя. — Х., 1966. — 15/1. — С. 5.*

23. *Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи [Текст] /*

О. Г. Рощенко-Авер'янова // *Pro Domo Mea : нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського* / ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Х. : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 148–170.

24. Тишко Н. *Життя, віддане музиці: композиторові О. Жуку – 75 років* [Текст] / Н. Тишко // *Вечірній Харків*. — 1982. — 5 листопада. — С. 3.

25. *Традиційна культура в умовах глобалізації: культурна ідентифікація та інформаційне суспільство* [Текст] : матеріали наук.-практ. конф., 18–19 трав. 2012 р. / Харк. облдержадмін., Упр. культури і туризму, Обл. орг.-метод. центр культури і мистец. ; [редкол. : Іщенко Т. В. та ін.]. — Х. : [б. в.], 2012. — 205 с.

26. Тукова Т. В., Карелова В. Ю. *Форми документальності в музикальному мистецтві ХХ століття* [Текст] / Т. В. Тукова, В. Ю. Карелова // *Музичне мистецтво : зб. наук. ст.* — Донецьк : Львів : Юго-Восток, 2010. — Вип. 10. — С. 17–28.

27. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992* [Текст] : сб. ст. / отв. ред. П. П. Калашиник / [видання Харк. держ. ін-ту мистецтв]. — Х. : [б. в.], 1992. — 446 с.

28. Черкашина М. *Дмитро Клебанов* [Текст] / М. Черкашина // *Українське музикознавство* / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. — К. : Муз. Україна, 1968. — С. 126–131.

29. Чурилова Б. *Поема О. Жука* [Текст] / В. Чурилова // *Музика*. — 1980. — № 4. — С. 9.

30. Шокальський П. *До сердець дорога* [Текст] / П. Шокальський // *Культура і життя*. — Х., 1969. — 13/II. — С. 4.

31. Яцков А. В. *Специфика формирования музыкальной культуры Крыма на рубеже XIX–XX столетий в аспекте регионально-культурологической проблематики* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/36115/47-Jaczkov.pdf?sequence=1>.