

Олег Рудницький

**ІНДИВІДУАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ
ВЗАЄМОДІЇ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
ТА АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ У КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ МІНІАТЮРИ
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ
МИКОЛИ КОЛЕССИ)**

Проаналізувавши стильові тенденції першої третини ХХ ст., які найбільш яскраво відобразились у фортепіанній спадщині видатного українського композитора Миколи Колесси (імпресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм) та з'ясувавши судження митця щодо роботи над творами для фортепіано, як і основні параметри авторської інтенції, пов'язані з ним, виокремимо питання про вибір жанрів, яким композитор надавав перевагу, які найбільш природно поєднувались для нього зі звуковою палітрою та виражальними можливостями фортепіано. Сконцентруємо увагу на своєрідності трактування того чи іншого жанру у стильових тенденціях зазначеного періоду та органічності натури митця у лаконізмі вислову, якою характеризується, власне, і образ композитора.

Мета статті – розглянути розвиток жанрових моделей мініатюри у творчості Миколи Колесси шляхом з'ясування взаємодії параметрів авторського розвитку жанрів та історично сформованих у часі жанрових моделей певних стильових напрямів.

Хоча дослідження жанрових концепцій перебуває за межами завдань статті, а теорії жанру і, відповідно, питанню жанрової моделі присвячено сотні досліджень, однак, варто подати дефініцію, яка в цій праці використовується як робоча. У ній спираємося на визначення Ю. Лотмана щодо вибору митцем певного жанру як форми спілкування з реципієнтами: «Вибір письменником певного жанру, стилю чи художнього напрямку – це вибір мови, якою він

збирається говорити з читачем. Ця мова входить у складну ієрархію художніх мов певної епохи, певної культури, певного народу чи певного людства... Чим більшою є потенційна можливість вибору, тим більше інформації несе в собі структура мови і тим різкіше оголюється її співвіднесеність з тією чи іншою моделлю світу»¹. Отже жанрова модель – на відміну від більш широкого поняття «жанр» – трактується як певний смисловий «мовний код», інваріант, у якому сконцентровано найтипівіше коло образів і відображено головні історико-соціальні характеристики певного жанру. Відповідно, у визначенні індивідуальних особливостей використання жанрової моделі композитором основна увага звертається на інваріантні ознаки жанру, які митець трактує згідно з поставленим у тому чи іншому творі завданням. Водночас в аналізі авторського втілення жанрових моделей неможливо абстрагуватись від особливостей усієї системи виразності засобів, яка узгоджується як з канонами жанру, так і з конкретним задумом та стильовими пріоритетами (включно з неповторним індивідуальним стилем композитора).

В одному з нових наукових досліджень – дисертаційній праці Н. Рябухи – є цікаве визначення жанрової моделі мініатюри: «<...> Мініатюра – це “мала модель світу”, яка уособлює в собі жанрову систему малих форм у мистецтві. Єдність жанрового розмаїття мініатюри в контексті видової специфіки мистецтва складають особливості психології, семантики, а також соціокультурна детермінованість, тобто умови функціонування в культурному просторі, які утворюють жанрову модель з власною картиною світу. У сфері музичного, образотворчого, літературного мистецтв мініатюру визначено як жанр, пов’язаний зі специфічними принципами художньої організації, які об’єднують жанрові різновиди мініатюри в цілісний феномен, а саме: максимальна концентрація змісту, психологічне навантаження на кожну семантичну деталь, нюанс, елемент, що приводить до лаконізму і сконцентрова-

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 30.

ності художньої композиції; камерний простір, стислий і сконцентрований час (література, музика). Психологія і естетика жанру пов'язані з суб'єктом творчості (образом людини), характеризують мініатюру як найменшу жанрову модель, яка здатна концептуально відбити картину світу»¹. Останнє визначення жанрової моделі на прикладах мініатюри дуже влучно співвідноситься з більшістю аналізованих творів М. Колесси і відповідає їх сутності.

Власне, для композитора більш характерним є мислення стислими афористичними побудовами, навіть у крупніших формах, як хорові чи вокальні твори, він тяжіє до відносної замкнутості окремих розділів. Така схильність не останньою чергою пов'язана з імпресіоністичними тенденціями як одними з провідних серед його стильових пріоритетів. Другою причиною становлення мініатюри як визначального жанру фортепіанної творчості є і суто психологічна характеристика особистості М. Колесси, який, за низкою ознак і авторських міркувань, виявляє більшу predisпозицію саме до мініатюрних форм, до пов'язаних з ними жанрів. Такими ознаками вважаємо, зокрема, схильність до виняткової детальності, скрупульозності, прагнення відшліфувати кожен деталь твору, на чому неодноразово наголошував сам композитор, описуючи свій творчий процес.

Додатковим аргументом на користь такої послідовності в аналізі жанрів фортепіанної творчості М. Колесси може слугувати й особлива популярність саме його мініатюр у виконавців. «Коломийки», «Дрібнички», прелюди звучать дуже часто, вони набули цікавих інтерпретаційних варіантів. І хоча його цикли чи сонатину також не обійшли увагою виконавці, усе ж, якщо б провести соціологічний аналіз частоти виконання фортепіанних творів М. Колесси в різних середовищах, мініатюри мають шанс отримати першість.

¹ Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Рябуха Наталія Олександрівна; Харківська держ. акад. культури. – Харків, 2004. – С. 5.

Дуже цікаво трактує композитор жанр прелюдії, до якого він звертається протягом багатьох років творчого життя: від 30-х («Фантастичний прелюд», 1938) до прелюду «Про Довбуша» (1981), тобто протягом 43 років. Хоча кількісно прелюдії нечисленні у композиторській спадщині і представлені лише чотирма зразками, усі вони складають своєрідну єдину наскрізну лінію, мають узагальнений програмний задум, загалом можуть трактуватись як певні віхи творчого розвитку митця. М. Колесса мислить жанр прелюду в кількох площинах, співзвучних до різних тенденцій оновлення у ХХ ст. цієї найбільш знакової мініатюри, яка зазнавала різноманітних перевтілень протягом багатьох епох, та навіть у наш час не втратила остаточно своєї актуальності й продовжує привертати увагу композиторів.

Безперечно, важливим чинником впливу на його переосмислення прелюдійності вважаємо імпресіоністичне трактування цього жанру, зокрема програмні прелюдії К. Дебюссі, які певною мірою викликають аналогії з прелюдіями М. Колесси завдяки головно споглядально-рефлексивному модусу сприйняття світу. Довершеність кожної колористичної деталі, гра світлотінню, умовне злиття часу і простору, яке забезпечується заглибленістю в єдиний образно-емоційний стан, особливо притаманний «Осінньому прелюду», аналогічні образно-сміслові акценти можна віднайти й у «Фантастичному прелюді».

Крім того, істотними передумовами авторського переосмислення прелюдійності можна вважати й орієнтацію на пісенні прототипи, прагнення в інструментальній мініатюрі передати дух фольклорного оригіналу. Такий підхід особливо характерний для «Гуцульського прелюду» та «Прелюду про Довбуша». Особливість трактування жанру прелюдії у композитора полягає також у тому, що навіть у тих мініатюрах, які сам автор не позначив як прелюдію, яскраво виступають ознаки прелюдійності як способу організації форми, принципів розвитку та музично-виражальної системи загалом. Так, певні ознаки прелюдійності – у найширшому плані трактування жанрової моделі – можна помітити і в циклі «Дрібнички», і у фортепі-

анних обробках пісень, і в сюїті «Картинки з Гуцульщини», і навіть у його знаменитих коломиїках. Барвіста витонченість гармонічної мови, багатство фактури наявні майже в усіх цих програмних прелюдах, які часто пов'язані з фольклорними витоками. Зазначимо, що композитор ніколи не прагнув до радикального оновлення ладотонального спектру, властивого музичному мистецтву перших десятиліть ХХ ст., хоча добре їх знав. Зокрема відомо, що М. Колесса неодноразово бував у Празі в Алоїза Габи, засновника чвертьтонової системи в музиці, відвідував його лекції і навіть зберіг удома підручник із чвертьтонової композиції цього митця. Співзвуччя, якими здебільшого користується композитор у прелюдях, хоч і доволі колористичні, найчастіше можуть бути пояснені з позиції тональної логіки, у них нерідко переважають акорди терцієвої побудови. Щодо функціональної належності акордів, то композитор досить винахідливо користується виражальними можливостями домінантної групи, які отримують різноманітні розв'язки й іноді несподівано реалізують функціональні тяжіння.

Найбільш імпресіоністичними можна вважати два прелюди – «Фантастичний» та «Осінній». Перший характеризується поєднанням рис національної мелодики, ритміки, оспівуванням типових коломиїкових зворотів із дивовижним імпресіоністичним, звукописним характером химерної зображальності. «Фантастичність» образу полягає в тому, що відносно простий, конструктивно ясний мотив постійно пере забарвлюється в різні способи – ритмічними переборами, гармонічним колоркуванням, витонченими алюзіями недовомовленості фраз, несподіваними переходами до іншого типу пульсації часу. Тут своєрідно переосмислюється первинна природа прелюдійності, що як відомо, з латині перекладається як передгра, гра вільна, неочікувана, введення в наступну організовану подію. Відчуття неочікуваності, несподіваності змін, мінливість образу залишається провідною ідеєю мініатюри М. Колесси, пронизаної духом імпровізаційності і навіяної не менш фантастичним твором М. Коцюбинського «Тіні забутих

предків». Уся система виразності спрямована на створення подібного ефекту. Деякі ознаки вже відзначались, але такими ж невизначеними залишаються і тонально-гармонічні опори, які виявляють то одну, то іншу свою функціональну спрямованість.

Значно пізніше написаний другий прелюд стилістично споріднений із першим, передусім у трактуванні гармонічних та фактурних колористичних деталей. Прелюд починається із дещо непевного «знаку запитання» на тонально невизначеному гармонічному ході. Композитор використовує тут типові для імпресіоністичного колориту гармонічні сповзання та блукання, які лише наприкінці фрази отримують хистку тональну основу. Важливу роль у подальшому розвитку початкового мотиву відіграє інтонація обертання, своєрідне колоподібне замикання у «вузькому просторі», теж досить типове для імпресіоністичної мелодики. Проте згодом композитор поступово розмикає вузькі рамки діапазону початкового тематичного матеріалу, тема набуває лірико-декламаційних рис і поступово піднімається до яскравих експресивних кульмінацій, тяжіючи таким чином до неоромантичних сплесків. У цьому кульмінаційному епізоді вона наближається навіть до скрябінського типу мелодики з притаманним їй широким диханням, раптовим завоювання вершин і коротким перебування на вершині, що часто спостерігається у прелюдях російського майстра. Такий тип розгортання зближує цей твір із ранніми прелюдями Л. Ревуцького та В. Косенка. Дуже важливе місце у створенні образу тут займає фактурне розгортання, просторовий модус твору. Тричастинною репрізною формою прелюду зумовлюється симетричність обрамлення кульмінаційного спалаху, невизначеність початку і кінця спричиняє образний ефект недововленості, осінньої ностальгії і нездійснених мрій. Композитор особливо в поясненнях чи програмних коментарях не розкривав якогось конкретного літературного прототипу цього прелюду, проте знаючи його любов до поезії українського символізму, зокрема до творчості Б.-І. Антонича чи В. Гаврилюка, можна передбачити наближеність до їх поетичних рефлексій.

Найбільш розгорнутий за формою – третій, «Гуцульський прелюд», написаний уже в 1975 році, за типом викладу й інтонаційним складом наближений до коломийок. Особливо рельєфно природу гуцульського танцю автор окреслює в експозиції тричастинної форми (відповідно й у репризі). Проте не випадково М. Колесса називає цю мініатюру прелюдом, а не коломийкою: безперечно, свобода розгортання, багата і різноманітна за відтінками смислів, «алюзійність» авторського мислення щодо коломийкового першоджерела проступає значно яскравіше, ніж у коломийках. Раптові «перепади» настроїв і відчуттів споріднюють цей прелюд з «Фантастичним», особливо у завершальному епізоді. Цей прелюд побудовано значно вільніше, хоча загалом він витриманий у традиційній тричастинній формі. Завдяки інтенсивному розгортанню матеріалу композиція наближається до наскрізної поемної форми, з вільною зміною контрастних епізодів, серед яких і експресивно-схвильовані, і епічно-рефлексивні, і лірично-задумливі. Цей найбільший за обсягом з усіх прелюдів композитора майже переступає межу жанру, тяжіючи до концертного етюду чи поеми.

Дві мініатюри обробок народних пісень, написані в пізній період творчості композитора (1986–1987 рр.), виникли, очевидно, з дидактичних потреб (поповнення репертуару молодшого покоління піаністів). Крім того, вони повертають для митця ті пріоритети, якими він керувався у 20–30-х роках. Зрештою, така стилістика не тільки не суперечить дитячому сприйняттю, а навпаки, спрямована на розвиток у них сучасного музичного мислення, яке дасть їм змогу в подальшому виконувати модерну музику. Такий підхід до дитячої музики спонукає пригадати роботу Б. Бартока з народними піснями у циклі «Мікрокосмос», а також – ще більш безпосередньо – п'єси з циклу «Наше сонечко грає» В. Барвінського.

Перша п'єса своєрідного мікроциклу «А де ж тії чоботи» – це фортепіанна обробка жаргівливої народної пісні з виразними танцювально-ігровими ознаками. Мініатюра має дидактичне спрямування. Грайлива, граціозна

мелодія отримує вишукане і водночас доволі модерне, насичене терпкими дисонантними співзвуччями гармонічно-кolorистичне опрацювання.

У наступній мініатюрі «Ой Іванчику-білоданчику» природно продовжується манера викладу попередньої фортепіанної обробки народної пісні (чи, точніше, мініатюри за мотивами народної пісні), проте в ній більше уваги приділяється не стільки на гармонічній colorистичці, скільки лінійності викладу. Особливу увагу варто звернути на контрастні голоси, у фактурі використовуються як елементи контрастної поліфонії, так і підголоскові прийоми, а наприкінці фактура ускладнюється, і знову ж таки наближається до улюбленого М. Колессою імпресіоністичного звукопису. Дуже ефектним є завершення п'єси, а водночас і всього мікроциклу – воно відбувається на стрімкій кульмінації-спалаху, спрямованій догори, до вершини, яка проте не має цілком завершеної «крапки», а швидше розмикається у певній недомовленості, відображаючи стан очікування і подиву.

Подібний підхід до втілення яскравого картинного образу помічаємо у ранньому циклі мініатюр «Дрібнички», який, попри молодість автора, вражає новизною мислення, відповідністю до сучасних йому новітніх тенденцій, свіжістю гармонічних барв, багатством переплетення фактурних ліній.

Цей програмний цикл, написаний у 1928 році, вписується в «контекст» оновлення програмної тематики перших десятиліть ХХ ст. Крім славетного циклу «Миттєвості» С. Прокоф'єва, паралель із яким виникає одразу, на думку спадають й інші, зокрема «Казки матінки Гуски» М. Равеля, «Прогулянки» Ф. Пуленка чи «На зарослому хіднику» Л. Яначека. Цікаво, що цикл М. Колесси хронологічно випереджає типологічно близький «Мікрокосмос» Б. Бартока. Важливо і те, що типова для задержуватого новаторського покоління тогочасних молодих музикантів підкреслено незвична сфера музичної виразності, нерідко гротескові й іронічні образи утілені у М. Колесси на тлі національного фольклору.

«Дрібнички» складаються з трьох п'єс. Лаконізм ви-словлювання, сміливість молодого автора у застосуванні модерних прийомів, вишукане переплетення фольклорно-го і модерного свідчить про рішучу спрямованість до худо-жнього експерименту. Особливо це стосується ладо-тональної сфери, використання різних ладових тетраходів як яскравого колористичного прийому, фактурних рі-шень, організації часу (метроритміки).

Уже поєднання септакордових ланцюжків на початку першої п'єси надає гостроти звучанню. Від романтичної фантастики походить і використання вертикальних комбі-націй на ступенях цілотнової гама як колористичний прийом, трансформований у дусі імпресіоністичного зву-копису: ступені цілотнової гама немовби підсвічуються ввідними тонами до кожного зі щаблів. Поступово харак-тер твору набуває примарно-гротескних рис, дисонантні зблиски додають деякої гротескності загальному образно-му колориту. Мелодичний рельєф доволі конструктивний і обертається довкола вісі з двох кварт, а в гармонії зберіга-ється та ж цілотнова вісь. Терпкі дисонуючі звучності зіс-тавляються за фонічним принципом.

Аналогічна стилістика зберігається й у другій п'єсі, про-те на відміну від попередньої, вона більш просторово-об'ємна, картинна. У ній дуже винахідливо застосовані виражальні можливості остинатності, що теж трактується в руслі художніх течій ХХ ст. (згадаймо Б. Бартока, З. Кодая чи І. Стравінського, деяких інших представників неофолькло-ризму). Згодом композитор використовує ці засоби в багатьох творах, як фортепіанних, так і вокально-хорових.

Врешті в останній п'єсі на тему народної пісні «По дорозі жук» автор використовує пісенну мелодію як основу для бітонального поєднання голосів (знову виникають природні паралелі з деякими бітональними п'єсами «Мік-рокосмосу» Б. Бартока). Узагалі, як слушно вказує Я. Якуб'як, «<...> три фортепіанні п'єси “Дрібнички” ство-рені значною мірою під впливом вражень від “Петрушки” І. Стравінського. Аналогії із Стравінським [виникають] в значній мірі в третій п'єсі з її підкреслено жорстким біто-

нальним початком»¹. Але водночас політональність відіграє важливу роль е ладо-гармонічній техніці Бартока, у вигляді «поєднання двох тональних пластів, які слугують для згущення художньої експресії, для гумористичних та характеристичних ефектів»², яку, вважаємо, М. Колесса успадкував від Б. Бартока, бо подібна проекція горизонталі на вертикаль часто використовується у творах українського митця. Це й акорди цілотонної гами і часте використання збільшеної квінти, чим створюється ефект «примарності», і кварто-квінтова вертикаль, яка впливає з інтонаційної основи творів композитора. Цікаві поєднання тональних центрів, часто у великосекундовому співвідношенні, як і у Б. Бартока, застосовується для втілення експресивних, фантастичних та гумористичних образів.

Як бачимо, досить багато прийомів у цьому відомому циклі, які сприймаються як вияв імпресіонізму, завдяки своїй колористичності, просторовим ефектам, терпким, гострим звучностям, об'ємним фактурно-регістровим зіставленням, впливають не з холодного інтелекту, а з усвідомлення сутнісних ознак виражальної системи українського фольклору.

Наступним циклом мініатюр, у яких розвивається головна образно-стилістична лінія фортепіанних композицій 30-х років, стали Три коломийки. Написані у 50-х роках, вони належать до знакових творів у спадщині Миколи Колесси. Водночас у них помітне прагнення композитора до більшої ясності і традиційності музичної мови, уникання жорстких дисонансів, модерних тонально-гармонічних послідовностей, наголошення фольклорного першоджерела.

Жанрове окреслення «Коломийки» теж не випадкове. Адже коломийковість як одна із сутнісних рис індивідуального письма М. Колесси була притаманна йому від початку

¹ Якуб'як Я. М. Колесса як композитор / Я. Якуб'як // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. ст. – Львів, 1997. – С. 21.

² Холопова В. О теории Е. Лендваи / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1972. – Вып. 1. – С. 349.

творчого шляху. Однак, як зазначено стосовно раніше написаних творів, він намагався знайти різноманітні форми взаємопроникнення національного – універсального, тому здебільшого обирав жанри, притаманні загальноєвропейській традиції, що до того ж отримували новітнє тлумачення в музиці ХХ ст., як прелюдія, поліфонічний цикл чи сонатина.

Проте в післявоєнний період змінюється саме ставлення до мистецтва і його представників, чого не міг не відчувати на собі митець. Українські композитори були позбавлені можливості контактувати зі своїми європейськими колегами та ознайомлюватися з останніми художніми експериментами. Будь-які намагання митців – літераторів, художників, композиторів – бути трохи сміливішими, радикальніше оновити засоби виразності, зазнавали жорсткого переслідування з боку ідеологічних керівників. Про цей страшний тиск згадував і сам Микола Філаретович: «Забути ті страшні роки неможливо <...> постановою 1948 року¹ викликала в мене глибоку травму. Певною мірою вона повернула мою творчість в іншу колію. Я продовжував рухатись у тому ж напрямку, але музика не мала такої гостроти і свіжості»².

Єдиним шансом вберегтись від цькування і звинувачень у буржуазному націоналізмі та схиланні перед Заходом (чого М. Колесса все одно не уникнув) для талановитого і переконаного в етичній силі музики композитора було звернення до народних джерел. Оскільки для митця фольклорна стихія була рідною, він зосередився передусім на ній і намагався підкреслити це не тільки в музичній мові, а й у виборі жанрів.

Та в будь-якому разі три коломийки, які теж можна розглядати як своєрідний мікроцикл, утілюють найкращі риси індивідуального стилю М. Колесси: барвистість, яскравість образів, а водночас раціональність побудови, точ-

¹ Мається на увазі: Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» // Советская музыка. – 1948. – № 1.

² Колесса М. Будьмо громадянами / М. Колесса // Музыка. – 1989. – № 2. – С. 5.

ність використання кожного виражального прийому, лаконічну афористичність.

Перша коломийка має низку характерних ознак – ритмічних (синкоповані акценти), ладових (гуцульський лад), мелодичних зворотів. Принцип варіантного розгортання, мікрозміни основного мотиву, динамічне розростання лежать в основі розвитку тричастинної репризної форми. У творі відбивається дуалістична природа контрасту чоловічого та жіночого начал (відповідно танцювального в експозиційному розділі та лірико-медитативного в середній частині). Гармонічна мова доволі традиційна, основна тональність окреслена цілком ясно, проте не полишає враження модерності завдяки терпкості гармонічних послідовностей.

Друга коломийка, як видається, наближається до жанрової моделі скерцо, через химерність і несподіваність зіставлення двох яскраво контрастних образів: перший споглядально-сумовитий, другий танцювальний, жартівливий. Відчуття скерцозності виникає завдяки певним елементам музичної мови. Еліптичні звороти вирішуються не в плані пізньоромантичної нестійкості, а переходом акорду однієї тональності через неакордові звуки в акорд іншої тональності, що створює колористичний ефект.

Третя коломийка найекспресивніша та найбільш розгорнута. Перший танцювально-активний мотив можна трактувати як певний різновид двох попередніх коломийок. Узагалі твір сприймається як дуже модерний, що спричинено численними неакордовими звуками, затриманнями в різних голосах, які розв'язуються почергово, тому основні функції тональності звучать не прямолінійно, а дещо завуальовано.

В останніх двох пізніх коломийках хотілося б зауважити особливості роботи з жанровою моделлю: коломийка вже є не чистим пісне-танцем, її можна метафорично назвати «коломийкою у спогадах», близькою за змістом до «Спогаду» І. Альбеніса з циклу «Іберія», у якому танцювальна основа сприймається як ремінісценція з ностальгічним началом. Так і тут відзначається стихія півтонів і ледь уловимих переходів та колористичних нюансів (що більше стосується четвертої коломийки). Власне, остання, п'ята коломийка, є дуже яскравою та динамічною. Якщо попе-

редню можна порівняти з ніжною пастеллю, виписаною м'якими барвами, то ця навпаки – соковита, немовби вийшла з-під пензля О. Новаківського. Уся коломийка побудована на своєрідних «фовістичних» контрастах, раптових акцентах, ефектах зіставлення густих звукових плям. Свіжа модерна музична мова мініатюри свідчить про потенціал композитора як модерніста, який виявився ще на ранніх етапах творчості, і вимушений був перейти в більш традиційне русло в радянський період.

Отже, підсумовуючи аналіз індивідуального трактування і трансформації різновидів жанрових моделей мініатюри у фортепіанних творах Миколи Колесси та відповідної до них системи виражальних засобів, зазначимо найголовніші засади, які притаманні художньому світогляду та стилістиці композитора. М. Колесса проявляє таку ж вибірковість у ставленні до жанрового «корпусу» своєї фортепіанної творчості, як і до стильових напрямів. Особливе місце у фортепіанній спадщині композитора займають мініатюри, які загалом коригуються за парадигмами «прелюдійності» – одного з найважливіших європейських мініатюрних жанрів, який еволюціонував у різних стилях – та «коломийковості» – найхарактернішого жанрового символу національного походження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колесса М. Будьмо громадянами / М. Колесса // Музика. – 1989. – № 2. – С. 4–6.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 14–285.
3. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Рябуха Наталія Олександрівна; Харківська держ. акад. культури. – Харків, 2004. – 16 с.
4. Холопова В. О теории Е. Лендваи / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1972. – Вып. 1. – С. 326–358.

5. Якуб'як Я. М. Колесса як композитор / Я. Якуб'як // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. ст. – Львів, 1997. – С. 21–29.

Олег Рудницький. Індивідуальні параметри взаємодії стильових напрямів першої половини ХХ ст. та авторської інтенції у контексті жанрових моделей мініатюри (на прикладі фортепіанної творчості Миколи Колесси). На прикладі творчості М. Колесси розглянуто принципи розвитку основних жанрових моделей мініатюри. Виявлено особливості певних жанрових моделей, сформованих у руслі традиції та їх оновлення на українському національному ґрунті.

Ключові слова: жанрова модель, інваріант, індивідуальний авторський стиль, авторська інтенція.

Олег Рудницький. Индивидуальные параметры взаимодействия стиливых направлений первой половины ХХ века и авторской интенции в контексте развития жанровых моделей миниатюры (на примере фортепианного творчества Николая Колессы). На примере творчества Н. Колессы рассмотрены принципы развития основных жанровых моделей миниатюр. Выявлены особенностей некоторых жанровых моделей, сформировавшихся в русле традиции и их обновление на украинской национальной почве.

Ключевые слова: жанровая модель, инвариант, индивидуальный авторский стиль, авторская интенция.

Oleg Rudnytsky. Individual Parameters of Interaction between Style Directions in the first half of the Twentieth Century and Author's Intention According to the Development of Piano Miniature Genre Models (in Mykola Kolessa's Creation). The progressive principles of the main genre models in M. Kolessa's piano miniatures are analysed. The author also researches the peculiarities of some genre models which were formed according to traditional ways and their renews on the special national Ukrainian grounds.

Key words: genre model, invariant, individual author's style, the author's intention.