

паралелі засвідчують ідейно-тематичну спільність проблематики творів про війну й утворюють наднаціональний рівень осмислення загальнолюдських проблем буття.

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької, 2-ге вид. доповн. – Л. : Літопис, 2001. – 832 с.
2. Афоризмы. Древний мир. Античность / сост. А. П. Кондрашов. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2001. – 512 с.
3. Багряний І. П. Огненне коло / І. П. Багряний. – Л. : Євросвіт, 2006. – 132 с.
4. Белль Г. Твори : в 2 т. Т. 1. : пер. з нім. / Г. Белль ; передм. Д. Затонського. – К. : Дніпро, 1989. – 798 с.
5. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – К. : Укр. бібл. т-во, 1992. – 1256 с.
6. Дератани Н. Ф. Хрестоматия по античной литературе. Греческая литература : в 2-х т. Т. 1 / Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. – М. : Просвещение, 1965. – 680 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
8. Ремарк Е. М. Час жити і час помирати / Е. М. Ремарк ; перекл. з нім. Ю. Петренко. – К. : Дніпро, 1974. – 328 с.
9. Рихло П. В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : монографія / П. В. Рихло. – Чернівці : Рута, 2005. – 584 с.
10. Самчук У. О. Чого не гоїть вогонь : роман / У. О. Самчук. – К. : Укр. письм., 1994. – 233 с.
11. Сент-Екзюпері А. Твори / А. Сент-Екзюпері. – К. : Молодь, 1973. – 356 с.
12. Die Bibel: Altes und neues Testament: Einheitsübersetzung. – Freiburg ; Basel ; Wien : Herder, 1980. – 1452 s.
13. Haecker T. Journal in the Night / Translated from the German by Alexander Dru. – New York : Pantheon Books, 1950. – 222 p.

УДК 821.161.1.09

Малгожата Матецкая

ОБРАЗЫ, МОТИВЫ И СИМВОЛЫ В СИНКРЕТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА

Статья посвящена модернистским трудам Александра Скрябина, в которых можно увидеть литературные и музыкальные мотивы, характерные для XIX ст. Среди них – поиск смысла жизни, вера в идеальный потусторонний мир, лю-

бовь, культуру искусства. Музыкальные композиции равно, как и литературные комментарии, подтверждают, что автор был сторонником субъективного творчества.

Ключевые слова: искусство, художник, композитор, симфония, соната, слово, звук.

Матецька Малгожата. Образи, мотиви та символи у синкретичній творчості Олександра Скрябіна. Статтю присвячено модерністським роботам Олександра Скрябіна, у яких можна простежити літературні та музичні мотиви, характерні для XIX ст. Серед них – пошук сенсу життя, віра в ідеальний потойбічний світ, кохання, культуру мистецтва. Музичні композиції так само, як і літературні коментарі, підтверджують, що автор був прихильником суб'єктивної творчості.

Ключові слова: мистецтво, художник, композитор, симфонія, соната, слово, звук.

Matetska Malgozhata. Visions, Motifs and Symbols in the Syncretic Artistic Output of Alexander Skryabin. The article deals with modernistic works of Alexander Skryabin, where one can find both in the literary and musical layers motifs that were characteristic for the 19th century turn such as: search for the sense of life, belief in the ideal extramundane world, love, cult of art. Musical compositions as well as their literary commentaries prove that the Author was a devotee of subjective creative activity.

Key words: art, artist, composer, symphony, sonata, word, sound.

Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования. Александр Скрябин (1872–1915) – великий русский композитор-новатор, один из крупнейших представителей европейского музыкального искусства конца XIX – начала XX века. Его творчество, связано с общими мировыми процессами развития культуры этого периода, представляет собой синтез музыки, литературы, живописи, философии [2, 421–433]. Утверждающие значительную роль гения, сочинения автора “Прометея” основаны на поэтической индивидуальности. Они вдохновенно и ярко отразили эстетические и стилевые тенденции модернизма и выдвинули на первый план принцип условности в художественном восприятии мира.

На протяжении всей жизни композитор непрерывно изучал философские проблемы, мировую литературу. Его симфонии и фортепианные композиции, к которым он сочинял литературные программы, насыщены огромной экспрессией и богатой символикой, проникнуты мистико-религиозными размышлениями и абстрактными образами. Они представляют собой пересказ философских идеалистических

схем, выражают наслаждение жизнью, любовью и высокую мистическую радость жизни.

В раннем – романтическом периоде творчества композитора (1883–1903) – отразилось воздействие Фридерика Шопена, Ференца Листа и Рихарда Вагнера [8]. Связь с традицией Шопена и Листа ощутима в фактуре фортепианных произведений (мазурках, этюдах, ноктюрнах, вальсах, сонатах), которые отличаются нервной возбужденностью и вместе с тем исключительной одухотворенностью, гибкой нюансировкой, неуловимой изменчивостью темпа и ритма, тончайшей градацией звучаний и разнообразием тембровых красок. Влияние Вагнера проявилось в симфонических формах – в деталях оркестровки, в отдельных гармонических оборотах, насыщенных хроматизмом, в характерном использовании расширенного состава оркестра (особенно медных духовых инструментов [9]).

Романтическое мировоззрение молодого Скрябина выражалось в загадочности и таинственности образов и мотивов (характерных для его симфонических и фортепианных произведений), в осознании безграничности связей человека с окружающим его миром. Композитора привлекал романтический культ художественного творчества, культ природы и космоса. Он увлекался философско-мистическими теориями Фридриха Шеллинга и Артура Шопенгауэра, мечтал о преобразении театра, музыки, живописи и танца в синтетическое искусство, способное к религиозно-мистическому наслаждению. Эти мысли появились уже в первом монументальном и программном произведении – шестичастичной “Первой симфонии” (1901). Литературный текст финального гимна и музыка всех частей выражают пламенную любовь к людям и ко всему миру, подчеркивают, что искусство – это “дивный образ божества”, “светлая мечта”, “праздник и отдохновение” [6, 55–56].

Музыкальные “размышления” о идейно-эстетических функциях творчества продолжает “Вторая симфония” (1893). Как заметили музыковеды: “Это произведение более монументальное, более драматическое и героическое. Его «сквозное действие» ведет от трагического, отчасти даже траурного вступления к финальному ликованию. Вступительное *Andante* – одна из самых мрачных страниц скрябинского творчества. Но здесь нет упадка, душевной слабости. Мы все время ощущаем огромную скрытую силу, которая пока еще не может проявить себя. Это скованный Прометей. Сонатное *Allegro*

(вторая часть) полно экспрессии и отличается большей драматической остротой по сравнению с аналогичными частями Первой симфонии. Героический порыв запечатлен и в четвертой части, раскрывающей образы «грозы и бури». Вспоминаются строки из лермонтовского *Мцыри*: «Руками тучи я ловил, глазами молнии следил». Финал – более удачная попытка выразить массовое всепобеждающее начало. Все же он не свободен от внешней парадности. Вот почему автор был не вполне удовлетворен финальной частью» [3, 278].

В творчестве композитора осуществлялся процесс совершенствования художественного метода. Он стремился к глубокому подсознательному пониманию жизни, к проникновению в ее сущность, хотел интуитивно угадать широкий, обобщающий смысл своих стремлений, желаний, эмоций. Поэтому непрерывно искал новые способы выражения необычных душевных состояний. В его зрелых произведениях нашли весьма оригинальное отражение отвлеченные и сложные идеалистические схемы философии Владимира Соловьева, Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше, а также теории солипсизма и теософские идеи [2, 426–429]. Ярким примером свободного пересказа избранных философских воззрений явилась «Третья симфония – Божественная поэма» (“*Le Divin Poème*”, 1904). В литературной программе так выяснен замысел и содержание этой композиции: “*Божественная поэма* представляет развитие человеческого духа, который, оторвавшись от прошлого, полного верования и тайн, преодолевает и ниспровергает это прошлое и, пройдя через пантеизм, приходит к упоительному и радостному утверждению своей свободы и своего единства со вселенной (божественного я)”. Первая часть – это в понимании Скрябина – “внутренняя борьба между человеком – рабом созданного им самим бога и могучим свободным человеком, человеком-богом”. Во второй части: “Человек отдается радостям чувственного мира. Наслаждения опьяняют его; он поглощен ими. Его личность растворяется в природе. И тогда-то из глубины его существования поднимается сознание возвышенного, которое помогает ему преодолеть пассивное состояние”. В третьей части симфонии: “Дух, освобожденный, наконец, от всех уз, связывающих его с прошлым, исполненным покорности перед высшей силой, дух, производящий вселенную одной лишь властью творческой воли и сознающий себя единым с этой вселенной, отдается возвышенной радости свободной деятельности – «божественной игре»” [10].

“Третья симфония” открывает новый период творчества автора “Причудливой поэмы” [11]. В истории русского и европейского симфонизма она занимает особое место – это философская, романтико-экспрессионистская композиция, отличающаяся оригинальным и новаторским стилем. Ее сложные, диссонансные (экспрессионистские) созвучия, импульсивные, краткие и экзальтированные мотивы оказались преломлением музыкальных традиций XIX столетия [12].

Экспрессионизм в музыке, как и в других родах искусства, отличался нервной дисгармонией, неестественностью пропорций. Он тяготел ко всему зыбкому, неустойчивому, выходил за пределы лада, мелодии и отражал чувство обреченности, упадок веры, утрату гармонии с миром, глубокий пессимизм. В инструментальных, симфонических и оперных композициях Рихарда Штрауса, Арнольда Шенберга, Альбана Берга можно заметить характерные мотивы безнадежной тоски и отчаяния, трагического и пессимистического восприятия действительности [13]. В мелодраме А. Шенберга “Ожидание” (“Erwartung”, 1909) внутренний мир человека показан сквозь призму бреда, безумия, слепых блуждающих инстинктов. Поведение героя определяют темные зловещие силы и страх приводящий к патологическому распаду личности. В операх Р. Штрауса “Саломея” (“Salome”, 1905) и “Электра” (“Elektra”, 1909) впервые на протяжении истории музыки образы любви обнажают подчеркнуто сильную эротичность с оттенком истерии. Звериные инстинкты, гиперболизированные мотивы ужаса и страха господствуют в композициях А. Берга. В опере “Воцек” (“Wozzeck”, 1917–1921) с необычайной силой воплощена в музыке стихия кошмара, насилия, жестокости. Преобладают здесь темы равнодушия, отчаяния, страдания и смерти [1, 399–414].

Экспрессионизм Александра Скрябина имеет совсем другой характер. В его музыкально-философском творчестве драматические звуковые образы человеческих переживаний виртуозно сливаются с поэтическими и вдохновенными мотивами, которые открывают духовный, прекрасный мир страстей и мечтаний. Свидетельствует об этом “Поэма экстаза” (“Poème de l’Extase”, 1907) – замечательное экспрессионистское симфоническое произведение с символическим стихотворным текстом. Согласно воззрениям А. Скрябина, “экстаз есть высокий подъем деятельности, экстаз есть вершина. [...] В форме мышления экстаз есть высший синтез. В форме чувства экстаз есть высшее блаженство” [7, 162–163].

“Поэма экстаза” – произведение программное. Звуковые темы-образы названы в стихотворном комментарии. Эти метафорические и обобщенные понятия (“тема томления”, “тема мечты”, “тема полета”, “тема возникших творений”, “тема тревоги”, “тема воли”, “тема самоутверждения”, “тема протеста”), в своем симфоническом воплощении, развиваются с необычайной напряженностью и символической многозначностью. В результате монументальная “Поэма экстаза” создает весьма субъективный мир взволнованных чувств и наслаждений [14].

Насыщены раздумьями о жизни в другой – высшей действительности, скрябинские синкретические композиции разрастались в сложные, не совсем понятные, музыкально-философские образы. Таким произведением является “Прометей – Поэма огня”, последнее монументальное художественное достижение Скрябина, который обратился здесь к известному и многократно отраженному в мировом искусстве мифу о великом подвиге Прометея, восставшего против богов и похитившего с небес огонь, чтобы подарить его людям [15]. Этот древнегреческий миф нашел в произведении русского композитора своеобразное, абстрагированное выражение: “Прометей есть символ, – выяснял Скрябин, – в разных формах встречающийся во всех древних учениях. Это активная энергия вселенной, творческий принцип, это – огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль” [16].

Как заметил Борис Асафьев, в “Поэме огня” этот замысел композитор воплотил в двух аспектах: в общей свободолобивой идее и в поэтической символике огня, олицетворяющего активное начало: “Характер этой поэмы – пишет музыковед – сурово-мрачный. На вершинах гор в ледниковых полях зарождается действие. Таинственно-холодный свет брезжит вокруг. Спят разрушительные силы Хаоса. К ним вызывает властный повелевающий голос... Пробуждаются спящие силы. Рождается противоборство. Вспыхивают огни, сочетаются в пламя. Великий, небывалый пожар” [17].

Скрябинское произведение построено в форме схематичных звуковых образов-символов. Основные темы – творчества, воли, разума, наслаждения – даны в постоянном развитии и сложных, метафорически осмысленных трансформациях с мистическим подтекстом. Яркость, острота и напряженность всех элементов придали этой новаторской и подлинно вдохновенной композиции экспрессионистский характер.

“Прометей” занимает в истории русской и европейской музыки особое место – является сложной синтетической композицией, объединяющей в себе симфоническую поэму, фортепианный концерт (в котором фортепианная партия символизирует героиню творческой личности, а партия оркестра – окружающий ее космический мир) и кантату с хором, поющим без слов. По замыслу автора, в мистическую атмосферу должна ввести слушателей специальная “световая клавиатура” – композитор “стремился «извлечь» свет из звуков, экспериментируя с гармоническими и тембровыми сочетаниями” [18].

Мистические мечты о преобразовании мира при помощи искусства приобрели еще более иллюзорный характер в “Седьмой фортепианной сонате” (1912), которая продолжала и расширяла тематику “Прометей” и “Поэмы экстаза”. Литературная программа сонаты представляет “идеалистически понимаемое противопоставление субъективного и объективного начал, духа и материи, активно-мужественного (творческого) и женственно-пассивного, а также взаимодействие полярно противоположных начал в процессе всеобщего развития. Художник-творец (субъект); как дерзновенный Прометей, осмеливается волей своего гения преобразовать мир (объект); он «ведет» его через экстаз к «катастрофе» (в широком эсхатологическом понимании). Только по миновании такого рода «очистительной» и «расковылающей» грани существования миру «открывается», как туманная даль, заветная свобода творческого духа” [4, 304].

Седьмая соната и все последние фортепианные произведения, написаны в экспрессионистском стиле (например: сонаты – восьмая, девятая, десятая; пьесы – “Поэма”, “Загадка”, “Поэма томления”; поэмы – “Маска”, “Странность”), отличаются усложненной, запутанной драматургией. Стремительные, мечтательные и страстные взлеты пассажей приводят к сильному экстатическому напряжению. Богатство эмоциональных градаций сочетается с углублением философско-музыкальных размышлений.

В процессе творческой эволюции композитор постоянно обогащал арсенал средств музыкальной выразительности, достигая поразительного новаторства – он “все дальше уходил от [...] претворения бытующих жанров, стремился замкнуться в своем ультраинтеллектуальном звуковом мире, очищенном от всяческой «обыденщи-

ны»” [5, 109]. Был убежден, что новое содержание, которое он стремился раскрыть своей музыкой, требует не только определенных философско-эстетических концепций и особого круга образов, но и новых гармонических средств. Поэтому он создал свою “мистическую” систему гармонии [19], которую подчинил эмоциональному значению [20], и тесно связал со всеми элементами музыкальной речи. Эти художественные достижения он намеревался полностью воплотить в своем главном произведении, монументальной “Мистерии”, задуманной как синтетическое обобщение музыкальных звуков, человеческой речи, хореографических средств выразительности, смены красок и мистико-религиозных концепций. Так понимаемое Скрябиным “искусство будущего” должно обладать огромной силой, способной преобразовать моральный облик человечества: “«Мистерия», – подчеркивает Виктор Дельсон, – представлялась Скрябину как некий акт гибели материального начала («конец мира») и полного освобождения и торжества начала духовного. Композитор рассматривал этот акт в свете теософских концепций, как своего рода эсхатологическую неизбежность и даже закономерность эволюции мира и полагал, что он, Скрябин, может и должен осуществить его «магией» своего – в первую очередь симфонического искусства” [4, 133].

Композитор не успел окончить “Мистерию”. Он написал только текст этого необычного произведения и несколько музыкальных набросков. Внезапная и преждевременная смерть Скрябина в 1915 году разрушила его богатые художественные планы, мечты и страстные стремления к полному наслаждению жизнью.

Выводы. Новаторское синкретическое искусство автора “Поэмы экстаза” пережило свою эпоху, раскрывая перед музыкой будущих времен новые эстетические горизонты [21]. Овеяны философскими размышлениями и мистической медитацией, сочинения русского композитора провозглашали ценность жизни, счастья, блаженства, любви. Богато экспрессией, звуковыми образами и символами творчество Александра Скрябина представляет собой как бы историю человеческой души в художественном обобщении, является особой эмоциональной исповедью, в которой звучит пафос свободы и творческой независимости. В оригинальной форме этих композиций, в их возвышенных идеях и мотивах, непрерывно восхищающих слушателей, чувствуется поэзия полной и прекрасной жизни.

Литература и примечания

1. Matecka M. Rzeczywistość zdegradowana. Obszary wyobraźni artystycznej Leonida Andriejewa, Arnolda Schönberga, Albana Berga. Zarys problemu / M. Matecka // *Slavia Orientalis*. – 2001. – № 3. – S. 399–414.
2. Matecka M. O wzajemnym przenikaniu się sztuk w filozoficzno-ekspresjonistycznej twórczości Aleksandra Skriabina / M. Matecka // *Slavia Orientalis*. – 1997. – № 3. – S. 421–433.
3. Данилевич Л. От Третьей симфонии к Прометею / Л. Данилевич // А. Н. Скрябин. Сборник статей. К столетию со дня рождения (1872–1972) / под ред. С. Павчинского. – М., 1973.
4. Дельсон В. Скрябин. Очерки жизни и творчества / В. Дельсон. – М. : [б. и.], 1971. См. также нотный текст этой композиции : Скрябин А. Соната № 7 для фортепиано / А. Скрябин ; под ред. К. Н. Игумнова и Я. И. Мильштейна. – М. : [б. и.], 1973.
5. Нестьев И. Скрябин и его русские “антиподы” / И. Нестьев // Музыка и современность : сб. ст. / под ред. Д. В. Фришмана. – М., 1976.
6. Скрябин А. Первая симфония / А. Скрябин ; перелож. для фортепиано С. Павчинского. – М. : [б. и.], 1957.
7. Скрябин А. Н. Записи / А. Н. Скрябин // Русские Пропилеи. Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы / под ред. М. Гершензона. – М. : [б. и.], 1919.
8. О влиянии этих композиторов на творчество А. Скрябина см. : Лисса З. Шопен и Скрябин / З. Лисса // Русско-польские музыкальные связи : ст. и материалы / под ред. И. Бэлзы. – М. : [б. и.], 1963. – С. 294–374 ; Matecka M. Estetyczno-programowe tradycje romantycznej muzyki europejskiej we wczesnej twórczości Aleksandra Skriabina / M. Matecka // *Roczniki Humanistyczne TN KUL*. – 1999. – Т. XLVII. – Z. 7. – S. 25–38. Современные музыковеды пытаются сравнивать также зрелое творчество А. Скрябина с музыкальным искусством Р. Вагнера. См. на эту тему : Рихтер К. Вагнер и Скрябин – два “художника синтетического искусства” (“Gesamtkünstler”) своего времени / К. Рихтер // Рихард Вагнер в России : избр. тр. участников рус.-нем. конф. в марте 1997 г. в Москве : в 2-х т. / под ред. Х. Виллих-Ледербоген, В. Б. Катаева и Р.-Д. Клуге. Т. 2. – Tübingen, 2001. – С. 239–244 ; Корсунская С. “Озаренный идеей Мистерии” (Рихард Вагнер и Александр Скрябин). – Там же. – С. 245–250.
9. Р. Вагнер не только количественно расширил состав оркестра, но и по-новому трактовал его возможности и роль отдельных групп – особенно медных духовых инструментов.
10. А. Скрябин написал эту программу на французском языке. Скрябинский литературный текст опубликован в статье : Энгель Ю. А. Н. Скрябин / Ю. Энгель // *Музык. современник*. – 1916. – Кн. 4–5. – С. 58. Фрагменты русской версии этой программы цитирую по : Дельсон В. Скрябин..., с. 385.

11. Ср. высказывания Л. Данилевича на тему композиции и музыкального языка этой симфонии : Данилевич Л. От Третьей симфонии к Прометею..., с. 278–279.
12. На новаторские элементы “Божественной поэмы” обратили внимание уже первые ее слушатели. Музыковед А. Оссовский так вспоминал свои впечатления от этого сочинения: “Нам казалось, что Скрябин этим произведением возвещает в музыкальном искусстве новую эру, и симфония, как яркий маяк, указывает путь, по которому отныне пойдет дальнейшее развитие мировой музыки”. Оссовский А. Воспоминания, исследования / А. Оссовский. – Л., 1968. – С. 78. Патетику и гиперболичность музыкальных фраз скрябинской симфонии подчеркивали неоднократно польские критики, утверждая: “Jest to muzyka romantyczno-ekspresjonistyczna, skoncentrowana na wyrażaniu stanów emocjonalno-ekspresyjnych, poza tym oderwana od nurtu rozwojowego muzyki narodowej, odnajdująca tradycję w wybranych twórcach, z których Chopin i Wagner stanowią najsilniejsze impulsy tworzenia muzycznego. Materiał muzyczny Boskiego poematu jest jeszcze stosunkowo prosty, lecz już zapowiada ostatnie sonaty fortepianowe i V Symfonię «Prometejską», dzieła o krańcowym ekspresjonizmie. Jednak już w III Symfonii (utrzymanej w tonacji C-dur), tematyka ulega rozkładowi na drobne, nie zawsze rozpoznawalne motywy, które stają się podstawą jakby impresyjnego zestawiania formy, a nie jej logicznego kształtowania” // Przewodnik koncertowy / pod red. T. Chylińskiej, S. Haraschina, B. Schäffera. – Kraków, 1965. – S. 638–639. Интересные высказывания на тему “Божественной поэмы” можно заметить в научных публикациях русских исследователей. Анализируя выразительные средства этой композиции, В. Дельсон заявляет: “В третьей симфонии композитор впервые применяет тот грандиозный состав оркестра, масштабы которого в основном были им сохранены во всех последующих симфонических произведениях: четверной состав деревянных и усиленные группы медных и ударных инструментов. Причем партитура сочинения обнаруживает тенденцию выделять и подчеркивать отдельные тембры, связывать специфическую инструментальную выразительность с определенной семантикой”. Дельсон В. Скрябин..., с. 388.
13. На тему экспрессионизма в музыке см: Świder J. Arnold Schönberg / Świder J. – Katowice, 1962 ; Stuckenschmidt H. H. Schönberg / H. H. Stuckenschmidt ; przekład S. Haraschina. – Kraków, 1986 ; Adorno Th. W. Alban Berg / Th. W. Adorno. – Wien, 1968 ; Adorno Th. W. Filozofia nowej muzyki / Th. W. Adorno ; tłum. F. Wayda. – Warszawa, 1974. – С. 63–204 ; Adorno Th. W. Sztuka i sztuki / Th. W. Adorno ; tłum. K. Krzemień-Ojak. – Warszawa, 1990. – S. 135–147 ; Zieliński T. Ekspresjonizm Schönberga i Weberna / T. Zieliński // Ruch Muzyczny. – 1970. – № 18. – С. 3–5 ; Chomiński J. Formy muzyczne. Opera i dramat / J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska. – Kraków, 1976. – S. 296–311 ; Шахназарова Н. Арнольд Шенберг. “Стиль и идея” / Н. Шахназарова // Проблемы музыкальной эстетики. – М., 1975. – С. 83–158 ; Perle G. The Operas of Alban Berg / G. Perle. – Berkeley ; Los Angeles ; London 1980 ; Schmalfeld J. Berg’s Wozzeck / J. Schmalfeld. – London, 1983.

14. Это произведение оказало огромное воздействие на русских и европейских модернистов. Как заметил И. Нестьев: “Все русские музыканты начала века [...], прошли через бурные увлечения искусством Скрябина, получив от него мощный толчок для последующих творческих дерзновений”. Нестьев И. Скрябин и его русские “антиподы” / И. Нестьев // Музыка и современность : сб. ст. / под ред. Д. В. Фришмана. – М. : [б. и.], 1976. – С. 112.
15. См. на эту тему: Дельсон В. Скрябин..., с. 137 ; Bobilewicz G. Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich / G. Bobilewicz // Slavia Orientalis. – 1993. – № 1. – S. 38.
16. Цит. по : Альшванг А. А. Жизнь и творчество А. Н. Скрябина / А. А. Альшванг // Избр. соч. : в 2-х т. Т. I. – М. : [б. и.], 1964. – С. 192.
17. Асафьев Б. (Глебов И.). Скрябин. Опыт характеристики / Б. Асафьев (И. Глебов). – Петроград : [б. и.], 1921. – С. 44–45. Новаторской музыкой А. Скрябина восхищались в начале двадцатого века многие русские и европейские композиторы, писатели, живописцы, литературные и музыкальные критики. По мнению И. Стравинского: “Ни Равель, ни Малер, ни Дебюсси, ни Штраус не казались такой квинтэссенцией передовой музыки, как ... Александр Скрябин”. Стравинский И. Диалоги / И. Стравинский. – Л., 1971. – С. 55. В скрябинском синтетическом искусстве многие молодые композиторы увидели “проявление наивысшей свободы, независимости от академических условностей, образец безграничной смелости идей и творческого своеволия. Премьеры “Божественной поэмы”, “Поэмы экстаза”, “Пятой сонаты”, “Прометей”, вызвали бурю разноречивых суждений, пугая консерваторов и восхищая, вдохновляя молодых сторонников нового”. Нестьев И. Скрябин и его русские антиподы..., с. 82.
18. Kopats T. Музыка начала XX века в поисках духовного обновления. Александр Скрябин / T. Kopats // Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku. T. II / pod red. E. Biernat i M. Rzeczyckiej. – Gdańsk, 2006. – S. 25. Скрябинские идеи своеобразного синтеза искусств пропагандировал уже В. Мейерхольд, который “с восхищением подхватил мечту Скрябина о создании невиданного массового представления, в котором «произошло бы слияние музыки, звуков и света». В послеоктябрьских спектаклях Мейерхольда не раз звучали в качестве звукового фона произведения Скрябина”. Нестьев И. Скрябин и его русские “антиподы”..., с. 107. На тему скрябинского синтеза звуков и света см. : Zieliński T. Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku / T. Zieliński. – Warszawa, 1980. – S. 62 ; Matecka M. Impresjonizm we wczesnej prozie Iwana Bunina i Borysa Zajcewa / M. Matecka. – Lublin, 1996. – S. 70 ; Matecka M. O wzajemnym przenikaniu się sztuk w filozoficzno-ekspresjonistycznej twórczości Aleksandra Skriabina..., s. 431. Современные исследователи творчества А. Скрябина подчеркивают, что можно сравнивать его поиски света и цвета в музыке с поисками музыки в красках и цветах К. Чюрлениса и В. Кандинского, а также с теософскими доктринами. См. шире на эту тему: Kopats T. Музыка начала века..., s. 25–28.

19. “Творческая активность Скрябина была направлена преимущественно в сторону ладогармонических новаций. Новые ладовые построения, сложные аккордовые комплексы, изобретаемые им, становились, в сущности, главным, универсальным средством, как бы поглощая, подчиняя себе все остальное, в особенности мелодический тематизм и фактуру; порой здесь как бы ступшевывалось качественное различие между мелодией и гармонией”. Нестьев И. Скрябин и его русские “антиподы”..., с. 111. Шире на тему гармонических средств в творчестве А. Скрябина см. : Дернова В. П. Гармония Скрябина / В. П. Дернова. – Л. : [б. и.], 1968 ; Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода / С. Павчинский. – М., 1969 ; Baker J. M. The Music of Alexander Scriabin / J. M. Baker. – New Haven, 1986.
20. Это же, главным образом, отличает музыку А. Скрябина от творчества композиторов-импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равеля, М. Де Фальи, М. Дюкаса), для которых гармония имела прежде всего колористическое значение.
21. Восхищающийся новаторским симфоническим искусством А. Н. Скрябина, его младший современник – Н. Я. Мясковский подчеркивал, что автор “Божественной поэмы” “открывает [...] такие необычайные... эмоциональные перспективы, такие высоты духовного просветления, что вырастает в наших глазах до явления всемирной значительности, в сравнении с которыми Бетховен кажется величиной, имеющей местное значение”. Мясковский Н. Я. Чайковский и Бетховен / Н. Я. Мясковский // Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. – М. : [б. и.], 1960. – С. 61.

УДК 82.111-192255.4

Наталія Олійник

ОСОБЛИВОСТІ МЕТРИКО-РИТМІЧНОЇ СТРУКТУРИ САТИРИЧНОГО ЖАНРУ Р. БЕРНСА – ЕПІТАФІЇ – В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ В. МИСИКА З РОБЕРТА БЕРНСА “EPITAPH ON SUICIDE” (1783)

У статті визначено на прикладі метрико-ритмічної організації віршового твору Роберта Бернса “Epitaph on Suicide” особливості метрико-ритмічної структури й відтворення її у перекладі В. Мисика “Епітафія самогубцеві”.

Ключові слова: визначення, метрико-ритмічна організація, віршовий твір, відтворення структури.

Олійник Наталія. Особенности метрико-ритмической структуры сатирического жанра Р. Бернса – эпитафия – в украинском переводе В. Мысыка из Роберта Бернса “Epitaph on Suicide” (1783). В статье определены на примере метрико-ритмической организации стихотворного произведе-