

ЛІРИЧНИЙ ГЕРОЙ ЯК СУБ'ЄКТ ЖАНРУ МІНІАТЮРИ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Л. РЕВУЦЬКОГО)

Рябуха Н. О., кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Харківська державна академія культури

Анотація. Розглядається ліричний герой як суб'єкт жанру мініатюри, виявляється психологічна структура музичного образу через типи музичної експресії та проводиться аналіз фортепіанних мініатюр Л. Ревуцького

Ключові слова: мініатюра, мініатюризм, семантика, типи музичної експресії

Аннотация. Рябуха Н. А. **Лирический герой как субъект жанра миниатюры (на примере фортепианных произведений Л. Ревуцкого).** Рассматривается лирический герой как субъект жанра миниатюры, выявляется психологическая структура музыкального образа через типы музыкальной экспрессии и проводится анализ фортепианных миниатюр Л. Ревуцкого

Ключевые слова: миниатюра, миниатюризм, семантика, типы музыкальной экспрессии.

Annotation. Ryabuha N.O., **Lyrical hero as the subject of the miniature genre (by the example of piano works by L. Revutskiy).** Examined here the lyrical hero as the subject of the miniature genre, psychological structure of a musical image is revealed through types of expression and the piano miniatures by L. Revutskiy are analyzed.

Key words: miniture, miniaturism, semantic, the type of musical expression.

Постановка проблеми. Художній зміст мініатюри, яка є найменшою серед існуючих жанрових моделей, спрямований на відображення внутрішніх почуттів, вражень та емоцій. Це дає можливість авторові розкрити в мініатюрі внутрішню емоційну сферу психіки людини у всій різноманітності свого прояву. В основі камерного часопростору мініатюри лежить одномиттєве відображення психічного стану суб'єкта твору, яким є ліричний герой, „душевна людина”. Критеріями в цьому випадку є тип і психологія особистості оскільки художня концепція мініатюри віддзеркалює внутрішній, душевний світ людини максимально лаконічними засобами художньої виразності. Образ ліричного героя визначає в творі внутрішні фактори жанру: тип світогляду, пізнання і самовираження – суть жанрової моделі світу. Отже, **головною метою** статті є виявлення психології особистості ліричного героя через типи музичної експресії, що розкривають семантику жанру мініатюри. Основні положення доводитимуться на прикладі фортепіанних мініатюр Л.Ревуцького, які становлять **об'єкт** пропонованої статті.

Зважаючи на психологію жанру, зазначимо, що головну роль у мініатюрі виконують суб'єкт і його способи буття в „художньому світі” твору. У зв'язку з цим для сучасного аналітика, що вивчає мініатюру, особливий інтерес становить суб'єкт творчості, який узагальнює в мініатюрі специфічну картину світу. Під суб'єктом ми розуміємо персоніфікацію особистості – „Я”, тобто єдність автора і ліричного героя. До цього треба віднести ще й реципієнта – виконавця та слухача. Для аналізу ліричного героя у фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького, який є **предметом** нашої статті, методологічною базою слугують дані музичної психології, які допоможуть точно розкрити психологічні характеристики ліричної образності. Центральними (ключовими) обрані такі психологічні категорії: „музична експресія” та типологічна пара „інтроверсія – екстраверсія” у значенні „спосіб самовираження” суб'єкта твору. Звернення до цих категорій зумовлено актуальними вимогами сучасної музичної культурології, яка потребує всебічного вивчення різних феноменів музики (в нашому випадку – суб'єкт твору), розкриття семантики жанру і проникнення у глибинні виміри мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У пропонованій статті ми спираємось на сучасні досягнення теорії музикознавства, які будують загальне методологічне підґрунтя будь-якої культурологічної концепції. Так, В. Медушевський, вважає, що інтонаційна сфера музики є не що інше, як відображення духовного світу людини, особливості її характеру та темпераменту. Важливим типом інформації в музиці є психічні та фізичні стани людини з широким діапазоном емоційних рухів. Ліричний герой, на думку В. Медушевського, займає середнє місце у системі інтонаційної суб'єктивності мистецтва. Він має „свій тип нервової

діяльності, особливості дихання, мовлення, руху, думки, певний темперамент та риси характеру” [1, с.44].

Вперше аналіз понять інтраверсії і екстраверсії в музиці зроблено дослідником Г. Палій. Автор вважає, що антитетична пара „інтраверсія – екстраверсія” це не тільки визначення відмінностей індивідуальної свідомості; вони є протилежними типами музичного мислення, „звуковідчуття” [2, с.62]. Отже, ці категорії дають розуміння адекватності творчого процесу композитора – з одного боку, ліричного героя як суб’єкта твору – з іншого, і, врешті-решт, *художньої єдності трьох суб’єктів творчості*: автора – ліричного героя – реципієнта (виконавця та слухача).

Всеосяжну типологію та аналіз складного спектра емоцій у музиці, на наш погляд, пропонує В. Н. Холопова. Так, автор виокремлює специфічні для музики типи емоцій: *емоції природного музичного матеріалу і емоції, що втілюють образ в музиці*. Першому типу емоцій автор дає чітку диференціацію відповідно до трьох його природних джерел: моторно-ритмічна сфера; співоча, або вокальна сфера; мовна, або декламаційна сфера [3, с.133-134]. Кожному з цих видів „натуральних музичних емоцій” автор дає характеристику з позиції психології сприйняття. Так, моторно-ритмічна емоція представляє приховану активність, приплив сил, вокальна емоція спирається на піднесений, натхненний стан духу, а мовні афекти, що є в музиці нестабільними (тобто мають іноді негативний психологічний відтінок), вирізняються своєю різноманітністю (репліки, оклики, вигуки і таке інше). Аналізуючи різні періоди в історії музики у зв’язку з поставленою проблемою, В. Н. Холопова вважає, що саме романтична свідомість XIX ст. привнесла нове в пізнання людських емоцій, відкриття внутрішнього світу людини і її психології [3, с.139].

Виклад основного матеріалу. Категорія музичної експресії розглядається в даній статті як категорія музичної психології, що розкриває механізм суб’єктивного музичного переживання ліричного героя і жанрову семантику мініатюри. Музична експресія в мініатюрі відіграє важливу роль, вона набуває значення семантичної одиниці жанру, є „змістовою субстанцією” ліричного образу, тому що через експресію ми пізнаємо психічні стани ліричного героя.

З точки зору жанру мініатюри, тип музичної експресії – це своєрідний *модус психічного стану* суб’єкта твору, що характеризується сиюхвилинністю (одномиттєвістю) камерного часопростору. В психічному житті душі (свідомості) розрізняють різні предметності (модуси): почуття, емоція, настрої, споглядання, процес міркування та роздумів. З урахуванням характеристики суб’єкта музики, його психології, а також історичної динаміки жанру фортепіанної мініатюри в українському мистецтві пропонується методика опису музичного змісту п’єс за таким принципом:

Типи музичної експресії

Суб'єкт – „Я”

	<u>Екстраверт</u>	<u>Інтроверт</u>
Види душевних станів	– Дійові	– Пасивні
	– Рухливі	– Емотивні
(характеристика музичних образів)	– Героїчні	– Медитативні настрої та роздуми (раціо).
	– Емотивні	

В кожному окремому випадку музичний зміст мініатюри буде розглянуто в двох вимірах: часопростір, що визначає тип композиції і притаманний йому тип драматургії; жанровий вимір, який зумовлений „авторською свідомістю” і формує жанрово-стильові особливості мініатюри.

Перейдемо до аналізу окремих фортепіанних мініатюр Л. Ревуцького, які допоможуть виявити характерні особливості ліричного героя. Фортепіанні мініатюри Л. Ревуцького – це невеликі за обсягом фортепіанні п'єси, в яких композитор відтворив свою концепцію психології людської особистості через стани душі ліричного героя. Образна драматургія та тематизм прелюдій розгортається відповідно до психологічної структури почуттів та настроїв, що передають цілий світ тонких психологічних станів ліричного героя. Композитором було написано для фортепіано приблизно більше двадцяти фортепіанних п'єс. З цього приводу наведемо жанрову типологію мініатюри у творчості Л. Ревуцького.

1. **Фольклорна мініатюра** – „Три дитячі п'єси” (1930).

2. **Програмна мініатюра**

а) пісенна – „Пісня” оп. 17 (1929);

б) жанри руху: танцювальна – „Вальс” (1909 – 1910);

характерна – „Гумореска” оп. 17 (1929);

моторно-рухлива – Етюдів D-dur, F-dur.

3. **„Абсолютна”, або „чиста” мініатюра** – „Три прелюдії” оп. 4 (1913), „Дві прелюдії” оп. 7 (1918 – 1921), „Дві прелюдії” оп. 11 (1929).

Як видно, у фортепіанній творчості Л. Ревуцького переважає „абсолютна” мініатюра, яка позбавлена впливу позамузичних явищ.

Прелюдії оп. 4 належать до раннього періоду творчості Л. Ревуцького і були пов'язані з пошуками молодого композитора індивідуального стилю. В п'єсах відчувається захопленість композитора творчістю Ф.Шопена, П.І. Чайковського, Скрибіна, С.В.Рахманінова. Не зважаючи на це цілком можливо впізнати ті стилістичні особливості, що стануть характерними для зрілого стилю Л. Ревуцького: ладова барвистість та повнозвучність гармонії, поліфонічність фактури, сполученість мелодії та гармонії з тяжінням до лінеарності, і взагалі велику емоційно-виражальну роль гармонії.

Прелюдія Des-dur відкриває цикл прелюдій оп. 4 і відрізняється скрибінівським динамізмом емоцій, ліризмом та особливою витонченістю.

Композиційна основа п'єси у формі періоду розгортання нагадує нам тип динамічної одночасності ранніх прелюдій О. Скрябіна, сповнених концентрованого драматизму й безперервного розвитку. Образно-інтонаційна сфера прелюдії відображає романтичне відчуття невпевненості та неспокою, поринання у внутрішній стан душі героя. Основою всього руху в п'єсі є остінатна фігура в середньому пласті фактури, яка починає драматургічний імпульс, розгортається до драматичної кульмінації і наскрізь проходить до самої коди. Ритмічна остінатність – це своєрідний пульс, серцебиття, яке ніби пробуджують минулі спогади в душі герою. На цьому тремтливому фоні проникливо звучить мелодія пісенного походження, протяжного й ліричного характеру висловлювання. Тематичне ядро, що будується на сходовій квінтовій інтонації з послідовним її заповненням. Це є константою всієї драматургії п'єси, яка з перших тактів виявляє внутрішній конфлікт: процесуальності мелодії протистоїть статичність ритмічного остінато, а у цілому філософському зануренню в експозиції (b-moll) – радіння і тріумф у репрізі (Des-dur).

Значну роль у п'єсі відіграє поліфонічний підголосок у середньому регістрі, що завдяки поліритмічному нашаруванню на основний голос створює іншу лінію розвитку, яка має свою мелодико-інтонаційну основу з політактовою асиметрією. Це внутрішній голос, що розвивається за своїм власним імпульсом. Але все ж таки ці два голоси об'єднуються єдиним загальним рухом ритмічного пульсу і створюють між собою поліфонічний діалог.

Особливу функцію виражального засобу в п'єсі має гармонія, що пов'язана з орієнтованістю на імпресіонізм. Гармонія знаходиться у тісному зв'язку з мелодико-інтонаційною і поліфонічною сферою прелюдії, яскраво доповнює художній образ і тонко відкликається на всі емоційні перепади.

Вся композиційна основа п'єси виростає з тематичного ядра на чіткій кадансовій формулі (S – D – T), що потім варіюється, переноситься в різні регістри, модулюється у тональності f-moll, Des-dur. Відхилення по тональностях з напруженням ліричних емоцій призводить до першої кульмінації, яка швидко згасає. З 14 такту починається етап розвитку драматургії на темі сходження. Змінюється мелодико-інтонаційний комплекс, і тематичний розвиток здійснюється за принципом сходу уверх, а підголосок, що перенесений у нижній регістр, – у протилежному русі. Темі надається більш напружений характер, вона будується за принципом сходження, дробиться на секвенції, що призводить до генеральної кульмінації прелюдії, яка надає характер хвильової драматургії. В репрізі основна тема звучить в октавному подвоєнні, з ущільненням фактури і з емоційним захопленням. Але емоції в кульмінаційній зоні не захоплювали свідомість героя. Відсутність поліфонічного підголоска, опора на сильну

долю і ствердження нової мажорної тональності Des-dur, семантичне навантаження якої відповідає сфері любовної лірики і радісному душевному стану ліричного героя. В кодї знов у першому варіанті проводиться основна тема без підголоска, що вносить остаточний спокій та душевну гармонію.

Яскраво складається драматургічний профіль прелюдії, який треба віднести до хвильової драматургії, що має три фази стадії розвитку художнього образу. За В. Бобровським це „трифазна „монодраматургія”. Всі три стадії сповнені наскрізного розвитку образу ліричного героя, його психологічних станів – від почуття смутку, тривоги, до стану радості, спокою та задоволення. Цікавим у цілісній композиції є також і те, що весь рух п'єси вистроюється у напрямку вертикального руху від мінору до мажору, з наступним його утвердженням на кульмінації. В п'єсі немає образу, який внутрішньо контрастний та має двопланову лінію розвитку сюжету. За композиційним складом ця п'єса відповідає усім семантичним функціям та закономірностям жанру мініатюри, особливостям розгортання її часопростору. Узагальнимо характеристику суб'єкта прелюдії ор. 4 (Des-dur):

1. **Інтровертний тип** ліричного героя з нестабільним (мобільним) психічним станом, тому що в процесі драматургічного розвитку переростає в екстравертну поведінку (самовираження).

2. Тип драматургії – **модулююча драматургія** з трифазним хвильовим розвитком.

3. Тип композиції – проста тричастинна з динамічною репризою та кодою: **i** – занурення до внутрішніх глибинних почуттів (тема неспокою); **m** – переборювання внутрішніх почуттів (тема сходження); **t** – динамічна реприза, любовне зізнання, тріумф любові (тема захоплення, екстазу, Des-dur), яке у кодї поступово затихає.

4. Жанрові прототипи – **внутрішній монолог, сповідь**, що в кульмінаційній зоні переростає в хвилююче **любовне зізнання**.

5. Співочий, вокальний тип музичної експресії з переважанням позитивних емоцій.

Ліричний герой прелюдії ор. 4 (fis-moll) – це інтраверт, але з проявом і драматургічним розвитком внутрішніх почуттів та емоцій перетворюється в екстраверта. Важливою відзнакою, яка виділяє цей психологічний тип героя від типу в попередній прелюдії, є те, яким чином та в якому місці здійснюється драматургічний перелом, а також чи зумовило це метаморфозні перетворення в душі героя. Докладно довести цю розбіжність між різними типами інтравертності допоможе аналіз наступної прелюдії.

Прелюдія ор. 4 (fis-moll) за своїм змістом схожа на попередню модель психологічних переживань в душі героя. В образно-інтонаційній сфері п'єси звертає на себе увагу не пісенність, як у прелюдії Des-dur, а **монологічність**, для якої характерні такі риси: речитативно-декламаційний тип музичної

експресії, поліритмічність, внутрішнє варіювання тематизму, що іноді призводить до тональних відхилень та переборювання симетричності, стійкої рівноваги організації художнього цілого.

П'єса написана в простій двочастинній репризній формі. В першому розділі, де експонується художній образ, музика позбавлена особливої активності, але внутрішньо вона сконцентрована та сповнена емотивності виразу. Це риторичний монолог ліричного героя. Особливий внутрішній контраст створює побудова тематичного ядра прелюдії, що складається з двох контрастних елементів, взаємно доповнюючих тематичних тезисів.

Перший елемент внутрішньо замкнений, виконує функцію вступу, тобто вводить в трагічний настрій. Цей елемент представляє собою стислу до одного такту ритмо-інтонаційну формулу на основі зменшеної кварта, що звучить у низькому регістрі приглушено та похмуро. Ритмічна зупинка на першій ступені асоціюється з „інтонацією двокрапки”, яка є традиційною для багатьох романтичних мініатюр.

Другий елемент виділяється своєю експресивністю, динамізмом та рухливістю за рахунок стрімкого підйому по хроматизмам в високий регістр. Досягнута вершина, що підкреслюється ритмоінтонацією першого елемента, швидко втрачається і замикається зіходячими вниз секундовими інтонаціями моління. Розвиток двоелементної теми в експозиції врівноважується та резюмується „емоційним відгуком” – двотактовим доповненням, що продовжує розвиток за інерцією і призводить до зупинки на доміантовій гармонії. Таким чином, проведення двох елементів в експозиції здійснюється немов на одному подиху, дає подальший імпульс для розвитку внутрішніх почуттів. Друге речення розширюється внутрішнім тематичним розвитком з модуляцією в тональність E-dur і це, у свою чергу, говорить про швидкоплинний емоційний сплеск емоцій і почуттів в душі ліричного героя.

Середній розділ прелюдії виконує функцію розвитку, розробки, „сюжетне зіткнення”, протиборство двох елементів, що призводить до генеральної кульмінації, характеризується контрастною зміною ліричного модусу на **драматичний модус-стан** (Є. Назайкінський): внутрішні філософські роздуми різко переходять у сферу напруженого, сконцентрованого й динамічного розвитку. Ліричний образ драматизується, загострюються всі внутрішні переживання. Кульмінаційна зона пов'язана з різким „вибухом” акорду альтерованої субдомінанти, після якого у стані повної розгубленості і безнадійності здійснюється такий же стрімкий поворот у бік філософських роздумів. Отже, в репризі після свого заперечення знов з'являється початковий образ-стан, що створює відчуття повної або часткової вичерпаності розвитку.

Таким чином, у проаналізованій прелюдії Л. Ревуцького ми помічаємо такий інтровертний тип ліричного героя зі стабільним

психологічним станом, який протягом драматургічного розвитку виходить за рамки інтравертності і переростає в екстравертність. Але слід зауважити, що генеральний поворот у свідомості ліричного героя здійснився не у репрізі, як це було визначено в попередній прелюдії Л. Ревуцького, а на стадії драматургічної розв'язки – у стані емоційного вибуху, після якого повертається образ філософського роздуму. Тому можна припустити, що кардинальні зміни в душі героя не здійснились, а відразу проминули і залишили свій слід тільки на рівні внутрішніх відчуттів. Наприкінці розбору додамо, що стабільний інтровертний тип музичної експресії зустрічається серед фортепіанних мініатюр Л. Ревуцького, окрім розглянутої п'єси, тільки в Прелюдії оп. 11 (a-moll).

Нарешті перейдемо до розбору тих прелюдій Л. Ревуцького, які репрезентують екстравертні типи музичної експресії. До такого типу віднесемо всі п'єси моторно-рухливого характеру: Прелюдія оп. 4 (cismoll), Прелюдії оп. 7 (Es-dur, b-moll), Прелюдія оп. 11 (Fis-dur), Вальс (B-dur).

Прелюдія оп. 7 Es-dur №1 вирізняється поєднанням лірико-епічного, споглядального плану з романтичною імпульсивністю емоцій. Розвиток образу ліричного героя здійснюється за принципом динамізації наростаючих почуттів, що зрештою прориваються в динамізованій репрізі. При цьому у кодї остання кульмінація доповнює картину ще одним штрихом за принципом „доведення до межі”, підкреслюючи тим самим відчуття безповоротності часу. Наведемо узагальнюючу модель характеристики ліричної мініатюри оп. 7 №1.

1. **Екстравертний тип** ліричного героя зі стабільним психологічним станом.

2. Тип драматургії – **монодраматургія** за принципом динамізації художнього образу.

3. Тип композиції – проста тричастинна з динамічною репрізою та кодою: **i** – лірико-споглядальний, епіко-пасторальний образ (тема милування, зачарованості); **m** – внутрішнє наростання емоцій, лірико-драматичне зростання експресії; **t** – момент вивільнення емоцій (тема екстазу, любовної ейфорії).

4. Жанровий прототип – **інструментальне аріозо**.

5. Співочий, вокальний тип музичної експресії.

Прелюдія оп. 7 b-moll № 2 також репрезентує екстравертний тип музичної експресії. П'єса традиційна за своєю фігураційністю фактури для жанру мініатюри та наближається до технічно однопланового (фактурно-одноеlementного) **художнього етюд**у (В. Клин). Рух всієї п'єси здійснюється за принципом хвильового наростання емоцій. Таких емоцій-хвиль в прелюдії три, і вони співпадають з композиційною логікою $i - m - t$. Кульмінаційна зона настає наприкінці середнього розділу форми. У швидкому темпі лунають пасажи, що ґрунтуються на загальних формах

руху (різні види ускладнених арпеджіо і т. ін.), інтонаційні деталі практично непомітні. Прелюдійно-фігураційна моторика підкреслюється гармонійно-мелодичним комплексом у акомпанементі.

Особливим новаторським підходом до жанру інструментальної мініатюри відрізняється фортепіанна п'єса Л. Ревуцького „Пісня” ор. 17 g-moll, що є яскравим прикладом вдалого і водночас оригінального поєднання народнопісенного жанру з оригінальною авторською мелодією. У цій п'єсі вперше в досвіді української музики було зроблено синтезування двох жанрів народної творчості – пісні і думи, що, у свою чергу, веде до розширення можливостей жанру мініатюри [4, с.122]; [5, с.102]; [6, с.247]. У „Пісні” Л. Ревуцького трактовка жанру пісні та думи пов'язана з переважанням лірико-психологічної лінії у сфері музичного мислення композитора, що пов'язано з відображенням та званої „земної” лірики. Отже, підхід до народних жанрів вже не опосередкований, як у М. В. Лисенка, а психологічний.

Варіаційно-імпровізаційний характер розгортання мелодії, плагальність гармонійних оборотів, монолітність та протяжність музичних фраз, двочастинна форма п'єси з інструментальними „кодами” – це все і є ознаками народнопісенного та думного жанрів. Але, з іншого боку, картину доповнює оригінальна авторська тема, яскраво прикрашена новітніми гармонійними зворотами, вирізняється наскрізним розвитком мелодії та динамізацією, що надає п'єсі риси суб'єктивного самовизначення крізь призму синтезованого жанру пісні-думи.

Цікавим у „Пісні” є її драматургічний профіль – двоелементний. Це пов'язано з заспівно-приспівним походженням простої двочастинної форми, яка цілком відповідає жанровій програмності п'єси. Так, пісенному тематизму першого розділу з відтінком ліричних роздумів та міркувань протистоїть більш динамічна моторно-рухлива каденція. Останню можна порівняти за своїм художнім завданням з колективним приспівом, що пов'язаний з об'єктивною сферою і узагальнює виклад образу „Пісні”. У другому розділі така інструментальна каденція виконує функцію коди всієї композиційної форми п'єси і її завершальна роль підкреслена стрімким рухом до „авторського епілогу” речитативно-декламаційного характеру. Визначимо тип ліричного героя у „Пісні” ор. 17 Л. Ревуцького.

1. **Проміжний тип:** ліричний герой у „Пісні” не екстраверт і не інтроверт, а займає проміжне положення, тому що об'єктивна споглядальність („інструментальні коди”) зіставляється із суто суб'єктивним психологічно навантаженим висловлюванням ліричної емоції (пісенність).

2. Тип драматургії – **двоелементна драматургія**, що містить два часові виміри: **суб'єктивний час** („пісенна” образність основних розділів, **об'єктивний час** („токатність” в „інструментальних кодах”).

3. Тип композиції – проста двочастинна з кодою.

4. Жанровий прототип – **лірико-психологічна пісня** (пісня без слів).

5. Співочо-вокальний тип музичної експресії.

Висновки. Прелюдії Л. Ревуцького є зразком романтичної моделі жанру у розвитку національних традицій фортепіанної мініатюри. Виставлення на перший план особистісного, психологічного людського взагалі відповідає естетичним принципам романтизму. В музичній мові композитор прагне до синтезування рис національного (фольклорного) мислення з індивідуальним засвоєнням сучасних надбань в галузі гармонії, ладо-тональних, фактурних та метро-ритмічних засобів музичної мови, що характерні для імпресіоністичного стилю висловлювання. В художньому просторі малого жанру композитору вдалося відобразити романтичну сферу інтимних почуттів. У прелюдях присутня певна сюжетність, навіть прихована програмність, що підпорядковані авторському баченню композиції та драматургії. Л. Ревуцький в жанрі фортепіанної мініатюри зробив прорив у сфері збагачення музичної мови, жанровості та художньої образності. Семантичний простір мініатюри Л. Ревуцького складає цілий спектр типів музичної експресії (станів, модусів ліричної свідомості героя): екстраверті – дійовий, рухливий, емотивний (активний), і інтравертні – емотивні (активні), медитативні, філософські і споглядальні.

Таким чином, ліричний герой в фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького є типовим романтиком. Модуси ліричної свідомості героя та його психічні стани відбивають романтичну картину світу, в центрі якої постає особистісне „Я”. Внутрішній світ такого героя, „людини душевної”, поділяється на два типи світосприйняття: *інтровертний* та *екстравертний* (враховуючи і проміжні різновиди). Жанровий стиль фортепіанної мініатюри Л. Ревуцького відрізняється високим рівнем психологізації та романтизації музичної експресії, крізь призму якої ми спілкуємось з ліричним героєм.

Література:

1. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. – №9. – 1980. – С. 39 – 48.
2. Палій Г. Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення // Українське музикознавство. Вип. 23. – К.: музична Україна, 1988. – С. 62 – 73.
3. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства – СПб: Изд-во «Лань», 2000. – 320 с.
4. Клиш В.Л. О музыке. – К.: Муз. Украина, 1985. – 351с.
5. Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К.: Муз. Украина, 1985. – 112с.
6. Курковский Г. Умное мастерство // Советская музыка. – 1964. – №2. – С.32 – 33.

Надійшла до редакції 7.02.2007