

*Седюк Ігор Олегович,
аспірант Харківського національного
університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
igor_sedyuk@i.ua*

ІГРОВА ЛОГІКА У ФОРТЕПІАННИХ ДУЕТАХ В. ПТУШКІНА

Мета роботи. Дослідження пов'язане з визначенням способів реалізації ігрового модуся в умовах фортепіанних дуетів з різним образним змістом та жанровим спрямуванням в творчості відомого сучасного українського композитора В. Птушкіна. Запропонований ракурс дослідження, як і фортепіанний дует у спадщині митця, є недостатньо висвітленим у науковій літературі. **Методологія** дослідження базується на принципі історизму, який має передумовою розгляд художніх явищ в їхніх зв'язках з традицією. Обрані засади актуалізують залучення теоретичного та порівняльного методів аналізу, за допомогою яких виявляються особливості відбиття ігрової логіки у творах В. Птушкіна, розкриваються впливи естетики і поетики бароко на творчі принципи композитора, відзначаються прийоми театралізації художнього задуму і засоби візуалізації музичних образів. Гра як особливий рід людської діяльності припускає комбінування елементів, перерозподіл їх функцій, створення неочікуваних ситуацій, які передбачають відповідні дії, у цілому – моделювання особливого змістового простору, естетична цінність котрого полягає у множинності запропонованих варіантів. **Наукова новизна.** Розгляд ансамблів для двох фортепіано В. Птушкіна з позиції ігрової логіки дозволяє виокремити низку спільних рис у відмінних за масштабами та образним строем творах. Серед них: використання поліфонічної техніки як засобу створення діалогічної ситуації різного роду, поліфункціональна трактовка партій, залучення структур «питання-відповідь», визначна роль інтонаційно-ритмічних і фактурних комплексів, активізація просторових уявлень, жанрові посилення тощо. **Висновки.** Жанрова природа фортепіанного дуету дозволила В. Птушкіну повною мірою реалізувати власну прихильність до театралізації музичного простору та різноманітного втілення ігрової логіки. Із цією метою він задіяв увесь комплекс виражальних засобів, нерідко створюючи ситуацію непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності. Дієвим інструментом у реалізації авторських творчих ідей стає інструментальний дует, поліфункціональне співвідношення партій якого сприяє як розкриттю ключових образів, так і візуалізації задуманого.

Ключові слова: фортепіанний дует в творчості В. Птушкіна, естетика і поетика бароко, ігрова логіка, театралізація задуму, візуалізація музичного образу.

Седюк Ігорь Олегович, аспирант Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

Игровая логика в фортепианных дуэтах В. Птушкина

Цель работы. Исследование связано с определением способов реализации игрового модуся в условиях фортепианных дуэтов с различным образным содержанием и жанровым наклоном в творчестве известного современного украинского композитора В. Птушкина. Предложенный ракурс исследования, как и фортепианный дуэт в наследии творца, не нашел отражения в научной литературе. **Методология** исследования основана на принципе историзма, который предполагает рассмотрение художественных явлений в их связях с традицией. Избранные установки актуализируют привлечение теоретического и сравнительного методов анализа, с помощью которых выявляются особенности преломления игровой логики в произведениях В. Птушкина, раскрываются воздействия эстетики и поэтики барокко на творческие принципы композитора, отмечаются полифункциональная трактовка инструментальных партий, приемы театрализации художественного замысла и способы визуализации музыкальных образов. Игра как особый род человеческой деятельности подразумевает комбинирование элементов, перераспределение их функций, создание неожиданных ситуаций, предполагаемых ответные действия, в целом – моделирование особого смыслового пространства, эстетическая ценность которого заключена в множественности предлагаемых вариантов. **Научная новизна.** Рассмотрение ансамблей для двух фортепиано В. Птушкина с позиций игровой логики позволяет выделить ряд общих черт в разных по масштабам и образному строю сочинениях. Среди них: использование полифонической техники как средства создания диалогической ситуации разного рода, полифункциональная трактовка партий, задействование вопросов-ответных структур, большая роль интонационно-ритмических и фактурных комплексов, активизация пространственных представлений, жанровые послылы и т. п. **Выводы.** Обобщая аналитические наблюдения, подчеркнем, что жанровая природа ансамбля для двух фортепиано позволила В. Птушкіну в полной мере реализовать свою склонность к театралізації музикального пространства и разнообразному преломлению игровой логики. С этой целью он задействует весь комплекс выразительных средств, нередко создавая ситуацию недоразумения, подмены, зашифрованной информации, жанрового несоответствия. Действенным инструментом в реализации творческих идей становится инструментальный дует, полифункциональное соотношение партий которого способствует как раскрытию ключевых образов, так и визуализации задуманного.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, эстетика и поэтика барокко, игровая логика, театралізація замысла, візуалізація музикального образу, В. Птушкін.

Sediuk Igor, Postgraduate at Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

Game Logic in Piano Duets by V. Ptushkin

Purpose of Article. The paper aims to determine the ways of implementation of the game element in the piano duets that have different imaginative contents and genre directions in the oeuvre of the well-known modern Ukrainian composer V. Ptushkin. The relevance of the proposed topic is determined by the fact that game logic in the piano duet of V. Ptushkin's works hasn't been adequately investigated in the scientific literature yet. **The methodology** of the research is based on the principle of historicism which presupposes that imaginative phenomena are analyzed in their connection to the tradition. The chosen approach assumes theoretical and comparative analysis which makes it possible to discover peculiarities in the logic of playing performance interpretation in V. Ptushkin's works, the influence of the art and the poetic manner of Baroque on the composer's creative principles, the techniques of transforming the artistic conception into a theatrical performance and visualization means for musical images. Being a particular kind of human activity, the game involves the combination of elements, the redistribution of their functions, the creation of unexpected situations, anticipated responses, in general – the modeling of a particular semantic space, the aesthetic value of which lies in the plurality of options offered. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis of ensembles for two pianos by V. Ptushkin from the point of game logic, which makes it possible to identify some common elements in works of different scale and figurative structure. Among them: the use of polyphonic techniques as a means of creating a dialogical situation of all kinds, polyfunctional interpretation of parties, the use of question-answer structures, the significant role of intonational-rhythmic and textural complexes, the activation of spatial representations, genre directions, etc. **Conclusions.** Summarizing the analytical research, we emphasize that the genre nature of the ensemble for two pianos allowed V. Ptushkin to apply his intention to the dramatization of the music space and diverse potential of game logic. For this purpose, he uses the full range of expressive means to create a situation of misunderstanding, substitution, encrypted information, genre disharmony. A useful tool in the implementation of creative ideas is the instrumental duet, whose polyfunctional correlation of parties contributes to the disclosure of key images and the visualization of the conceived.

Key words: piano duets by V. Ptushkin, the art and the poetic manner of Baroque, logic of playing performance, transforming the artistic conception into a theatrical performance, visualization of the music images.

Актуальність теми дослідження. В. Птушкін¹ – відомий сучасний український композитор. Серед його різножанрових творів значне місце посідають фортепіанні опуси. В. Птушкін є автором трьох сонат, десяти концертних інвенцій, різноманітних п'єс та великої кількості творів для фортепіанного дуету. Така зацікавленість інструментом пояснюється тим, що В. Птушкін за традицією отримав освіту не тільки як композитор, але й як піаніст. Особливу сферу в багатогранному образному світі композитора займає ігрова стихія, незалежно від того, чи пов'язана ця музика з театральним спектаклем, чи нав'язана вільною фантазією художника. Безсумнівно одне – сторінки багатьох фортепіанних дуетів несуть на собі відбиток багаторічного досвіду безпосереднього співробітництва В. Птушкіна з драматичним театром. Композитор апробує різноманітні варіанти фортепіанного дуету, притаманні творчій практиці: гру в 4 руки і на 2 фортепіано². Враховуючи той факт, що обидва виконавця у чотириручних творах зливаються в єдиноподільне ціле, а у творах для 2 фортепіано постають в якості двох індивідуумів, кожний з видів ансамблю має свої специфічні риси. Зупинимо увагу на тих дуетах, у яких ситуація партнерства передбачає активну роль ігрового начала, часто виявляючи не тільки образний строй твору, але й функції виконавців. Даний ракурс дослідження, як і фортепіанний дует у творчості В. Птушкіна, є недостатньо висвітленим у науковій літературі, що свідчить про актуальність запропонованої теми.

Мета дослідження полягає у визначенні способів реалізації ігрового модулю в умовах фортепіанних дуетів з різним образним змістом та жанровим спрямуванням в творчості В. Птушкіна.

Виклад основного матеріалу. Визначаючи гру як особливу галузь людської діяльності, дослідники підкреслюють специфічність її мети: ключовим є не стільки досягнення певного результату, скільки розгортання самого ігрового процесу [6, 273; 2, 52]. На думку Й. Хейзинги, мета гри знаходиться поза сфери безпосереднього матеріального інтересу або індивідуального задовільнення нагальних потреб» [7, 28-29]. Із цього випливає, що гра передбачає комбінування елементів, перерозподіл їхніх функцій, створення неочікуваних ситуацій, з яких випливають ймовірні дії у відповідь, в цілому – моделювання особливого смислового простору, естетична цінність якого постає у великій кількості пропонованих варіантів. Такі якості людського мислення знайшли яскраве втілення ще в мистецтві бароко. За думкою М. Лобанової, музична культура того часу демонструє різне їх відбиття: у назвах творів, у принципі змагальності, у так званому «обмані», який полягає у заміні одного іншим, у численних алюзіях [4, 74-76]. З іншого боку, названі риси притаманні деяким індивідуальним стилям творчої практики ХХ століття. Зокрема, Н. Литвинська вказує на те, що розуміння «гри як винахідливості, вищого прояву майстерності стало вельми типовим явищем для музики Стравінського та Прокоф'єва <...>» [3, 31]. Таким чином, гра не виключає ні глибини задуму, ні можливості кодування змісту. Ці спостереження надають ключ до розуміння особливостей ансамблевих партій у п'єсі В. Птушкіна «Піднесене та земне» (1999).

Художнім імпульсом до створення даного твору стала постановка Харківським державним академічним російським драматичним театром ім. О. С. Пушкіна у 1998 році п'єси Г. Горіна «Королівські ігри». Сюжет побудований на історії кохання англійського короля Генріха VIII та Анни Болейн. Музика

В. Птушкіна призначалася для фінальної сцени, у якій головній героїні судилося зійти на ешафот та загинути через несправедливе рішення її чоловіка-короля. Незважаючи на те, що сам спектакль вийшов із театрального репертуару, його музика живе і сьогодні. Крім перекладення для фортепіанного дуету існують ще деякі редакції: для оркестру, ансамблю скрипалів, ансамблю віолончелістів, трьох флейт, тріо скрипки, флейти і фортепіано.

Назва п'єси «Піднесене та земне» налаштовує на сполучення контрастних образних сфер, і водночас ініціює безпосередні асоціації з відомим романом Д. Вейса про В. А. Моцарта. Можливо це вплинуло на композиційно-драматургічне рішення дуету, його стилістику та динамічний профіль. В. Птушкін явно апелює до барокової культури, котра, як відомо, була овіяна духом антиномічності, інвенторства, ігрової логіки, що знайшла відбиття у шекспірівській максимі «увесь світ – сцена» [4, 72]. Складний музичний зміст композитор організовує в чітку тричастинну композицію. На це вказують, насамперед, тональний план, зміна фактури та тематизму. Разом з тим, якщо зіставити обрані автором тональності: *c-moll* – *C-dur* – *Es-dur*, послідовну зміну динаміки: *pp-p* – *mp* – *mf* – *f* – *ff*, рух від лінійно-поліфонічного складу через комбіновану фактуру до акордового потужного викладення, то вимальовується одночастинна композиція крещендуючого типу³.

На перший погляд, підзаголовок «Піднесене та земне» найменше передбачає присутність ігрового начала. Швидше за все, йдеться про сполучення деяких філософських категорій, що спрямовують композиторську думку в русло поглибленого роздуму. Проте, одне не заперечує іншому, якщо не обмежувати поняття гри гумором, яскравою театральністю, репрезентативністю. Призначеність фортепіанної п'єси для концертного виконання, участь у цьому процесі двох виконавців свідчать про те, що ігрова логіка становить один із способів реалізації художнього задуму. В. Птушкін задіяв такі ігрові прийоми, як обмін репліками, зміна ролевих функцій партнерів, співставлення різних типів висловлювання, комбінування попередньо знайденого тощо. Цікаво, що композитор трактує ансамблістів як рівноправних «дієвих осіб» виконавського процесу. При цьому автор точно вибудовує стратегію їх взаємовідносин: від самоцінності кожної з партій, через почергове висування одного або іншого в ролі ведучого, до злиття їх в єдиному емоційному висловлюванні. Найбільш багатогранно своєрідність ігрової логіки проявляється в початковому періоді. Кожна з партій (*Piano I*, *Piano II*) має мелодійний рельєф та акомпануючий голос, які в умовах дуету опиняються скоординованими у тематичному відношенні. Усю музичну тканину умовно можна поділити на чотири пласти, хоча голосів значно більше. Лінія басу другого роялю відкриває образний план твору та величною ходою проходить через кожен такт до фіналу, змінюючи при цьому характер звучання – від похмуро-дзвонового до переможно-радісного. Спочатку розмірено рухаються чверті у поєднанні із темповим зазначенням *Andante*, чим створюється атмосфера невідворотності року в житті головної героїні, що йде на страту. Тональність першого розділу *c-moll* також підкреслює загальний настрій цієї сцени. Обидві партії лівої руки містять два змістовних плани. Один із них пов'язаний з втіленням ідеї обертонового ряду, що підсилюється утриманністю тону «*C*» (*Piano II*) та об'єднанням його відлуння з подальшою мелодико-гармонійною фігурацією, яка поступово охоплює різноманітні звуки обертової шкали (*Piano I*)⁴. Інший – жанровий, виникає завдяки фактурі, що сприймається алюзією на прелюдію *C-dur* (ДТК, I т.) І. С. Баха. Вирішені у вигляді канонічної імітації два верхніх голоси постають віддзеркаленням один одного та сприймаються як емблематична фігура барокової культури, що пов'язана з антиномією «піднесеного» (духовного) і «земного» (людського). Це досягається декількома виразними деталями: якщо в партії *Piano I* початкова мелодична фраза надається у світлому регістрі третьої-другої октави, то її «відбиток» розташований октавою нижче, обростає підголоском та помічений авторською ремаркою *dolce*. Важливе значення для осмислення образного строю має напрямок руху музичної думки. Спадаюча мелодія, не дивлячись на світлу регістровку, овіяна смутком, узгоджуючись не тільки «з буквою, але й духом» сюжетної ситуації. Із цієї точки зору імітаційна репліка у партії *Piano II* сприймається відповіддю-уболюванням. Такого роду інтерпретація дозволяє осягнути подальшу логіку співвідношення двох верхніх голосів. Після експонування ключового смислообразу імітація зводиться до коротких відголосків, щоб слідом за цим злитися із провідним мелодійним голосом у дуєті-згоді. Вочевидь пара верхніх голосів зорієнтована на іншу традицію, змушуючи згадати ліричні флейтові дуєти. Розспіване групето з м'якими жіночими закінченнями, декламаційні ходи на широкі інтервали, запитальні секундові звороти, рельєфно виділені пунктиром, контрастують сутінковій прелюдії зосередженим молитовним станом. Виходячи з цього, в початкових тактах програмна назва п'єси здобуває матеріально-звукове втілення.

Обидва останніх розділи п'єси, не дивлячись на відмінність тональностей, витримані в урочисто-святковому дусі, подекуди нагадуючи модуляційними ходами про трагічність сюжетних подій. Тут В. Птушкіну, на наш погляд, важливо було підкреслити перемогу кохання над смертю та дати слухачам віру в продовження життя в емпіреях опісля її земного буття. Невипадковим здається вибір паралельних тональностей для крайніх розділів: *c-moll* – *Es-dur*, порівняння котрих читається в символічному ключі як

«земна» і «небесна» іпостасі життя героїні. Такий просвітлений фінал віддзеркалює оптимістичне світосприйняття композитора.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо точно вивірену композиторську техніку і семантизацію всіх засобів музичної виразності, зокрема фактурних, обумовлених природою дуетного ансамблю. Широко використовуючи можливості поліфонічного викладення для передачі трагічних подій, В. Птушкін у подальшому обмежується прийомами, притаманними апофеозній музиці класико-романтичної епохи. Із цього погляду фактурний комплекс стає одним із засобів втілення ігрового модусу.

Інакше В. Птушкін реалізує ігровий принцип у п'єсі-жарті «Карусель» (2000). Сам факт існування цього твору в різних інструментальних варіантах свідчить про те, що гра є органічною складовою творчого мислення композитора. Приводом до створення цієї музики став авторський вечір, де повинні були прозвучати Концерт № 2 для віолончелі з оркестром та *Concerto-buffo* для скрипки і фортепіано з оркестром. Для композитора цілком природним виявилось бажання об'єднати всі три інструменти по закінченню концерту. Так виникла «Карусель». Популярність даного твору спонукала до появи його варіанту для фортепіанного дуету. Жанровий підзаголовок п'єси конкретизує її гумористичний настрій, назва – характер тематизму, принципи розвитку, композицію в цілому. Тут, як і в «Піднесеному та земному», діє принцип кресцендування, що заявляє про себе у поступовому ущільненні фактури, посиленні дії остинатності, напруженні динаміки. При цьому, композитор не позбавляє п'єсу внутрішніх нюансів, завдяки чому візуальні уявлення, що виникають, набувають конкретних обрисів: фігури то сприймаються ясно, то наче «затуманюються» у колообігах. В. Птушкін використовує яскраві прийоми театралізації інструментальної музики, через що на початку доручає ансамблям різні ролі. Так, партія *Piano II* являє собою ритмічний дріб, який піаніст повинен виконувати у нетрадиційній манері – відстукати її пальцями по кришці інструменту. Авторські вимоги максимальної гучності дозволяють трактувати сенс цього образу більш ширше: це не лише механізм, що має завестися, але і своєрідний глашатай, який закликає всіх присутніх до участі в атракціоні. На цьому тлі розірвана паузами ритмо-інтонаційна фігура на *p* у контроктаві безпосередньо пов'язується з образом каруселі. Звідси поступове збільшення ритмічного пульсу, накопичення схожих мотивів, розширення звукового простору, використання канонічної імітації, яка асоціюється із бароковою фігурою *fuga*, що, нагадаємо, означає «біг» [4, 65]. Тим самим остинатна повтореність, поліфонічна техніка, регістрові перегукування посилюють візуалізацію музичного образу, котрий пробуджує спогади про карусельні фігури, які «наздоганяють одна одну». Згідно з Т. Куришевою, «використання візуального ефекту в момент виконання театральне у своїй основі, оскільки звучання доповнюється видовищем, незалежно від того, чи присутнє ігрове начало в задумі, внесене композитором до тексту твору, чи воно виникає імпровізаційно, як це зазвичай відбувається в джазі» [2, 39]. У подальшому партії обох фортепіано мисляться композитором в оркестровій звучності. Про це свідчить максимальне заповнення регістрового діапазону з виділенням октавно викладеного низхідного баса, прискорення темпу за рахунок *perpetuum mobile* шістнадцятих, злітаючих пасажів (*Piano II*). Таким чином, якщо музика партії другого роялю втілює ідею безперервного руху, то першого роялю – розвиває ключову інтонаційну фігуру «каруселі». Із поступовим нагнітанням динаміки композитор укрупнює попередньо заявлені елементи, котрі або добудовували основний мотив, або не піддавалися ще музичному озвучуванню. Зокрема, у варіантно трактованій складній тричастинній формі із рисами рефренності нові фазиси композиції оновлюються завдяки мелодизації вступного «барабанного дробу», що відтіняє лірико-граційні мотиви скерцозних обертів основної теми, ліричної розспіваності (ремарка *dolce*) з виразними низхідними ходами мотиву «каруселі», що приймає тут вид групетто, замальовці всіх фактурних ліній, які співвідносяться зазвичай між собою за принципом перехресних зв'язків, як це було в п'єсі «Піднесене та земне». Завершується твір буфонадним фіналом, де ансамблісти немов змагаються між собою за право поставити останній акорд. Не менш цікаво, що барабанний дріб початку п'єси перетворюється в партії першого роялю у вивержений потік звуків, здобутих долонями. Наприкінці п'єси звучить яскравий мотив «каруселі» у крайніх регістрах обох партій.

Невеличкі масштаби двох розглянутих п'єс дозволяють В. Птушкіну максимально урізноманітнити ігрові прийоми, тісно пов'язавши їх з образним змістом. Подібна щедрість у рамках мініатюр стимулює дослідницький інтерес до багаточастинних композицій, що за законом смисло- і формоутворення вибудовуються, як правило, за принципом контрасту. «Театральний калейдоскоп», написаний В. Птушкіним у 1990 році, є авторською переробкою музики, яка була попередньо створена до різних спектаклів. «Калейдоскоп» складається з чотирьох п'єс, назви яких («Маски», «Дивертисмент», Вальс, Галоп) або викликають яскраві сценічні асоціації, або мають на собі образно-стилістичний відбиток того чи іншого жанру. Зміст кожної із п'єс обумовлювався особливостями сценічної дії та конкретними сюжетними ситуаціями. Вилучені із природнього театального середовища, вони втрачають зв'язок із прообразами, що їх породили, висуваючи на перший план виключно засоби театралізації інструментального опусу. Згадуючи інструментальний театр, Т. Куришева робить висновок, що «видовище в ньому створюється не спеціальними виконавцями-акторами, танцюристами, але самими музикуючими інструменталістами», розшифровуючи «театр» у даному контексті як поняття, пов'язане

«не зі звичними сценічними аксесуарами, а й з атмосферою видовища, вистави, видимої гри, яка відбувається на очах у слухача одночасно з виконанням музики» [2, 38]. Жанр «Театрального калейдоскопу» автор визначає як сюїту, що налаштовує на сприйняття низки відносно самостійних частин циклу. Разом з тим, мають місце елементи об'єднання, зокрема, програмний заголовок, гра з різними типами руху, опора на танцювальні жанри в окремих п'єсах, в цілому, стихія ритму. Дана музика породжує широке коло асоціацій, оскільки узагальнює мотив карнавальності, найяскравіше представлений у творчості Р. Шумана, але коріння котрого уходять в барокову культуру і далі до традиції народних уявлень, у ХХ столітті реалізований у різноманітності характеристичних образів, зокрема, у фортепіанних циклах С. Прокоф'єва. Не випадково композитор немов підкреслює погляд на образи, які виникають ззовні, що пояснює ремарка *ironico*, виставлена спочатку першої і основного розділу другої частини. Незважаючи на очевидні зв'язки з «Карнавалом» Р. Шумана, що підсилюється наявністю танцювальних жанрів, «маски» В. Птушкіна не символізують собою характери-антиподи, не складають тим самим систему двійників. Навпаки, образний строй усіх п'єс визначається показом різних, але близьких за настроєм «персонажів». Відповідно до неоголошеної програми, з якою композитор люб'язно поділився в особистій розмові з автором статті, музика першої п'єси змальовує ходу масок, які тримаються за руки, йдуть один за одним «навшпиньках» безкінечною чередою, жестами закликаючи до тиші. Хоча ні одна з масок не повторюється, їх об'єднує певна загальна мета. Чим тихіше вони намагаються йти, пояснював В. Птушкін, тим частіше трапляються якісь непередбачені обставини, нерідко викликані їхніми витівками. Вочевидь, композитор мислить цю музику в театральному ключі, що і аргументує вибір спокійного темпу – *Moderato*, чотиридольного метру, пов'язаного з музикою ходи, характеристичної ремарки *ironico*. Драматургійно п'єса вирішена таким чином, що асоціюється із світовою партитурою спектаклю: прожектор нібито переміщується від однієї «маски» до іншої, збільшуючи її з метою демонстрації відмінних рис. У результаті перша п'єса представляє собою сюїту, що завершується фіналом-кодою (16 тактів), стверджуючи початковий образ, який поєднує в собі ритміку кроку, яскраву скерцозність, прийом суміщення різних фігур. Три частини міні-сюїти виділені композитором за допомогою зміни темпу (*Moderato – Vivo molto* у перших двох розділах), ладотональних центрів: *C-a – F – A*, тематизму, ритміки (третья частина відрізняється пануванням пунктирного руху), співвідношенням інструментального діалогу. Кожна з партій, при тому, що вони переймають одна в одній право першості, досить колоритні в образному відношенні. Завдяки цьому ідея масочності розгортається як у горизонтальній, так і у вертикальній проекції. Іншими словами, найпростіша дуетна пара «соліст – акомпанемент» збагачується тут можливістю висунення «фонового» голосу на передній план за вибором виконавців. Відзначимо синкоповану фігуру, що «спотикається», заявлену в двотактовому вступі (*Piano II*) та підхоплену наступною скерцозною темою. Вона сприймається як значний персонаж, що порушує урочисту процесію.

Організація «Дивертисменту» другої частини полягає в тому, що багаточастинність як родова риса жанру згорнута в одну, яка через безліч розділів наближена до новелети. З іншого боку, дивертисмент – це жанр не тільки музичний, але ще й цирковий, який складається з різних номерів. У зв'язку із цим можна говорити про смислову амбівалентність цієї музики. Достатньо вказати на вступ, в якому штрих *staccato* поміщений у вільний перебіг *Lento rubato*. Внаслідок цього виникає змістовний парадокс: невідповідність між темповою концепцією *rubato*, пов'язаною з лірикою, і скерцозною стилістикою з її розбігом репетиційних шістнадцятих, акцентами. Подібний «хуліганський» мотив немов уособлює «виштовхнутого» на арену клоуна, що іронізує над самим собою перед публікою. Обидві останні частини «Театрального калейдоскопу» – це танці. «Вальс» наповнений іронією і скерцозністю, незважаючи на те, що написаний у *c-moll*. Завдяки чіткій зміні фактури цю частину можна охарактеризувати як галерею або анфіладу вальсів. Заключний «Галоп» – це *quasi* марш, *quasi* хода, тільки в дуже швидкому темпі. Якщо в першій частині хода масок відбувається наче «навшпиньках», то у фіналі виникає коловорот, кругообертання. По завершенню галопу на *crescendo* музика несподівано обривається. Виникає яскравий, по-театральному ефектний жест, що надає слухачеві можливість самому домислити «фінальну сцену»: чи то калейдоскоп розбився в чийось невмілих руках, чи то режисер вирішив зупинити кружляючу у вихорі карусель.

Наукова новизна. Розгляд ансамблів для двох фортепіано В. Птушкіна з позиції ігрової логіки дозволяє виокремити низку спільних рис у відмінних за масштабами та образним строем творах. Серед них: використання поліфонічної техніки як засобу створення діалогічної ситуації різного роду, поліфункціональна трактовка партій, залучення структур «питання-відповідь», визначна роль інтонаційно-ритмічних і фактурних комплексів, активізація просторових уявлень, жанрові посилення тощо. Підтвердження цієї думки знаходимо у Є. Назайкінського, котрий трактує музичну ігрову логіку як «логіку концертування, логіку зіткнення різних інструментів і оркестрових груп, різних компонентів музичної тканини, різних ліній поведінки, що все разом створює “стереофонічну” театрального характеру картину дійства, яке розвивається, однак більш узагальнену і специфічну, ніж навіть у сценічному театрі» [5, 227]. І далі: «<...> у монотембровій тканині вона спирається

завдяки фактурній, інтонаційній і тематичній організації музики на необхідну для драматургічної персоналізації характеристичність компонентів» [5, 227].

Висновки. Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо, що жанрова природа фортепіанного дуету дозволила В. Птушкіну повною мірою реалізувати власну прихильність до театралізації музичного простору та різноманітного втілення ігрової логіки. Із цією метою він задіяв увесь комплекс виражальних засобів, нерідко створюючи ситуацію непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності, тобто художньої омани. Дієвим інструментом у реалізації авторських творчих ідей стає інструментальний дует, поліфункціональне співвідношення партій якого сприяє як розкриттю ключових образів, так і візуалізації задуманого. Перспективи подальших розвідок у даному напрямку полягають у вивченні різноманітних варіантів фортепіанного дуету в творчості В. Птушкіна, ширше – в композиторській практиці ХХ століття.

Примітки

¹ Володимир Михайлович Птушкін (29.01.1949) – народний артист України, професор, завідувач кафедри композиції та інструментовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Він навчався в Харківському інституті мистецтв по класу композиції у професора Д. Клебанова, по класу фортепіано у Р. Папкової. З 1974 по 2002 роки працював керівником музичної частини Харківського державного академічного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна. [1, 10].

² Твори для фортепіанного дуету: Сюїта для 2 фортепіано «Театральний калейдоскоп» (1990), дві п'єси для фортепіано у 4 руки: «Гойдалка», «Стрибки» (1994), сюїта «Гулівер» для фортепіано у 4 руки (1995), «Піднесене та земне» для 2 фортепіано (1999), сюїта з музики до комедії Ж.-Б. Мольєра «Міщанин у дворянстві» для фортепіано у 4 руки (2000), п'єса-жарт «Карусель» для 2 фортепіано (2000), сюїта з музики до комедії У. Шекспіра «Віндзорські пустунки» для фортепіано у 4 руки (2001).

³ Розглядаючи процес індивідуалізації музичних форм у композиторській практиці 60-70-х років ХХ ст., В. Холопова висуває тезу про крещендування не лише як особливої форми, але й як принципу організації форми. При цьому «крещендування виявляється на будь-яких рівнях. <...> До появи крещендувальної форми як такої, – пише вчений, – призводять нові фактурні, ритмічні та інші умови <...>» [8, 29].

⁴ Доречно нагадати, що в пошуках засобів подолання ладотональної інерції, композитори активізували можливості більш віддалених звуків обертонового ряду. Як приклади наведемо прометеев акорд О. Скрибіна, звуковисотну систему П. Хіндеміта, обертонові теми у деяких творах А. Шнітке, зокрема, Другої і Третьої симфоніях.

Література

1. Володимир Михайлович Птушкін / авт.-упоряд. О. С. Садовнікова, Л. С. Соколова. – Харків: С.А.М., 2011. – 48 с. – (Біографія та бібліографія видатних музикантів).
2. Курьшева Т. Театральность и музыка / Т. Курьшева. – М. : Сов. композитор, 1984. – 200 с.
3. Литвинская Н. Игра – как одна из форм композиторского мышления Прокофьева / Н. Литвинская // Московский музыковед : ежегодник / сост. и ред. М. Е. Тараканова. – М., 1990. – Вып. 1. – С. 20-35.
4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
6. Новый иллюстрированный энциклопедический словарь / ред. кол.: В. И. Бородулин, А. П. Горкин, А. А. Гусев, Н. М. Ланда [и др.]. – М. : Большая Российская энцикл., 1998. – 912 с.
7. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
8. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60 - 70-х годов ХХ века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции. – М., 1985. – С. 17-31. – (Сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 79).

References

1. Volodymyr Mykhajlovych Ptushkin. (2011). Kharkiv: S.A.M [in Ukrainian].
2. Kurysheva, T. (1984). Theatricality and music. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
3. Litvinskaya, N. (1990). The game as one of the forms of compositional thinking Prokofiev. Moskovskiy muzykoved, 1, 20-35 [in Russian].
4. Lobanova, M. (1994). West European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Nazaykinskiy, E. V. (1982). Logic of a music composition. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. New Illustrated Encyclopedic Dictionary. (1998). Moscow: Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya [in Russian].
7. Huizinga, J. (1997). Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture (D. V. Silvestrov, Trans.). Moscow: Progress – Traditsiya [in Russian].
8. Kholopova, V. (1985). To the problem of musical forms of the 60s – 70s of the XX century. Sovremennoe iskusstvo muzykalnoy kompozitsii, 79, 17-31 [in Russian].