

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти**

Збірник наукових статей
Випуск 43

Харків
2015

УДК 78.01
ББК ЩЗ1
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 2 від 24 вересня 2015 р.)*

Редакційна колегія:

ВЄРКІНА Т. Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЗЕНКІН К. В. –	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. –	доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. –	доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

П 78

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики
освіти** : зб. наук. ст. Вип. 43 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Кот-
ляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків : Видавництво
ТОВ «С. А. М.», 2015. — 336 с. : іл.
ISBN 978-617-7302-18-5

Широкий за тематикою збірник наукових робіт присвячений як сучасним виконав-сько-педагогічним проблемам музики й театру, так і мистецьким реаліям минулого. Сталою виявилась зацікавленість авторів у культурних подіях ще так близького у часі ХХ ст. (II розділ книги), які й досі є міцним імпульсом художнього життя. Саме його актуальними практичними питаннями здебільшого породжені роздуми та теоретичні узагальнення, які склали III розділ збірника. Його справжньою прикрасою є сторінки, які за дбайливо зібраними матеріалами створені харківськими музикантами про їх славетних земляків, відновлюючи у нашій пам'яті імена видатного піаніста В. Топіліна, композиторів В. Борисова, О. Гнатовської, І. Ковача, музикознавця-письменниці Н. Лібероль (I розділ).

Видання адресоване широким колам мистецтвознавців, професійних музикантів – науковців та виконавців, театральних фахівців.

ББК ЩЗ1

ISBN 978-617-7302-18-5

© Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2015.

ЗМІСТ
СОДЕРЖАНИЕ
TABLE OF CONTENTS

<i>Zmist & Содержание & Table of contents</i>	3
---	---

Розділ 1.

На музичній хвилі: Харків про харків'ян & На музыкальной волне: Харьков о харьковчанах & On musical wave: Kharkiv about Kharkivians

□ Бевз М. В. ПУБЛІЦИСТИКА ВАЛЕНТИНА БОРИСОВА ЯК КОМПОЗИТОРСЬКА ЕСТЕТИЧНА ПРОГРАМА ■ <i>Бевз М. В.</i> Публицистика Валентина Борисова как композиторская эстетическая программа ■ <i>Bevz Marina.</i> Valentin Borisov's publicistic legacy as a composer's aesthetic program	7
□ Стогній В. Т. ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ ОЛЕНИ БОРИСІВНИ ГНАТОВСЬКОЇ ■ <i>Стогний В. Т.</i> Полифонические произведения Елены Борисовны Гнатовской ■ <i>Stoghniy Valentina.</i> Polyphonic pieces by Olena Ghnatovska	21
□ Борисенко М. Ю. ЛЮДИНА ТА ЇЇ ЧАС: НІНЕЛЬ ЛІБЕРОЛЬ – МУЗИКОЗНАВЕЦЬ ТА ПИСЬМЕННИЦЯ-МЕМУАРИСТ ■ <i>Борисенко М. Ю.</i> Человек и его время: Нинель Либероль – музыковед и писательница-мемуарист ■ <i>Borisenko Mariya.</i> The artist and his time: Ninel Liberol – a musicologist and a writer	34
□ Грицун Ю. М. КАТЕГОРІЯ ПРЕКРАСНОГО ЯК СМИСЛОВА ДОМІНАНТА МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ ІГОРЯ КОВАЧА ■ <i>Грицун Ю. Н.</i> Категория прекрасного как смысловая доминанта музыкального наследия Игоря Ковача ■ <i>Gritsun Yuliya.</i> “Aesthetic Beauty” category as a semantic dominant of Igor Kovach's musical heritage	58
□ Пинчук О. Г. ВСЕВОЛОД ТОПІЛІН: ЛЮДЯНА ІНТОНАЦІЯ (ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ПІАНІСТА) ■ <i>Пинчук Е. Г.</i> Всеволод Топилин: человеческая интонация (штрихи к портрету пианиста) ■ <i>Pinchuk Olena.</i> Vsevolod Topilin: human intonation (sketches to the portrait of the pianist)	68

Розділ 2.

Століття XX в мистецтві – минуле й живе & XX век в искусстве – ушедший и живой & XX century art: it gone, it is alive

- **Миславський В. Н. ФІЛЬМИ ПРО СУЧАСНІСТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-х** ■ *Миславский В. Н. Фильмы о современности в украинском кинематографе 1920-х* ■ *Mislavskiy Volodymir. Movies about the present in Ukrainian cinema of 1920s* 88
- **У Хун Юань. ВЗАЄМОДІЯ ЖАНРОВИХ РИС «ПОЕЗІЇ ВОД І ГІР» («ШАНШУЙ») І НІМЕЦЬКОЇ «KUNSTLIED» У КИТАЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПІСНІ (на прикладі аналізу твору Цін Чжу «Велика ріка тече на Схід. Медитації ріки» на вірші Су Ши)** ■ *У Хун Юань. Взаимодействие жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) и немецкой kunstlied в китайской художественной песне (на примере анализа произведения Цин Чжу «Великая река течёт на Восток. Медитации реки» на стихи Су Ши)* ■ *Wu Hong Yuan. Interaction between the genre features of “Poetry of waters and mountains” (“Shanshui”) and the German “Kunstlied” in Chinese art song (based on the work by Qing Zhu “Great river flows to the East. River meditations” on the verses by Su Shi)* 97
- **Сердюк О. В. ІРА МАЛАНЮК: НА ШЛЯХУ ДО РІХАРДА ВАГНЕРА** ■ *Сердюк А. В. Ира Маланиук: на пути к Рихарду Вагнеру* ■ *Serdyuk Alexander. Ira Malaniuk: on the way towards Richard Wagner* 111
- **Станичнов О. О. ГОЛОВНІ СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ СЕЦЕСІЇ В КАРТИНАХ ПОЛЬСЬКИХ МАЙСТРІВ** ■ *Станичнов О. О. Главные стилистические признаки сецессии в картинах польских мастеров* ■ *Stanychnov Oleh. The main stylistic evidences of Secession in the Polish artis's pictures* 122
- **Савченко Я. О. ЛІТУРГІЯ «КИЇВСЬКА» Р. ТВАРДОВСЬКОГО: ЛОГІКА СМИСЛОУТВОРЕННЯ** ■ *Савченко Я. О. Литургия «КИЇВСЬКА» Р. Твардовского: логика смыслообразования* ■ *Savchenko Yana. The Liturgy (“Kyyivs’ka”) by R. Twardowski: logics of the meaning-formation* 134
- **Белік-Золотарьова Н. А. ХОРОВІ СЦЕНИ ОПЕРИ Г. МАЙБОРОДИ «ЯРОСЛАВ МУДРИЙ» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕМИ «НАРОД І ВЛАДА»** ■ *Белик-Золотарёва Н. А. Хоровые сцены оперы Г. Майбороды «Ярослав Мудрый» как отражение темы «народ и власть»* ■ *Byelik-Zolotaryova Nataliya. Choral scenes of G. Mayboroda’s opera “Yaroslav the Wise” as a reflection of the topic “People and power”* 144

□ Александрова О. О. «НАЦІОНАЛЬНА КАРТИНА СВІТУ» ЯК КУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ Г. СВИРИДОВА	
■ Александрова О. А. «Национальная картина мира» как культурная парадигма творчества Г. Свиридова ■ Alexandrova Oksana. “National Picture of the World” as Cultural Paradigm of Georgiy Sviridov’s Creativity	154
□ Лукашенко Н. О. ФЕНОМЕН ДІАЛОГУ В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ В. П. ЗАДЕРАЦЬКОГО ■ Лукашенко Н. А. Феномен диалога в контексте фортепианного творчества В. П. Задерацкого ■ Lukashenko Nataliya. The phenomenon of dialogue in the context of V. P. Zaderatsky’s piano creativity	165

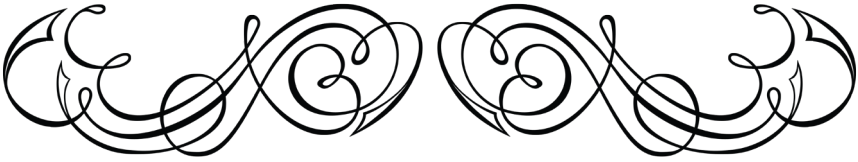
Розділ 3.

Художня практика в порадах, роздумах та узагальненнях & Художественная практика в советах, размышлениях и обобщениях & Art practice in advises, reflections and generalizations

□ Аркадін-Школьник О. А. ЖИВИЙ ОРКЕСТР НА СЦЕНІ	
■ Аркадин-Школьник А. А. Живой оркестр на сцене	
■ Arkadin-Shkolnik Alexander. Live orchestra on the drama theatre stage	178
□ Баран Т. М. ОСОБЛИВОСТІ Й ЗАВДАННЯ ЦИМБАЛЬНОГО ШКІЛЬНИЦТВА В УКРАЇНІ ■ Баран Т. М. Особенности и задачи цимбального образования в Украине ■ Baran Taras. Peculiarities and tasks of cimbalom schooling in Ukraine	188
□ Жерздев О. В. КРИТЕРІЇ КЛАСИФІКАЦІЇ СТРУННО-ЩИПКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ: «ОБРАЗИ ЗВУЧАННЯ» І ВИКОНАВСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ ■ Жерздев А. В. Критерии классификации струнно-щипковых инструментов: «образы» звучания и исполнительские технологии ■ Zherzdyeв Olexiy. Classification criteria of the plucked string instruments: “sound images” and performing technologies	208
□ Беліченко Н. М. ХОРАЛЬНІ ФУГЕТИ БАХА: ЖАНРОВО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ■ Беличенко Н. Н. Хоральные фугетты Баха: жанрово-исторический контекст ■ Belichenko Nataliya. Bach’s choral fughetts: the genre and historical context	218
□ Погода О. В. ФОРТЕПІАННІ ФАНТАЗІЇ І. Н. ГУММЕЛЯ В АСПЕКТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ВЗАЄМОДІЙ ■ Погода Е. В. Фортепианные фантазии И. Н. Гуммеля в аспекте жанрово-стилевых взаимодействий ■ Pogoda Olena. An aspect of genre and stylistic interactions in the J. N. Hummel’s piano fantasies	226

<p>□ Посвалюк К. В. КОНЦЕРТИ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ Н. БЕРДИЄВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ■ Посвалюк К. В. Концерты для трубы с оркестром Н. Бердыева: жанрово-стилевая и исполнительская специфика ■ <i>Posvalyuk Konstantin</i> . Concertos for Trumpet and Orchestra by N. Berdyev: genre, stylistic and performing peculiarities</p>	237
<p>□ Радкевич Ю. М. ЦИКЛ ВОКАЛЬНИХ МІНІАТЮР ЯК СИНТЕЗ ЛІРИЧНОЇ ПОЕЗІЇ І МУЗИКИ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРА ■ Радкевич Ю. Н. Цикл вокальных миниатюр как синтез лирической поэзии и музыки: теоретические аспекты изучения жанра ■ <i>Radkevich Yuliya</i>. Vocal miniatures cycle as a synthesis of lyric poetry and music: theoretical aspects of the genre study</p>	249
<p>□ Ільєнко М. М. ТРУБНЕ МИСТЕЦТВО В СВІТЛІ ОНТОЛОГІЧНИХ ЗАСАД МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ■ Ильенко М. М. Трубное искусство в свете онтологических основ музыкального исполнительства ■ <i>Pyenko Mikhail</i>. The trumpet art in terms of ontological foundations of musical performance</p>	260
<p>□ Каушняя Я. М. МИСТЕЦТВО СОЛЬНОГО СПІВУ В СВІТЛІ ЄДНОСТІ ТА ВІДМІННОСТЕЙ КАТЕГОРІЙ «МУЗИКА» І «ГРА» ■ Каушняя Я. Н. Искусство сольного пения в свете единства и различий категорий «музыка» и «игра» ■ <i>Kaushnyan Yana</i>. The art of solo singing in the light of unity and differences of the categories “music” and “play”</p>	268
<p>□ Сахно І. Л. ПОМІРКОВАНЕ РОЗДІЛЬНОМОВЛЕННЯ ■ Сахно И. Л. Разумное раздельноречие ■ <i>Sakhno Igor</i>. Orthodox hymnody: rational splitting of words</p>	278
<p>□ Іванова Ю. М. ШЛЯХИ ВИВЧЕННЯ ХОРОЗНАВСТВА ■ Иванова Ю. Н. Пути изучения хороведения ■ <i>Ivanova Yulia</i>. Ways of studying the science of choral singing</p>	291
<p>□ Сердюк Я. О. КАТЕГОРІЯ «ІДЕАЛЬНЕ» І КОНЦЕПТ «ВІРТУАЛЬНЕ» У ВИВЧЕННІ ФЕНОМЕНА МУЗИЧНОГО ТВОРУ ■ Сердюк Я. А. Категория «идеальное» и концепт «виртуальное» в изучении феномена музыкального произведения ■ <i>Serdyuk Yaroslava</i>. The category of Ideal and the concept “Virtual” in the studying of musical work</p>	300
<i>Анотації</i>	312
<i>Аннотации</i>	319
<i>Annotations</i>	327
<i>Відомості про авторів</i>	334

Розділ 1.



На музичній хвилі: Харків про харків'ян & На музикальній волне: Харьков о харьковчанах & On musical wave: Kharkiv about Kharkivians

УДК 78.072.2. : 78.01(477.54)

Марина Бевз

ПУБЛІЦИСТИКА ВАЛЕНТИНА БОРИСОВА ЯК КОМПОЗИТОРСЬКА ЕСТЕТИЧНА ПРОГРАМА

Дослідження публіцистичної діяльності Валентина Тихоновича Борисова (статті, рецензії, полемічні нотатки композитора), найбільш активної у 1920–1930 рр., надає унікальну можливість ознайомитись із думкою митця з приводу власної творчості, мистецького середовища, побачити соціокультурну ситуацію його «очима», що є надзвичайно важливим чинником розуміння стабільних та мобільних компонентів творчого стилю композитора. *Метою даної розвідки* (публіцистичний спадок В. Т. Борисова детально не досліджувався) є визначення основних напрямків музично-критичної думки видатного українського майстра як складових його естетичного «credo».

Публіцистична спадщина В. Борисова складається з 40 найменувань – це нотатки, рецензії на концерти, листи до редакцій, статті у періодичних виданнях. Вперше до наукового обігу вводяться архівні матеріали, що репрезентують до цього часу невідому грань таланту В. Борисова – вміння володіти словом, яскравий полемічний дар, освіченість та безумовні лідерські якості.

Палкі дискусії щодо шляхів розвитку українського музичного мистецтва – характерна особливість медіапростору України 1920–1930 рр. XX ст. Харків на той час був столицею нової України,

і саме тут, а не в дещо патріархальному Києві, відбувалась справжня боротьба різних мистецьких угруповань за єдине, на їх думку, вірне визначення місця та ролі мистецтва у житті суспільства. Ніколи раніше та ніколи у майбутньому творча діяльність не повинна була так безпосередньо й, так би мовити, агресивно позиціонувати себе. Вимоги партійного керівництва держави до «пролетарського змісту» творчості були приводом до гострої полеміки щодо напрямків діяльності, «масовізму» та «індивідуалізму» в творчості, проявів революційної та буржуазної «непманської» ідеології, шляхів використання фольклорних джерел у професійній музиці тощо. Одним з активних учасників цієї полеміки був і В. Борисов – молодий композитор, випускник 1927 р. Харківського музично-драматичного інституту.

Докладний аналіз публіцистики композитора дозволяє розподілити її по трьох напрямках: з одного боку, це примірники, які презентують В. Борисова-рецензента (з 1928 р. В. Борисов працював кореспондентом газети «Комсомолец України», журналів «Пролетарський музикант», «Музыка мас», «Радянська музика»), з іншого – статті, що висвітлюють мистецьку позицію В. Борисова. Третій напрямок – професійні настанови митця, які він сформулював у своїй творчості.

Концертне життя столичного Харкова «очима В. Борисова» – це враження від виступів камерної співачки М. Шекун-Коломійченко [Див. Додаток: 22], спектаклів оперного театру (зокрема, авангардний спектакль «Машиніст Гопкінс» він назвав «політичним злочинном», а рецензія мала красномовну назву, що не потребує додаткових пояснень – «Мішанина містики з наркотикою фокстроту») [Дод.: 24], вистав комсомольського музичного театру [Дод.: 16; 28]. Це рецензії на концерти з творів композиторів Грузії О. Тактакішвілі та З. Паліашвілі, що відбулись в рамках їх першого візиту до Харкова за ініціативою Укрфілу [Дод.: 5], симфонічні та камерні концерти за участю провідних виконавців Харкова та гастролерів [Дод.: 6; 12; 13; 15; 16], висвітлення творчих змагань в рамках популярних на той час музичних олімпіад [Дод.: 33].

Аналіз діяльності музично-громадських організацій 1920 рр. – яскрава галузь публіцистики В. Борисова. Участь у творчих союзах була невід’ємною складовою, якщо не сказати, умовою існування в професії. В. Борисов був членом Товариства ім. М. Леонтовича, яке

у 1928 р. перетворилося на Всеукраїнське товариство революційних музик (ВУТОРМ), потім вийшов з ВУТОРМу та увійшов до Асоціації революційних композиторів України (АРКУ). У 1929 р. став одним з засновників мистецького угруповання – Асоціації пролетарських музикантів України (АПМУ) – «найміцнішої на той час мистецької організації, що залишила по собі значний слід у творчості її учасників» [10, с. 9].

Діяльність музично-громадських організацій 1920 рр. докладно висвітлена в змістовній монографії М. Ржевської [9]. Завдяки архівним розвідкам автора дослідження дає можливість почути точку зору з цього приводу не тільки самого В. Борисова, а і його товаришів – молодих українських композиторів. Так, використовуючи таку форму звернення, як «Лист до редакції», В. Борисов, М. Коляда, Ф. Богданов, К. Богуславський піддають критиці за бездіяльність Вищий музичний комітет ВУТОРМу, його інспектора П. Козицького [Дод.: 20], інформують громадськість про ідеологічні розбіжності з керівництвом цієї організації [Дод.: 30]. Разом із Т. Шутенко, М. Колядою В. Борисов повідомляє про відмову від співробітництва з журналом «Авангард» [Дод.: 8], з М. Колядою – про створення АПМУ [Дод.: 2]. З категоричністю молодості В. Борисов у своїх полемічних нотатках щодо шляхів розбудови нової соціалістичної культури критикує «безпринципність, мелкобуржуазний націоналізм» діячів ВУТОРМу [Дод.: 9], опікується долею молодих композиторів, які «не мають можливості публікувати свої твори, рідко мають змогу взяти участь в концертах», вказує на необхідність підтримки композиторського молодняку з боку держави [Дод.: 1]. Різко виступає В. Борисов проти «вульгаризаторства у музиці», «спекуляції індустріальною термінологією» [Дод.: 7; 10; 21]. Як музичний критик, надає буквально розгромні рецензії на нові твори П. Козицького, П. Сениці, А. Дашевського, Б. Рискінда (однак схвально відгукується про «Галицькі пісні» Л. Ревуцького, романси М. Коляди) [Дод.: 3; 11]. Безумовно, загальний тон риторики того часу вражає своєю безапеляційністю, непримиренністю, і деякі висловлювання В. Борисова «ріжуть вухо» своєю категоричністю, але водночас демонструють безумовний талант публіциста – влучні вислови, наприклад, «вульгарний марксизм марксоїдів в музиці», «ювілейна ідеологія на хвилі 477», «спрощена діалектика

і фокстроти з ідеологією» [Дод.: 7; 10; 19] – образні, кмітливі, миттєво запам'ятовуються. Підкреслимо, що В. Борисов був не тільки свідком глобальних перетворень у житті та свідомості суспільства, а й активним їх учасником, що викликало потрібність чітко і ясно, деколи категорично висловлювати свою позицію щодо необхідності пошуку композиторських настанов, співзвучних часу, а не дисонуючих з ним. Певним підсумком дискусій на шпальтах періодичних видань стала стаття «Музыкальное творчество Украины» [4], в якій композитор представляє та характеризує провідні тенденції в музичному мистецтві, окреслює розташування «музичних сил», їх, висловлюючись сучасною мовою, «формат», однак робить зауваження, що статтю слід розглядати «як першу спробу сучасної характеристики музичної творчості УРСР» [4, с. 36].

В. Борисов поділяє весь творчий актив на дві основні групи: з одного боку, це композитори, творча праця яких почалася до революції і продовжується на час написання статті, з іншого – нові українські композитори, до яких він відносить і себе, що розпочали творчу діяльність після революції. Суттєвим для В. Борисова є і регіональний розподіл – більша й головна частина композиторів, на його думку, групється в Харкові та Києві, менша – в Одесі (західний регіон залишився поза увагою за відомих історичних причин). Перша група композиторів – об'єкт критики для В. Борисова. Аналізуючи публікації Державного видавництва України за 1925–1930 рр., композитор робить висновки щодо ідеологічної складової творчості композиторів старшого покоління: «повна відсутність сучасної тематики, естетство та формалізм» [4, с. 36]. Як аргумент, наводить приклади словесної першооснови творів, проникнутих, на його думку, індивідуально-ліричними або еротичними (!) настроями – «Гимны святой Терезы», «Астры», «Когда услышу твой певучий голос», «Вы знаете, как липа шелестит» тощо. В галузі інструментальної музики вказує на дилетантський характер багатьох творів, а також притаманний їм «налёт эстетствующего снобизма» (фортепіанні твори П. Козицького, М. Вериківського) [4, с. 36]. Зрозуміло, що такі прояви творчості, як, наприклад, «Дитя поранило пальчик», «Он шепнул мне...», «Укройте меня, укройте» П. Козицького викликали обурення молодого композитора в ті часи, коли країна буквально кипіла, зрушення були колосальними:

індустріалізація держави – це широкомасштабне будівництво, могутній прорив на новий, вищий рівень розвитку; колективізація – грандіозний, але досить болючий злам від індивідуального до колективного не тільки господарювання, а й світосприймання, і В. Борисов як митець не тільки спостерігав ці зрушення, а і вважав за необхідне брати в них активну участь.

Не залишає він без критики і творчість представників своєї генерації: так, він вважає, що у молодих композиторів, які отримали професійну музичну освіту вже після революції, зустрічаються прояви культивативної «упадочної символіки містично-похоронних настроїв» (соната та реквієм В. Барабашова сповнені, на думку В. Борисова, «надриву та екстатичного стогіну» [4, с. 37]).

Обурює В. Борисова бажання деяких композиторів створити сучасну музику шляхом механічного поєднання лозунгів ВКП(б) з музикою «типу учнівських задач з гармонії та контрапункту» [4, с. 37]. Як приклад він наводить «Лозунги ВКП(б)» Л. Лісовського. За влучним визначенням В. Борисова, це – «пристосуванці». У переліку творів цих авторів є все – від фокстроту до симфонії. Революційна тематика взята до уваги, однак, при докладному розгляді, виявляється, що вона є лише приводом для демонстрації різних «модерністських хитрощів», які зовсім не відповідають ідеї та емоційному характеру змісту (як, наприклад, в «Днепрострої» Ю. Мейтуса).

Неприйнятним для В. Борисова є безмірне захоплення окремих композиторів «західною культурою». Більшість вищеназваних авторів об'єдналися у Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ), яке, на думку В. Борисова, проявило себе у галузі музичної творчості з реакційного боку. За визначенням В. Борисова, усі ці композитори «лишають себе здорового ґрунту для творчості, замикаючись у внутрішньому світі, і не бачать величезного простору для творчості у зовнішньому – яскравому, сповненому життя» [4, с. 37]. І лише група музикантів, до складу якої входить і В. Борисов (АПМУ), за своїми творчими устремліннями найбільш відповідає завданням розбудови музичної культури України.

Ця стаття В. Борисова заслуговує на увагу тому, що, по-перше, в ній досить широко висвітлюється увесь спектр тенденцій, настроїв, проблем у музичному мистецтві, що склалися у 1920 рр.; по-друге,

характеризується напрямок творчих зусиль самого В. Борисова – до масового слухача, до співучасті в усіх процесах, що відбуваються в суспільстві; по-третє, формулюється необхідність створення нового «інтонаційного словника», співзвучного часу.

Особливо цікавим для дослідника є ряд статей, в яких В. Борисов формулює власні творчі настанови: те, до чого він прагне, і те, чого в своїх творах бажає уникнути. Так, необхідною, на думку композитора, умовою успіху масової пісні (провідного жанру у творчості митця 1920–1930 рр.) є її «простота, мелодійність, конкретність, але без спрощенства і солдатчини» [9, с. 74]. Своїм безумовним успіхом він вважає «Гвинтівочку» (вірші М. Асєєва), тому що вона «цільна, конкретна, стисла, мелодійна, насичена радістю і бадьорістю молодості» [9, с. 74]. Звернемо увагу: коло образів сучасності, співзвучних В. Борисову – це радість, бадьорість молодості. Прагнення до «конкретності» у В. Борисова втілюється в «наданні кожній пісні свого, їй властивого обличчя і униканні знеособленості в пісні» [9, с. 75]. Явним також є стремління В. Борисова до індивідуалізації музичної мови кожного твору, яке стає помітним вже у стадії становлення його творчої особистості.

Інший твір, що задовольнив композитора – це «Червонофлотська» (вірші М. Штейнберга) – «весела, життєрадісна пісня» [9, с. 74]. В ній «уникнути спрощенства і солдатчини» В. Борисову вдалося за допомогою «використання форми діалогу, що значно оживлює виконання пісні» [9, с. 74]. Молодий композитор критично відносився до власної творчості: так, підсумовуючи свою роботу над червоноармійською піснею, він зазначає, що «йшов я в цій роботі лише в напрямку показу героїки, мужності. А бік побутовий, червоноармійський відпочинок, лірика – цей бік майже незацеплений мною в моїх піснях. І це, я вважаю – є серйозний недолік моєї творчої роботи» [9, с. 75]. Як бачимо, раціоналізм мислення композитора виявляється не тільки в прагненні до «конструктивності», «конкретності», «цільності» в перших творах, а й в умінні конкретно сформулювати та втілити свої настанови у творчості. В. Борисов усвідомлював, до чого прагнув, та вважав за необхідне підкреслити, деколи дуже різко, необхідність відчувати потреби сучасників та не тільки задовольняти останніх своєю творчістю, а й керувати ними, направляти їх духовний розвиток.

Можливо, дещо категоричною (у дусі молодого В. Борисова!) буде наша думка про те, що цілком очевидними є паралелі між раннім періодом творчості композитора, в якому робота в масових жанрах була засобом діалогу із сучасниками, та пізнім періодом, коли провідним в його творчості став діалогічний жанр концерту для фортепіано з оркестром.

Підсумком роботи у пісенному жанрі стало створення В. Борисовим масштабного опусу – вокально-симфонічного твору «На варті Дніпрельстанів». В одноіменній статті [5] композитор виявляє раціоналізм мислення, викладаючи перелік головних завдань, які він перед собою ставив під час роботи над опусом. В процесі розповіді про створення «масового музичного дійства» В. Борисов, по-перше, констатує, що в його творчості оборонна тематика посідає майже 75 відсотків та зауважує, що відчуває «потребу в слові, щоб найповніше й найконкретніше виявити свій задум» [5, с. 11].

За основу композитор взяв вірш О. Панова «Ми стоїмо на варті Дніпрельстанів», розвинув його, доповнив, зробив фактично літ-монтаж. Широке завдання, що його собі поставив композитор – «як найширше й найглибше подати ідею оборони країни, але подати її не сухо і схематично, а з великим почуттям і захопленням. Я був щирий до кінця і керувався не готовими схемами й “ура-революційними” штампами, а безпосереднім щирим почуттям» [5, с. 12], – потребувало особливої форми, яку і створив В. Борисов. Композитор чітко усвідомлював, що вирішення цього завдання викликало певну тематичну строкатість. Але він вважав, що «не міг обмежитися двома чи трьома темами та їхньою розробкою, щоб у кінці твору знов підтвердити ту чи іншу тему. Коротко кажучи, форма сонатного алегро не могла мене задовольнити. Почасти строкатості тем вимагав сам вірш Панова» [5, с. 13]. Як бачимо, на переконання В. Борисова, форму твору визначає зміст, і втілення цього змісту викликало до життя саме таку форму – музичного дійства! Це була перша спроба «оволодіти досягненнями пролетарської творчої методи в галузі масової пісні й загалом дрібних форм у великій формі» [5, с. 13]. І як тут не згадати дорікання В. Борисову за дефекти форми, строкатість музичного матеріалу в творі 1940 рр. – симфонічній поемі «Пам’яті В. Чкалова», втілення змісту якої теж, можливо, не вкладалося в жор-

сткі рамки сонатного алєгро! Однак В. Борисов в своїй статті наголошує: «увесь час я не забував про те, щоб, за наявності багатьох тем, зберегти єдність всього твору в цілому, не загубити провідної думки й уникнути шматковості. Кожна деталь мусила бути підпорядкована загальній думці і нерозривно замикає загальний розвиток основної ідеї твору» [5, с. 14]. Система лейттем («громадянської війни», «Червоного флоту», «будівництва»), за задумом композитора, сприяла подоланню певної строкатості тематичного матеріалу. В. Борисов підкреслює, що, розшаровуючи «свій твір на три найважливіші й найвпливовіші елементи, а саме: музику, пісню і слово...», він «весь час вперто працював над тим, щоб максимально використати ці елементи, сполучити їх, динамізувати, знайти такі технічні засоби, щоб досягти ними щонайбільшого впливу, щонайбільшого вияву основної ідеї твору» [5, с. 16]. Композитор продовжує: «Головну увагу я звертав на яскравість і лаконічність тем, на ритмо-динамічну сторону твору та на його щирість і безпосередність емоційного впливу» [там само]. Торкаючись музичної мови твору, В. Борисов наголошує: «шукаючи нових засобів вислову, я не йшов до ускладнення й винаходу якихось нових сполук, нових звучань, зовнішніх ефектів. В оркестровці я прямував до повної виправданості звучань, до щонайбільшої економії в прийомах і, в той же час, до глибини і повноти оркестри, позбавленої вишуканих і дешевих ефектів зовнішнього блиску» [5, с. 20]. Як бачимо, в цій статті композитор сформулював як головні чесноти музичного висловлювання «лаконічність», «ритмічність», «конструктивність», «відповідність звукового втілення змістові», «щирість і безпосередність емоційного впливу».

У статті «Про обробку народної пісні» [8] В. Борисов досить чітко висловлює своє ставлення до джерельних першооснов професійного музичного мистецтва: «в народній пісні найяскравіші народні образи, що розкривають соціальну обстановку епохи, боротьбу і страждання, радості і надії. Тому і робота над народною піснею має в собі елементи відтворення в своєму творчому уявленні первинного образу пісні, відтворення думок і почуттів – їх розвиток і повне розгортання, які дані в пісні самим народом. Крім того, робота над народною піснею дозволяє композиторові, так би мовити, знайти самого себе; базуючись на народних образах і інтонаційній структурі пісенного

фольклору, виробити свою власну музичну мову, органічно зв'язану з музичною мовою народу» [8, с. 26]. На думку композитора, «народна пісня, проспівана або зіграна без слів, повинна мати якості справжнього художнього твору, тільки тоді вона буде вдячним матеріалом для обробки» [8, с. 26]. Окресливши три основні прийоми у роботі над народною піснею – «гармонізація», «обробка», «розробка і використання» – В. Борисов досить докладно зупиняється на характеристиці кожного з прийомів, застерігаючи при тому, що цей розподіл є досить умовним. Так, прийом гармонізації народної пісні передбачає незмінні в усіх куплетах мелодію та її супровід. Такий прийом, на думку В. Борисова, домінував у роботі композиторів минулого, його зразки присутні і в творчості сучасних композиторів (Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса та ін.). Але чи є «прийом гармонізації, прийом, який цілком підкорює композитора тільки даній мелодії, тим активним творчим прийомом, який, крім завдання доброї гармонізації, вів би композитора до розкриття образу пісні, її творчого відбитку у свідомості композитора? Гадаю, що ні», – стверджує В. Борисов [8, с. 27]. Він вважає, що активність творчої фантазії, вдумливе ставлення композиторів до змісту пісні приводить їх до прийому обробки. Зовнішні ознаки цього прийому досить прості: мелодія незмінна, супровід кожного куплету різний.

Два шляхи обробки, визначені В. Борисовим, мають суттєві відмінності: на думку композитора, кажучи сучасною мовою, це формальний (урізноманітнення супроводу заради різноманітності) та неформальний (урізноманітнення у відповідності зі змістом) підходи до обробки. «Яскравим представником прийому обробки, який довів його до рівня великої майстерності, був М. Коляда», – вважає В. Борисов [8, с. 28]. Аргументовано віддаючи перевагу саме обробці пісні як найбільш художньому, органічному та дбайливому по відношенню до першоджерела прийому, він, тим не менш, підкреслює, що «прийом розробки народної пісні відкриває перед композитором широкі горизонти щодо глибокого проникнення у зміст і інтонаційний світ ... фольклору, бо, користуючись цим прийомом, композитор іде по шляху створення свого творчого “credo”, по шляху засвоєння народно-музичної мови і перетворення її в своїй творчій індивідуальності» [8, с. 28].

Уся подальша творча діяльність В. Борисова стала підтвердженням цього судження, сформульованого композитором на початку професійного шляху. Публіцистика 1920–1930 рр. найбільш яскраво презентує особистість В. Борисова. Наступні його роботи в цьому жанрі – стаття про композитора-етнографа О. Стеблянка [2], розповідь про свого учня, композитора І. Ковача [7], нотатки про Міжнародний конкурс композиторів у Познані [3] – малочисельні та відбивають, скоріше, об'єкт дослідження, ніж суб'єкт дописувача (протилежне було б значно цікавішим з огляду на розуміння естетичного кредо В. Борисова). Однак велика стаття «Гартування таланту» [1] – останній значний виступ композитора у пресі – знов продемонструвала раціоналізм мислення, знання питання, неабиякий літературний дар митця. Хвилює В. Борисова процес навчання майбутнього композитора. Значний досвід роботи митця викладачем курсів композиції, інструментування, багатолітня праця на посаді завідувача кафедри композиції Харківського державного інституту мистецтв дала підстави для визначення «проблемних зон» навчального процесу та шляхів виходу з них. Так, слабкою ланкою у навчанні він вважає довузівську підготовку, особливою вадою – практичну відсутність занять з композиції в музичних школах. Пропонує конкретне рішення – вивчити досвід Дев'ятої та Третьої музичних шкіл м. Харкова з організації класів композиції та розповсюдити його у інших регіонах держави. Проблема, що також бентежить В. Борисова – виконання творів студентів-композиторів. Він вважає, що «професійне зростання молодого автора гальмується через неможливість почути у справжньому виконанні свій твір. І якщо це твори невеликої форми, то можна по-товариськи домовитися зі студентами виконавських кафедр. А коли це струнний квартет, камерна чи симфонічна композиція, хор, опера – як бути тоді?» [1]. На думку В. Борисова, має бути вузівська програма, згідно до якої студентські творчі та навчальні колективи мали б виконувати і кращі твори своїх товаришів-композиторів. З гіркотою констатує В. Борисов і певний занепад концертного життя, цілком слушно зауважуючи, що виховання молодого композитора-професіонала пов'язане не лише з його навчанням в інституті, а й, значною мірою, залежить від загального рівня музичної культури міста. Гіпертрофоване поширення естрадної музики, часто поганої, низького гатунку, аж ніяк не сприяє розвитку музично-естетичних смаків широких мас.

Отже, публіцистичний спадок В. Борисова демонструє стійку спрямованість його думки на щоденні проблеми існування й розвитку музики – творцем якої він був усе своє життя – у зовнішньому, суперечливому й, найбільше, ворожому до неї, світі. Порушуючи питання композиторського професіоналізму, він шукає шляхи їх вирішення, водночас дбаючи про слухача та його естетичне виховання, загальний рівень його культури – бо добре розуміє вкрай важливу залежність одне від одного.

І життєвий оптимізм, що загалом притаманний творчій натурі В. Борисова, оптимізм, який не здолали навіть тяжкі випробування часу, криється у сподіванні на те, що думка майстра щодо «покращення підготовки композиторів буде почута, а класична і сучасна музика, разом з хорошою естрадною, стануть невід’ємною частиною естетичних потреб широких верств населення» [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисов В. Т. *Гартування таланту: [про виконання творів молодих композиторів]* [Текст] / В. Борисов // *Культура і життя*. — 1977. — 16 січ.
2. Борисов В. Т. *Збирач народної пісні: [композитор-етнограф О. І. Стеблянко]* [Текст] / В. Борисов // *Культура і життя*. — 1967. — 22 черв.
3. Борисов В. Т. *Международный конкурс композиторов в Познани* [Текст] / В. Борисов // *Музыкальная жизнь*. — 1966. — № 20. — С. 18.
4. Борисов В. Т. *Музыкальное творчество Украины* [Текст] / В. Борисов // *Пролетарский музыкант*. — 1929. — № 6. — С. 36–37.
5. Борисов В. Т. *На варті Дніпрельстанів* [Текст] / В. Борисов // *Радянська музика*. — 1933. — № 2/3. — С. 11–21.
6. Борисов В. Т. *Як я працюю над червоноармійською піснею* [Текст] / В. Борисов // *Радянська музика*. — 1932. — № 6. — С. 74–75.
7. Борисов В. Т. *Почерк Ігоря Ковача* [Текст] / В. Борисов // *Культура і життя*. — 1969. — 3 серп.
8. Борисов В. Т. *Про обробку народної пісні* [Текст] / В. Т. Борисов // *Радянська музика*. — 1937. — № 2/3. — С. 25–32.
9. Ржевська М. *На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи* [Текст] : монографія / М. Ржевська. — К. : Автограф, 2005. — 351 с.

10. Тишко Н. Валентин Борисов [Текст] / Н. Тишко. — К. : Муз. Україна, 1972. — 44 с. — (Творчі портрети українських композиторів).

ДОДАТОК

Публіцистична діяльність Валентина Борисова

1927 р.

1. Борисів В. За композиторський молодняк // Культура і побут. — 1927. — 23 лип.

1928 р.

2. Борисів В., Богданів Ф., Коляда М., Дашевський О. Наша відповідь // Музика масам. — 1928. — № 7. — С. 7.

3. Борисів В. Нові солоспіви // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 рр.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

4. Борисів В., Богданів Ф., Коляда М., Дашевський О. Лід рушив // Комсомолец України. — 1928. — 13 груд.

5. Борисів В. Композитори Грузії на Україні // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 рр.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

6. Борисів В. Концерт квінтету // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 рр.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

7. Борисів В. Професор рятує соціальну функцію // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 рр.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

8. Борисів В., Коляда М., Шутенко Т., Богданов Ф. Лист до редакції // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 рр.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

9. В. Б. На музичному фронті (Враження): [ВУТОРМ і музична культура] // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 рр.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

10. Борисів В. Спрощена «діалектика» і фокстроти з «ідеологією» // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 pp.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

11. Борисів В. Новини фортеп'янової літератури // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 pp.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

12. Борисів В. Симфонічний концерт УкрФілу // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 pp.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

13. Борисів В. Жовтень в музиці // Комсомолец України. — 1928. — 11 лист.

14. Борисів В. Пісні Бальмонта // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 pp.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

15. Борисів В. Симфонічний концерт // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 pp.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

16. Борисів В. Нова українська опера «Самійло Кішка» Б. Яновського // Комсомолец України. — 1928. — ? // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 pp.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

17. Борисів В. Як тов. Козицький спростовує статтю Мака // Газетні вирізки В. Борисова : альбом [1920 pp.]. — Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, п. 133. — Х., Архівні фонди Музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

1929 р.

18. Борисов В. Музыкальное творчество Украины // Пролетарский музыкант. — 1929. — № 6. — С. 35–38.

19. Борисів В. Проти шерсті: Ювілейна ідеологія на хвилі 477: Фейлетон // Комсомолец України. — 1929. — 23 берез.

20. Борисів В., Богданів Ф., Коляда М. Лист до редакції // Комсомолец України. — 1929. — 26 жовт.

1930 р.

21. Борисов В. Пролетарський фронт в українській музиці // Мистецька трибуна. — 1930. — № 8–9. — С. 12–14.

22. Борисов В. Замечательный концерт // Газетні вирізки В. Борисова : Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменської, п. 143. — Х., Архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

23. Борисов В. Заметки о музыкальной прессе УССР // Пролетарский музыкант. — 1930. — № 3. — С. 18–22.

1931 р.

24. Борисов В. Мішанина містики з наркотикою фокстроту // Комсомолец України. — 1931. — 15 лют.

25. Борисов В. Як робкори оцінюють «Машиніста Гопкінса» // Харківський пролетарій. — 1931. — 18 лют.

1933 р.

26. Борисов В. На варті Дніпрелестанів // Радянська музика. — 1933. — № 2–3. — С. 11–21.

27. Борисов В. Як я працюю над червоноармійською піснею // Радянська музика. — 1933. — № 6. — С. 74–75.

1934 р.

28. Борисов В. Винова дама // Комсомолец України. — 1934. — 26 квіт.

1935 р.

29. Борисов В. За музыкальную литературу для детей // Комсомолец Украины. — 1935. — 16–17 апр.

30. Борисов В. Бездушна тяганина: Лист до редакції // Газетні вирізки В. Борисова : Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменської, п. 143. — Х., Архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

1937 р.

31. Поширений пленум Орг. Комітету Спілки радянських композиторів [доповідь В. Борисова] // Радянська музика. — 1937. — № 5. — С. 36–37.

32. Борисов В. Про обробку народної пісні // Радянська музика. — 1937. — № 6–7. — С. 25–33.

1947 р.

33. Борисов В., Тіц М. Талантливая молодежь: Харьковская консерватория на украинском смотре // Красное знамя. — 1947. — № 103.

1949 р.

34. Борисов В. Музыка балета «Данко» // Советское искусство. — 1949. — № 29.

1966 р.

35. Борисов В. Международный конкурс композиторов в Познани // Музыкальная жизнь. — 1966. — № 20. — С. 8.

1967 р.

36. Борисов В. Збирач народної пісні (композитор-етнограф О. І. Стеблянко) // Культура і життя. — 1967. — 22 черв.

1969 р.

37. Борисов В. Почерк Ігоря Ковача // Культура і життя. — 1969. — 3 серп.

1971 р.

38. Борисов В. Лист до редакції // Культура і життя. — 1971. — 16 груд.

1977 р.

39. Борисов В. Гартування таланту // Культура і життя. — 1977. — 16 січ.

1981 р.

40. Борисов В. Фахівець між ВНЗ і практикою // Культура і життя. — 1981. — 3 верес.

УДК 78.071.2 : 786.2 (477.54)

Валентина Стогній

ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ ОЛЕНИ БОРИСІВНИ ГНАТОВСЬКОЇ

Однією з провідних проблем навчання та гармонійного професійного розвитку учня постає вибір відповідного педагогічного репертуару. Кожен учень – особистість із власним рівнем підготовки, специфічним змістовно-художнім сприйняттям музичних явищ та технічними можливостями. Тому при виборі музичного матеріалу необхідно знаходити яскраві твори, які, водночас, будуть сприяти розвитку техніки та розширювати музичний кругозір. Саме такими є твори Олени Борисівни Гнатовської. Змістова та композиційна самобутність цих творів викликає зацікавленість не тільки у виконавців, а й у дослідників та, беззаперечно, потребує *аналітичного підходу, спроба якого представлена в цій роботі.*

Особлива роль поліфонії у сучасній музиці призводить до необхідності її професійного вивчення, засвоєння та використання у виконавській практиці. Композитор, піаністка та педагог, О. Б. Гнатовська

чудово розуміла значення поліфонії, пошану та любов до якої відчувала ще студенткою консерваторії, навчаючись у Л. Б. Решетнікова, її істинного знавця. Зацікавленість предметом та приклади визначних музикантів дали той творчий поштовх, що вилився у велику кількість власних поліфонічних творів.

Метою даної роботи є вивчення поліфонічної техніки О. Б. Гнатовської з огляду на перспективність використання її поліфонічної спадщини в учбовому репертуарі, що видається вельми корисним в аспекті професійного становлення учня-піаніста. Поліфонічні твори О. Б. Гнатовської аналізуються *вперше*; надані (також уперше) методичні рекомендації для виконавця.

Важливою умовою успішної педагогічної діяльності є вміння поєднувати загальні педагогічні принципи, власні надбання, художній досвід та ерудицію із творчим підходом до викладання. Такий синтетичний тип педагогіки є максимально плідним, бо сприяє естетичному та професійному формуванню особистості учня. Олена Борисівна завжди розуміла неабиякий вплив індивідуальності вчителя – вона залишила теплі спогади про своїх викладачів, в яких з великою любов'ю розповідала про особисті риси та ерудицію кожного, з вдячністю згадувала цікавий музичний матеріал та вміння донести його до учнів. Бажання зацікавити учнів, створити сприятливі умови для їх розвитку, поєднання педагогічних набутків та творчого пошуку – все це стало передумовою виникнення замислу авторської «Школи гри на фортепіано», в якій провідні жанри фортепіанної музики, базові у навчальному репертуарі, ілюструвались би за допомогою власних композиторських надбань. Ця ідея стала імпульсом до появи різножанрових п'єс, які, на жаль, за життя автора так і не переросли у повномасштабну збірку.

О. Б. Гнатовська створила *більше 20 поліфонічних творів для дітей*, серед яких – інвенції, канони, чакона, маленька прелюдія і фугета та інші. Жанр семи з них автором не визначений, але їх своєрідність і специфіка музичного матеріалу вказує на те, що найбільш відповідним для них буде назва «поліфонічна п'єса» або барочне визначення «інвенція». Згадаємо, що в добу Бароко назва «інвенція» означала не жанрову природу, а вказувала на провідну категорію епохи: «inventio», що означало «знахідка, винахід, надбання».

Розгляд поліфонічних творів автора з наведених причин логічно почати саме з *інвенцій*, яких було написано *шість* у тональностях C-dur, B-dur, fis-moll, G-dur, d-moll, E-dur. Інвенції двоголосні, що максимально спрощує фактурний план, робить його ясным та розрідженним. Завдяки цьому з більшою рельєфністю простежуються лінії голосів, зрозумілими стають поліфонічні прийоми та контрапунктичні поєднання. Показово, що фактурна прозорість у цих творах не призводить до загальної простоти, бо компенсується великою кількістю прийомів, що швидко змінюються та оновлюються.

Якщо ми звернемось до **першої інвенції** Олени Борисівни, **C-dur**, $\frac{4}{4}$, то побачимо, що невеликі масштаби твору (34 такти) не заважають невпинному та винахідливому розгортанню. Діатонічна низхідна тема спочатку подається у верхньому голосі (*proposta*) протягом одного такту, у другому такті починається її октавна імітація (*risposta*). Протискладення, що виникає у 1-му голосі, є витриманим та неодноразово буде зустрічатись у подальшому розвитку (рух чвертями та пунктирний ритм). Закінчує перше контрапунктне проведення коротка інтермедія. З 5 такту починається новий етап розгортання: інтервал імітації з одного такту зменшується до половинної тривалості, тобто вона ущільнюється по горизонталі. Зміщується також і вертикальний індекс – тепер це квартдецима (таке поєднання – септимове сполучення – зустрічається досить рідко). Залишається незмінним тільки розподіл на початковий верхній та імітуючий нижній голоси. В 9 такті ця розстановка змінюється: тема проводиться в інверсії у нижньому голосі та імітується також у інверсії верхнім голосом в дециму. Спорідненим попередньому проведенню залишається інтервал вступу – 2 чверті. Третій етап імітаційного проведення завершується розгорненою інтермедією (11–15 тт.).

Подальший розвиток відбувається завдяки різноманітному компонуванню тематичного матеріалу: тема у прямому русі та дзеркальному оберненні, різні інтервали вступу голосів, використання утриманого протискладення. З 28 такту починається заключний розділ: тема повертається до свого початкового вигляду та тональності, максимально ущільнюється, звучить п'ять разів протягом 4-х тактів (4 рази у тт. 30–32), що свідчить про використання концентрованого стретного проведення, характерного для заключних розділів. Після такого на-

сиченого розвитку рух поступово спиняється, нижній голос зводиться до тонічної витриманої октави, а верхній – останній раз фактично одноголосно проводить тему, чим завершує композицію. Наведений аналіз доводить, що ані масштаби, ані фактурна простота не зменшують змістовного навантаження інвенції, в якій заявлені фактично всі провідні прийоми та способи розвитку імітаційної поліфонії.

У другій інвенції B-dur найбільш характерним є поєднання теми, знову ж таки низхідної, гамоподібної, з поступовим інтервальним розширенням («розкачуванням») до кварта з протискладенням, що набуває самостійного значення як другий тематичний матеріал. Тобто поєднання відбувається на засадах контрастної поліфонії. Після початкового звучить повторне проведення, в якому тема дещо видозмінюється ритмічно (початкова восьма замість паузи та шістнадцятої) і починається з сильної долі такту. Після 8-тактового розвитку двох тем із використанням ритмічної комплементарності йде 4-тактове завершення.

Новий етап (12 такт) – проведення теми у нижньому голосі у F-dur та її імітації – у верхньому. Таким чином стверджується пара: «тема – імітація» з залученням другого тематичного матеріалу та інтермедією, в якій відбуваються ритмічні зміни: провідною одиницею виміру поступово стає восьма тривалість (замість шістнадцятих). У 20 такті тема подається у збільшенні в нижньому голосі, що сприяє загальному уповільненню руху. З 24 такту починається максимально концентрований у тематичному відношенні етап, так як відбувається стретне сполучення теми в нижньому голосі в основній тональності та теми в збільшенні у верхньому. Складність такої стрети полягає у мінімальній ритмічній відстані голосів (одна шістнадцята). Далі тема у збільшенні секвенційно повторюється на тлі вільного контрапунктування за допомогою другого тематичного матеріалу. Закінчується інвенція стретним проведенням теми з ритмічним перетлумаченням початкової долі.

Незвичним та показовим у цьому творі є поєднання невпинного поліфонічного розвитку (постійної зміни теми у ритмічному, тональному, метричному плані) з витриманою діатонікою, світлим колоритом та загальною ясністю звучання.

Інвенція № 3 суттєво відрізняється від попередніх. В ній в значній мірі виявляється підголоскова поліфонія, а також наявний гомофонно-гармонічний склад. Характер твору визначає тридольна

пульсація, розмір $\frac{3}{8}$, мінорний лад (**fis-moll**), використання стійких ритмічних формул: восьма-дві шістнадцятих-восьма, три восьмих, чверть-восьма. В результаті виникає відчуття мірного «погойдування», коливання, що доповнюється перевагою тихої звучності (від р до mf з єдиним проявом f в т. 41).

Провідна тема інтонаційно проста, фактично побудована на звуках тонічного тризвуку. Тим цікавішим є її розгортання, що відбувається завдяки варіантній зміні ритміки теми, метричному зміщенню (початок з сильної долі такту, друге проведення – зі слабкої). Інші голоси в цей час виконують функцію гармонійного супроводу, надають їй різноманітного гармонійного забарвлення. Другий етап – розвиваючий (з 10 такту). Тема тонально змінюється, окреслює контури ряду тональностей: A-dur (11 т.) – cis-moll (13 т.) – E-dur (17 т.). Більш розвиненим у мелодійному плані стає другий голос. На зміну акордам, інтервалам та просто окремим звукам, що створювали гармонійну вертикаль, приходить мелодизація, рух восьмими та шістнадцятими, що координується з верхнім голосом (почерговий розвиток). З 28 такту розвиток набуває максимально активного характеру. З теми вичленовується початковий хід по звукам тризвуку, який повторюється та висотно змінюється, активізується тональний розвиток, зростає динамічна напруга (до f), що призводить до кульмінації у 43–45 тт. Після кульмінації починається репризний розділ (47 т.), де тематичний матеріал спочатку точно повторюється, далі розріджується, від теми залишається лише початковий хід на фоні акордів, яким і закінчується інвенція. Показово в цьому творі поєднання прозорості, діатонічності з сучасною гармонічною терпкістю, що підкреслює початковий інтервал вступу контрапунктуючого голосу – м. 2.

Інвенція № 4 G-dur незвична в першу чергу своєю побудовою, бо у творі порушується традиційна для барочної мініатюри фактурна єдність та невинна плинність розвитку. В цій інвенції наявні ознаки тричастинної композиції з контрастним середнім розділом. Контраст реалізується на різних рівнях:

- змістовному – токатно-скерційні крайні розділи та ліричний середній;
- динамічному – співставлення f-p-f, своєрідна динамічна тричастинна репризна форма;

- на рівні штрихів – артикуляційна чіткість, акцентність I і III розділів та legato середини;
- ритмічному – рух шістнадцятими, що чергуються з восьмими у крайніх розділах та ритмічна рівність середнього.

Таким чином, форма твору отримує нетрадиційне тлумачення. Гармонічний план (співставлення тризвуків секундового сполучення, примхливість гармонії) та початкова побудова (період із двох речень) є традиційними. Проте, тип розвитку – поліфонічний, ритміка – комплексна, тема, заявлена у верхньому голосі у точному чи зміненому вигляді, весь час проводиться у різних голосах. Це свідчить про поєднання двох провідних фактурних типів, а також про бачення «минулого у сучасному» – барокового жанру очима сучасного композитора. Необхідно відзначити також новий авторський прийом, що виникає у репризному розділі, коли звуки теми розподіляються між двома голосами, що сприяє їх поєднанню.

Інвенція № 5 d-moll своїм ладовим забарвленням та загальним колоритом звучання являє собою алюзію на прелюдії Д. Шостаковича завдяки діатоніці та специфічній поліфонічній роботі. На основі теми формуються варіантні утворення, які активно розвиваються. Як наслідок, розмивається розподіл на тему, протискладення та інтермедії, бо тема – по суті, поспівка у квартовому діапазоні з акцентуванням тонічної терції, протискладення – варіант теми, а інтермедії – вільне перевтілення теми. Так до поліфонічної роботи залучаються фольклорні принципи (діатонічні поспівки та їх варіантно-варіаційний розвиток, підголосковий склад, ладова перемінність – d-moll, D-dur, d-moll) та імітаційна техніка (початкове з'єднання, використання стрети у середньому розділі). В тт. 11–13 та 23–30, які виконують структурну функцію та розмежовують розділи, взагалі переважає гомофонно-гармонійний склад. Таким чином досягається рівновага плинності розвитку з чітким структурним розподілом (тричастинна композиція), а поліфонічні прийоми сполучаються з фольклорною варіантністю. Показово, що в образно-змістовному плані подібне змішення засобів не викликає внутрішнього контрасту, а навпаки, слугує створенню єдиного емоційно світлого та багатоманітного у своїх внутрішніх проявах настрою.

Інвенція № 6 E-dur за своїм характером кореспондує з інвенцією № 4: скерційно-грайливе забарвлення, широкий діапазон теми,

стрибки, синкопований ритм, чергування штрихів *staccato* та *legato*, квадратність побудов. Спорідненість з четвертою інвенцією виникає і на структурному рівні – це знову тричастинна композиція. Її середній розділ (тт. 32–49) змістовно контрастний – лірико-пісенний, що і визначає його виразні засоби: поступовий мелодійний рух, плинність розгорнення, витриманість певних ритмічних одиниць, підголовковий розвиток.

Новим композиційним прийомом інвенції є синтетичний характер репризи. У стретному поєднанні звучать провідна тема та тема середнього розділу. Це контрапунктне поєднання є досить складним, бо, по-перше, теми максимально контрастні в образному, інтонаційному, ритмічному відношенні. По-друге, стрета подається з мінімальним зміщенням тем: чверть (дві восьмих через тактову риску в тт. 49–50). В результаті виникає специфічний синтез (реалізація загальновідомої тріади: тезис – антитезис – синтез) на різних рівнях: змістовний, інтонаційно-ритмічний та поліфонічний (імітаційна та різномелодійна поліфонія).

Шість інвенцій О. Гнатовської складають своєрідний цикл, в якому твори сполучаються за принципом контрасту. В кожному з них наявні власні засади поліфонічного розвитку (контрастна, підголоскова чи імітаційна поліфонія), серед яких переважають прийоми імітаційної поліфонії, але і вони жодного разу не копіюються. Автор розкриває широкий спектр контрапунктичних можливостей, використовує різноманітні види імітації, обернення та ритмічне збільшення тем, різноманітні стретні побудови. Попри це, між інвенціями виникає цілий ряд перехресних зв'язків на рівні характеру: скерційні – № 4 та № 6, ліричні і водночас рухливі – № 1 та № 2, лірико-медитативні – №№ 3, 5. Щодо специфіки розгорнення матеріалу визначаються 2 типи: невпинний розвиток – №№ 1, 2, 3, 5 та тричастинна побудова з контрастною серединою – №№ 4, 6. В інвенціях № 3 та № 4 поліфонічний тип фактури сполучається з гомофонно-гармонічним.

В більш широкому розумінні поєднання всіх творів відбувається завдяки ліричному ключеві, особливому способу світосприйняття, що віддзеркалюється в усіх інвенціях. Своєрідний неоромантизм, світле відображення дійсності, особливий медитативний тип мислення, при якому становлення твору відбувається не завдяки конфліктному спів-

ставленню (контраст у інвенціях не має ознак конфліктності), а в результаті невпинного, неспішного розгортання та виявлення всіх потенційних можливостей матеріалу в умовах діатоніки – це провідні ознаки, що визначають специфіку інвенцій.

До поліфонічних творів Олени Борисівни, в яких, на перший погляд, реалізуються певні інструктивні задачі, а в результаті – демонструється авторський світогляд та визначними постають саме художні якості, належать два канони – d-moll та c-moll. Невеликі за розмірами канони (другий канон – c-moll – налічує 14 тактів), як і інвенції – своєрідні та цікаві. Згадаємо, що канонічна імітація чи канон відрізняється від простої імітаційним проведенням не тільки теми, а і її продовження. Це подовжує імітаційний процес та максимально насичує тематично музичну тканину. Канони, як відомо, поділяються на конечні та нескінчені. Олена Борисівна звертається до кінцевого канону і навіть вільно його перетворює, не завжди дотримуючись суворих норм контрапунктування.

Але в канонах цікаве інше. В першому (**d-moll**) звертає на себе увагу незвичне тональне забарвлення. Ключових знаків авторка не виставляє, але наявний устій «ре» дозволяє говорити про використання натуральних діатонічних ладів, зокрема, дорійського «ре». Вступ імітуючого голосу дається у домінантовому співвідношенні, характерному для фуги (показово, що у інвенціях такого співставлення не було). Використання лише білих клавіш разом з проведенням теми від різних звуків призводить до низки традиційних та специфічних ладових утворень: ре (дорійський), ля-мінор (еолійський), До-мажор (іонійський), мі (фрігійський). Ладове розгортання відбувається поступово та завершується поверненням ре (дорійського). Проведення теми чергується з різноманітними інтермедійними побудовами, заснованими на трансформаціях руху теми, її ритмічної основи, метричному зміщенні.

Канон c-moll відрізняється від інших творів темою барокової природи: групування по дві зліговані восьмі, що окреслюють спочатку звуки тонічного тризвуку, а потім акцентують секундові інтонації «зітхання». Двома опорними моментами розвитку постають початкове поєднання з октавним вступом верхнього імітуючого голосу та стретне проведення у субдомінантовій тональності (тт. 9, 10). Взагалі в каноні акцентується T-S (плагальне) гармонічне сполучення,

що не є характерним для традиційної тональної логіки. Так знову виникає парадоксальне і, водночас, логічне для сучасних композиторів бажання поєднати старовину та сьогодення; неминучі в поліфонічних творах алюзії на бахівський спадок (згадаємо, що один з найцікавіших зразків канону, що залишив Бах у «Музичному принесенні», написаний саме у c-moll) поєднуються із власним естетичним та звуковим баченням.

Методичні рекомендації

При використанні поліфонічних творів О. Б. Гнатовської у педагогічному репертуарі виникає необхідність супроводити їх певними виконавськими рекомендаціями, оскільки, по-перше, головна задача педагога – досягти максимально адекватного відтворення авторського матеріалу учнем, донести до слухачів загальний змістовний колорит твору, розкрити багатство його музичної палітри. З іншого боку, поліфонічні твори мають власну специфіку та виконавські складнощі, бо відтворення поліфонічної фактури полягає у поєднанні самостійних мелодійних ліній, що перебувають у постійному розвитку. Також властивістю поліфонічного твору постає взаємодія статичності та динаміки, єдиного змістовно-звукового простору (більша частина поліфонічних творів монообразна) та неперервного розвитку на інтонаційно-фактурному рівні. Кожен голос такого твору має бути рельєфним, а проведення теми та протискладень мають динамічно та агогічно вирізнятися.

Важливим чинником, спрямованим на вирішення такої задачі, постає аплікатура, яка має бути зручною та вивіреною¹.

В інвенції № 1 перше проведення теми правою рукою повинно бути «світлішим», ніж при імітаційному повторенні лівою рукою, якому має надаватися більш м'яке та бархатисте звучання.

Однією зі складних педагогічних задач, яка може бути реалізована у даному творі, є мета навчити учня співставляти динамічне та тембральне відчуття, пов'язувати динамічні зміни з тонкими вико-

¹ Зважаючи на те, що ми не можемо спиратись на авторський варіант О. Гнатовської через його відсутність, до даного розгляду у перспективі планується додати й наше власне бачення аплікатурного плану творів. На жаль, великий обсяг нотного тексту унеможливило його публікацію у рамках даної статті. На сьогодні ноти із виставленою аплікатурою знаходяться у автора цих рядків та можуть бути доступні за приватним проханням виконавця.

навськими тембровими градаціями. Також необхідно звертати увагу на специфіку драматургічного розгорнення поліфонічного твору, яка суттєво відрізняється від такої у гомофонно-гармонічних: в поліфонічних творах драматургічна лінія яскраво не виявлена (вона прихована, але наявна), розділи не позначені контрастним зіставленням, тим не менш, демонструється певна стадіальність розвитку.

В інвенції C-dur загальне прозоре фактурне звучання, позначене поступовим накопиченням енергії, призводить до єдиної кульмінації на початку заключної стрети (28 т.), яка має посилити загальну тематичну та динамічну насиченість (f) тембровим компонентом, а в заключному проведенні (31 т.) навпаки, виконавець має створити відчуття розрядки, заспокоєння, просвітлення.

При виконанні **інвенції № 2** необхідно звернути особливу увагу на кульмінаційну зону, яка приходить на місце «золотого розтину», – з 20 такту (при загальній довгості у 36 тактів). Особливу складність являє собою динамічне наростання у 20–23 тт., яке відбувається на фоні загального ритмічного подовження тривалостей: поступового переходу «восьмі-четвертні-половинні» замість шістнадцятих, які складали загальний попередній рух.

Ритмічний компонент призводить до фактурного розрідження, фактично до зупинки руху у 23 такті. Крім того, провідний штрих виконання – *legato*. Перед піаністом постає завдання втримати насичене звучання та слухачьку увагу попри вказані фактори, бо, як відомо, загальне фактурне спрощення та ритмічне збільшення завжди викликають враження динамічного послаблення, темпового уповільнення та аж ніяк не збігаються зі сприйняттям кульмінаційної зони.

Наступний складний у виконавському відношенні момент – тт. 24–29, в яких тематична насиченість, стретне проведення теми у нижньому голосі та її ритмічне збільшення у верхньому подається через низхідний секвенційний рух. Тобто, суттєво не співпадають різні чинники музичної тканини. Тематичне ущільнення має призвести до динамічного зростання, але загальний низхідний рух вказує на необхідність «розрядити» попередній кульмінаційний фрагмент. Крім того, змінивши авторську ремарку *crescendo* на *diminuendo*, ми доб'ємося більш логічного драматургічного руху: наростання у 20–23 тт. – спад («розрядка») у 24–28 тт. – нове наростання з кін-

ця 28 до кульмінації 32 такту та загальної зупинки (витримане співзвуччя B-dur у 35–36 тт.). Так утворюється динамічна хвиля з трьох етапів, логічність якої відчувається під час виконання.

Інвенція № 3 fis-moll непроста у виконанні через особливості мелодійної лінії теми і протискладень, які позначені насиченим стрибкоподібним рухом. Інтонаційно-мелодійному злиттю звуків та створенню художнього цілого має сприяти аплікатура, яка, на перший погляд, може здатися незвичною. З цією ж метою, а також задля зручності виконання, рекомендовано переносити «незручні» звуки (тт. 37, 40, 46) з руки в руку. Інвенція відзначається збереженням одного типу фактури у експозиційному та розвиваючому розділах, значні зміни відбуваються у кульмінаційній зоні (тт. 41–45). Після її завершення доцільно використання фермати на першій долі 46 такту, бо тут виникає необхідність у додатковому часі задля зменшення напруги та переведення в репризний розділ, де відбуваються значні зміни.

Реприза незвична у фактурному плані, бо середній та нижній голоси «складаються» у хоральну акордову вертикаль, а верхній голос мелодизується, як у гомофонному типі викладу. Завдяки цьому він отримує максимальну рельєфність. Вказані фактурні зміни заздалегідь готують загальне «затухання», поступову зупинку руху (тт. 59–65).

Інвенція № 4 G-dur має чітко визначену тричастинну побудову, в якій крайні розділи за типом руху та виразними задачами протистоять плинному та ліричному середньому. Особливу увагу при виконанні потрібно приділити крайнім розділам, бо специфіка викладу теми полягає у співставленні гамоподібного руху з широкими стрибками. В тематичний розвиток вкрапляються й інші контрастні елементи, серед яких – зменшений секундакорд з пропущеною терцією (перша доля 2 т.), квінтовий тон якого тлумачиться як один із звуків теми.

Подібне тематичне розшарування та багатоелементність потребують внутрішнього поєднання, «прослуховування» теми як цілого, усвідомлення її поліелементної природи, тому зручніше під час виконання перенести певні звуки з лівої до правої руки. Логіка тематичного розгортання потребує саме такого виконавського варіанту, бо тепер їх легше «включити» в тему.

Наступні фрагменти, на які потрібно звернути увагу, – тт. 10–11, в яких гамоподібний рух не повинен нагадувати монотонне учнів-

ське виконання гами, а задача виконавця полягає у досягненні його мелодизації, особливо в низхідному напрямку. Аналогічне завдання – не допустити статичності у мелодико-фактурному розвитку тактів 14–15, не зважаючи на поступове подовження тривалостей та розрідження фактури.

В середньому розділі (з 27 т.) для створення загальної плинності потрібно дотримуватись точного виконання штрихів та фразувальних ліній у лівій руці, а у тт. 27–28, 35–36, 43–45 та 49–50 слідкувати, щоб п'ята восьма такту не «виштовхувалась» 5-м пальцем. Кожну другу восьму під лігою, що приходить на слабкі долі такту, потрібно пом'якшувати.

Новий важливий етап загального розвитку – предиктова зона з середини 49 такту і до початку репризи у 51 такті. В ній необхідно створити хвилю крещендо, що повинна підвести до кульмінації, на якій і починається загальна реприза. В 58 такті досягається мелодійна вершина твору. Вона позначена гамоподібним пасажем, в якому аплікатура має сприяти рівному звучанню. В заключному проведенні теми в тактах 61–63 необхідно відділити та підкреслити два останні звуки, які, по суті, виконують функцію короткого кадансу – D-T.

Інвенція № 5 d-moll позначена спокійним розгортанням теми вузького діапазону. Проте перша кульмінація подається досить рано – в 9 такті, що обумовлене загальним характером розвитку: висхідним рухом, розширенням діапазону, динамічним посиленням, яке і потрібно відтворити при виконанні. Після досягнення *f* слідує уповільнення руху з обов'язковим підкресленням тонічного секстакорду на третій долі 12 такту та зупинка на D_6^5 з ферматою. Цей момент важливий у процесі розвитку твору, бо після нього починається новий розділ, позначений зміною ладового забарвлення – D-dur замість d-moll.

Аналогічно завершується другий розділ інвенції – тт. 25–27. Розмежування у даному випадку підкреслюється тритактовим доповненням – повторенням кадансової формули в тоніці. Нове гармонічне забарвлення надає 28 такт, де тризвук II зниженого ступеня розділяє дві однакові гармонічні формули в однойменних тональностях. Уповільнення ритмічного руху через збільшення тривалостей та гармонічний виклад середніх та нижнього голосів веде до заключного домінантового тризвуку (30 т.), який потрібно виконувати з інтонацією запитан-

ня, після чого логічною відповіддю прозвучить повернення провідної теми у тоніці, що знаменує завершення твору.

Інвенція № 6 E-dur. Як відомо, чути та відтворювати поліфонічну вертикаль у швидкому темпі достатньо складно. Це потребує від учня відповідної підготовки, бо він має володіти не лише технічними навичками, а і вміти швидко реагувати та прослуховувати інтонаційний матеріал у різних голосах. Таке завдання постає перед виконавцем під час роботи над цією інвенцією. Швидкий темп, примхлива ритміка з акцентуванням у синкопованому русі та тенденцією до варіантності ритмічних груп, широкі мелодичні стрибки – всі ці якості потребують адекватного відтворення. Серед виконавських складностей – зміна типу руху у тт. 28–29 – гармонічна фігурація шістнадцятими на звуках тризвуків C-dur, F-dur, E-dur, A-dur, перший звук з кожної четвірки яких доцільно переносити з руки в руку.

Важливо також змістовно наситити чотиритактове закінчення інвенції, в якому в тт. 68–69 тема подається як результат невинного динамічного зростання протягом п'яти тактів. Ці такти являють собою кульмінацію всього твору, після якої несподівано настає закінчення, фактично припинення руху, зупинка на тонічному тризвуку (тт. 70–71). Тому, щоб акцентувати увагу на тематичному матеріалі, рекомендується підкреслити останню синкопу – акцентований звук «фа» у 69 такті – ферматою та подати її з інтонацією запитання.

Двоголосні **канони d-moll та c-moll** потребують дотримання чітко визначеного темпу задля виразу провідного змістовного навантаження. У каноні d-moll, який визначається діатонічністю та спокійною плинністю розвитку, доцільним є використання темпу Andante. Не зважаючи на те, що одиницею ритмічного виміру постають восьмі тривалості, рух є досить насиченим, і для того, щоб «прослідкувати» за поліфонічним розвитком, темп прискорювати не потрібно.

В каноні **c-moll** «ключем» до образного тлумачення є тональність, яка асоціюється з динамічним напруженням, стрімким рухом. Тому рекомендується у 8 такті задля підготовки стрети 9 такту та збереження динамічного розгорнення замість динаміки *p*, *diminuendo* грати *crescendo*. З 13 такту логічним є зниження напруги та загальне *ritenuto*.

Методичні рекомендації щодо кожного з проаналізованих художніх зразків подані з метою вказати на проблемні виконавські моменти

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

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

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

УДК 78.071.3 : 78.01

Марія Борисенко

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

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

11. *Зоряний час [Текст] : нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського / Ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. — 400 с.*
12. *Калашиник М. П., Калашиник П. П. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів [Текст] / М. П. Калашиник, П. П. Калашиник // Музична Харківщина : зб. наук. пр. / упоряд. П. П. Калашиник, Н. Л. Очеретовська. — Х., 1992. — С. 6–19.*
13. *Калашиник П. П. Михайло Дмитрович Тиц [Текст] / П. П. Калашиник // Музична Харківщина : зб. наук. пр. / упоряд. П. П. Калашиник, Н. Л. Очеретовська. — Х., 1992. — С. 70–76.*
14. *Кравцов Т. С. Кафедра теорії музики [Текст] / Т. С. Кравцов // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992 : сб. ст. / Отв. ред. П. П. Калашиник. — Х., 1992. — С. 45–56.*
15. *Кураמיшина Ю. В. Актуальные проблемы культурологической регионастики : крымский аспект [Электронный ресурс] / Ю. В. Кураמיшина // Ученые записки Таврического национального ун-та им. В. И. Вернадского. — 2012. — Т. 24. — № 4. — С. 164–169. — Режим доступа : http://sn-philcultpol.soc.crimea.edu/arhiv/2012/uch_24_4filosof/019_kura.pdf. — (Философия. Культурология. Политология. Социология).*
16. *Либероль Н. Б. Аккорды любви [Текст] / Н. Б. Либероль. — Х. : С. А. М., 2011. — 172 с.*
17. *Либероль Н. Б. Волны музыки [Текст] / Н. Б. Либероль. — Х. : С. А. М., 2011. — 92 с.*
18. *Либероль Н. Б. Монолог из зрительного зала [Текст] / Н. Б. Либероль. — Х., 2004. — 105 с.*
19. *Либероль Н. Б. Смятение [Текст] / Н. Б. Либероль. — Х., 2004. — 176 с.*
20. *Либероль Н. Столетие корифея [Текст] / Нинель Либероль // Дайджест. — 2007. — Ноябрь. — № 11 (100). — С. 4.*
21. *Очеретовська Н. Л. Дмитро Львович Клебанов (до 100-річчя від дня народження) [Текст] / Н. Л. Очеретовська. — Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. — 28 с.*
22. *Рижская А. Творческий отчет композитора [Текст] / А. Рижская // Красное знамя. — Х., 1966. — 15/І. — С. 5.*
23. *Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи [Текст] /*

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

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

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

26. Тукова Т. В., Карелова В. Ю. Формы документальности в музыкальном искусстве XX века [Текст] / Т. В. Тукова, В. Ю. Карелова // *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. — Донецьк : Львів : Юго-Восток, 2010. — Вип. 10. — С. 17–28.

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

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

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

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

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

КАТЕГОРИЯ ПРЕКРАСНОГО КАК СМЫСЛОВАЯ ДОМИНАНТА МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ИГОРЯ КОВАЧА

Актуальность темы. Игорь Ковач (1924–2003) – украинский харьковский композитор второй половины XX в., автор разножанровых сочинений. Как представитель советской эпохи, И. Ковач отдавал щедрую дань песенному жанру и патриотической тематике. В соответствии с идеологическими установками 1960–1980 гг., именно эта линия его творчества акцентировалась критикой, что способствовало формированию в общественном сознании представления о нём как о пропагандисте гражданских идей. Лишь в немногих публикациях раскрываются иные стороны его творчества. Так, Н. Тышко стала автором единственного в своём роде монографического очерка, где предпринята попытка воссоздания целостной картины творческой деятельности композитора [14]. К сожалению, та часть композиторского наследия, в которой И. Ковач предстаёт не только как художник-гражданин, воспевающий идеалы советского строя, но и как создатель произведений высокого искусства, раскрывающих вечные общечеловеческие ценности, мало освещена. Это музыкально-драматические, инструментально-симфонические, камерно-инструментальные и вокальные произведения, главными чертами которых являются эмоциональная открытость, красота и естественность, определяющие общий настрой музыки и окрашивающие его композиторскую индивидуальность. Пришло время раскрыть богатый образный мир творчества мастера, художественно-эстетический смысл его произведений.

Цель статьи – выявить смысловую доминанту многогранного творческого наследия И. Ковача, которая видится нам в позитивной направленности эмоционально-этического содержания его сочинений к Прекрасному – Красоте, Любви, Добру.

Предмет исследования составляют симфонические, музыкально-сценические, вокально-симфонические, песенные жанры творчества композитора.

«...Сотри случайные черты – и ты увидишь: мир прекрасен!»

А. А. Блок¹

Эти знаменитые блоковские строки можно считать эпиграфом ко всему творчеству Игоря Ковача, музыка которого красочна, эстетически привлекательна, непосредственно-эмоциональна. Что же можно отнести к миру *Прекрасного* в музыке композитора, какие грани оно охватывает, как проявляется в произведениях мастера? Кропотливое изучение его творчества, доскональный анализ многих его произведений помогает ответить на этот вопрос.

В философии *Прекрасное* как эстетическая категория объединяет «понятия истины, добра, красоты и любви» [6]. Многоцветье ликов *Прекрасного* присутствует в музыкальном наследии И. Ковача, преломляясь сквозь призму авторского видения мира различными гранями-чувствами в каждом отдельном произведении, в зависимости от его художественно-эстетического содержания. Творческая индивидуальность композитора подчиняет себе общий настрой музыки, излучающей Любовь к жизни, Веру во всепобеждающее Добро; суть его мирозерцания, воплощающегося в разной художественной форме, можно определить как утверждение позитивного начала бытия, его гармоничного устройства. Так, и в симфонических, и в музыкально-сценических сочинениях всегда обнаруживается противостояние Света и Тьмы, направляющее драматургическое движение музыкальных событий. Но, какие бы диссонансы действительности ни вскрывал композитор, они всегда разрешаются «консонансом» Жизнеутверждения.

Понимание *Прекрасного* как гармонического устройства бытия пронизывает всю систему образов, запечатлённых в музыке И. Ковача: лирических, игровых, эпических. В лирике задушевность тона высказывания, искренность и свежесть чувств сосуществуют с высоким накалом почти скульптурно выраженной скорби; в героике – пафос масштабного становления заключает в себе гражданское начало и напряжение воли; в драматических эпизодах противопоставления контрастных начал всегда несут в себе энергию сопротивления; в игровых темах шаловливая, грациозная, темпераментная скерцозность

¹ Поэма «Возмездие», пролог.

превалирует над гротесковой образностью «кривых зеркал»; в эпических картинах, неспешных повествованиях царят торжественность и «чинность», словно напоминая о том, что «прекрасное должно быть величаво» (А. Пушкин).

В своих этических представлениях и оценках И. Ковач не приемлет полутонов; добро и зло всегда разделены в его произведениях чёткой демаркационной линией, оттого так органично для композитора обращение в музыкальном театре к сказочным (в балетах «Северная сказка» и «Бемби») и романтическим (опера-балет «Бегущая по волнам») сюжетам. В драматургическом плане сочинения И. Ковача опираются на принцип антитез, в интонационном – использование остро характеристических приёмов. На основе противопоставления музыкального тематизма с чётко обозначенной смысловой семантикой ясно вырисовывается ситуация противостояния полярных жизненных и этических начал.

Наличие конкретного сюжета в музыкально-сценических произведениях И. Ковача делает их благодатным источником для создания образов, связанных с категорией *Прекрасного*, в значительной степени расширяя его семантическую зону. Так, в сказке-балете «Северная сказка»² (1975) [10] символическое значение обретает сквозная тема диких гусей и Акки. Характеризуя свободолюбивых птиц, она одновременно становится смысловой доминантой балета – темой *Свободы*, олицетворяя идею свободного полета – мысли, воображения, творческой фантазии. Тема развивается динамично, постепенно обретая «широту дыхания», разрастаясь масштабно (и в фактурном, и в структурном планах). Впервые она появляется во второй картине I действия в номере «Полёт диких гусей». Оркестровыми средствами композитор воссоздаёт эффект полёта, невесомости благодаря «кругообразному» движению тридцатьвторыми в низком регистре у виолончелей и контрабасов, на фоне которого звучит широкая кантиленная тема у группы медных духовых инструментов (I д., 2 к.). Беря начало в I действии балета, лейттема проходит через всё сочинение, выливаясь в финале в яркую кульминацию, являя собою итог всего балета – прославление Свободы, Дружбы, Полёта души.

² Либретто В. Гудименко и М. Гольдрина.

В третьей картине II действия – «В стране диких гусей» – где в сцене битвы раскрывается главный конфликт балета – борьба добра и зла, тема получает своё новое рождение как тема *Добра*. Сцена битвы гусей и крыс-дармоедов истолковывается в контексте произведения как персонифицированное сражение добра и зла [2].

В сказке-балете «Бемби» (1983)³ [9] категория *Прекрасного* конкретизируется в широко разработанной теме Любви. Это чувство получает в произведении И. Ковача двойную проекцию: любви-привязанности, любви-защиты, определяющей взаимоотношения маленького оленёнка и его матери Пат (линия «Бемби и Пат» – любовь Матери); нежной влюблённости, объединяющей Бемби и юную олениху Фалину («Бемби и Фалина» – любовь Возлюбленной). Грани материнской любви последовательно раскрываются в партитуре балета посредством образных трансформаций лейттемы Пат. Тема оленихи Пат в своих превращениях вычерчивает сложную кривую, раскрывая множество граней лирики: от глубокой нежности до отчаяния, от волевого начала до элегического. Впервые она проводится в «Песне без слов», где сразу окрашена в романтически взволнованные тона (I д., 1 к., № 5). В «Колыбельной» она напоминает о себе лишь в отдельных оборотах – в партии оркестра используются «сказочные» звончатые инструменты (арфа, челеста), на фоне которых проникновенно звучит мелодия, поручаемая поочередно то меццо-сопрано, то саксофону, то фаготу (I д., 1 к., № 10). В номере «Мать и сын» новые краски теме Пат придаёт чистый тон трубы (I д., 2 к., № 11). В драматической кульминации I действия она перерастает в плач, а в «Реквиеме» – в элегию.

Линия «Бемби и Фалина» завязывается во второй картине I действия (№ 18) – «Сцена знакомства Бемби и Фалины». Поэзия первой любви получает воплощение в лирическом музыкальном комплексе, образуемом совокупностью дуэтных и сольных номеров. В «Сцене знакомства Бемби и Фалины» тему в духе медленного вальса ведёт фортепиано *solo* – верная примета романтических чувствований, апеллирующая к музыкальной стилистике XIX в. Фоника этого инструмента получает значение сквозной, возникая во всех последую-

³ Либретто М. Казневского и Э. Яворского по сказке Ф. Зальтена.

щих номерах любовно-лирического плана: в № 5 – «Выход Фалины», отмеченном вальсовой пластикой (3 к. II д.) и № 7 «Адажио Фалины и Бемби» в духе ноктюрна Шопена (3 к. II д.). Кульминация-развязка отношений Бемби и Фалины наступает в четвёртой картине II действия, в сцене их свадьбы. Тема Любви, таким образом, выступает одновременно и действенным началом, способным противостоять агрессии враждующих сил, и идеалом человечности – ещё одним ликом *Прекрасного*.

В опере-балете «Бегущая по волнам» (1986)⁴ [7] основными являются тема *Незнакомки (Биче Сениэль)* и тема *Бегущей по волнам*. Первая из них проходит лейтмотивом на протяжении всей оперы-балета от исходного проведения (I д., 1 к.) до появления в финале вне активного развития. Вторая также пронизывает всё музыкальное действие, появляясь во всех его важнейших моментах. Ею начинается и заканчивается опера; выстраивается, таким образом, музыкальная «арка», соединяющая начало и конец сочинения; в разговорных диалогах она проходит в партии оркестра у солирующих инструментов; на материале этой темы построено ариозо Фрези Грант; также она используется в балетных номерах – танцах *Бегущей по волнам*. В финале оперы тему воспроизводит весь оркестр с участием хора, превращая её в апофеоз Прекрасному, светлой мечте.

Если в балете «Северная сказка» И. Ковач делает акцент на музыкальных средствах выразительности – тембральной окраске музыки, изобразительных ритмических и динамических приёмах, воплощаемых силами оркестра, то в сказке-балете «Бемби» и опере-балете «Бегущая по волнам», благодаря синтезу музыки и действия, *Прекрасное* «материализуется» также и в сценических женских образах, создаваемых артистками балета и вокалистками: Пат и Фалины, Фрези Грант и Незнакомки (Биче Сениэль). Так, в опере-балете «Бегущая по волнам» И. Ковач соединяет разные музыкально-сценические жанры, руководствуясь содержательно-смысловой канвой литературного оригинала, где переплетаются два мира – фантастический – мир мечты, и земной – мир людей [5]. Поскольку Незнакомка (Биче Сениэль) представляет мир земной, её роль поручена вокалистке. В образе же Фрези Грант во-

⁴ Либретто В. Гитина и Р. Левина по роману А. Грина.

площаются оба мира, что отражено в порученных ей вокальных и речевых номерах (ариозо, диалоги), а также танцевальных эпизодах («Танец Бегущей», «Танец Бегущей и волн»). Таким образом, композитор предполагает наличие двух исполнительниц: оперные сцены поручены вокалистке (колоратурное сопрано), а балетные номера – балерине. Исполнительницы поочерёдно сменяют одна другую⁵. В совокупности возникает обобщённый целостный образ *Женицыны*, носительницы и хранительницы Любви – земного воплощения *Прекрасного*.

Помимо рассмотренных сочинений, *Прекрасное* определяет содержание симфонических опусов И. Ковача. Едва ли не самый проникновенный из них – симфоническая поэма «Таврия» (1979).

Почти половину своей жизни композитор прожил в Крыму. С ним связаны детские и юношеские годы мастера, его первые шаги в музыкальном искусстве – и первая влюблённость; отсюда он ушёл воевать и сюда вернулся – возмужавшим и исполненным решимости творить *Прекрасное*. Уникальная культура Крыма стала источником его вдохновения, родником, питающим его композиторский стиль. В этом контексте симфоническую поэму «Таврия» можно рассматривать как лирическое откровение, глубоко прочувствованную дань приветившей его земле.

Сочинение имеет авторский подзаголовок «Край древний, героический и *прекрасный*», в котором концентрируется содержание произведения, представляющее собой своеобразную летопись истории культуры Крыма. Словно воплощая различные грани *Прекрасного*, крымский мир предстаёт в трёх ракурсах, раскрываемых музыкальными темами, характеризующими край древний – в теме *Вечности*; край героический – в теме *Борьбы и Свободы*; край прекрасный – в теме *Красоты*, развивающейся и вырастающей до масштабов темы *Вечной Красоты*. Через всю музыкальную ткань красной нитью проходит тема *Времени, Движения*, ассоциирующаяся с *Движением* самой *Жизни*. На протяжении всего сочинения темы *Вечности* и *Красоты* взаимодействуют между собой, в них вплетаются красочные

⁵ Так, во второй картине II действия, после окончания ариозо Фрези Грант следует балетный номер «Танец Бегущей и волн», отмеченный в клавише ремаркой автора: «двойник Фрези Грант в балете» [8].

нити-отголоски темы *Времени*. Постепенно динамизируясь, обогащаясь новыми тембровыми и фактурными красками, через образы борьбы и становления музыкальное развитие приходит к своему итогу – торжеству *Вечной Красоты*, утверждению *Жизни*. Выстраивается достаточно строгая по содержанию концепция, в художественное осмысление которой композитор включает и страницы истории, и духовно-эстетические идеалы (тема Красоты, противостояние Добра и Зла), и проблему культурных ценностей в целом [3].

Чувством *Прекрасного* проникнуты три симфонии И. Ковача, однако в каждой симфонии оно преломляется разными гранями. В Симфонии № 1 (1965) сфера *Прекрасного* определяет лирический облик связующей и побочной партий I части. В первой из них лирика дифференцируется на хрупкую просветлённую (первый элемент) и повествовательную (второй элемент) [11, I ч., ц. 2]. По-другому представлена лирика в побочной партии: она имеет песенный, личностно-проникновенный и, вместе с тем, всеобъемлюще-объективный характер, олицетворяя идею нетленной *Красоты* [11, I ч., ц. 4]. В трансформированном виде, вырастая до гимна, побочная партия появляется в финале [11, IV ч., ц. 8]. Мощно излучаемая ею жажда *Жизни* составляет суть «девиза» всего произведения, заключающегося в достижении позитивной цели через преодоление невзгод и сил зла.

Симфония № 2⁶ (Памяти А. Хачатуряна, 1982)⁷ И. Ковача является своего рода музыкальным приношением великому армянскому композитору. В контрастных звуковых картинах перед слушателями предстаёт обобщённый образ армянского народа с его трагической судьбой, самобытным искусством, неуёмным темпераментом. Вторая симфония представляет собой трёхчастный цикл [12]. Каждая из частей имеет название: I часть – «Память»; II часть – «Пейзаж»; III часть – «Темперамент». Они объединены логикой драматургического развития от образа плача через созерцательность, не лишённую экспрессии, и зажигающий финал к коде сочинения, в которой вновь

⁶ В авторской партитуре написано: Симфония № 2 и, строкой ниже, – памяти А. И. Хачатуряна [12].

⁷ В документе «Список творів Ковача І. К. за період з 1959 по 1999 р.р.» [1] указана другая дата – 1976 г. Очевидна ошибка, поскольку армянский композитор-классик умер только в 1978 г.

возникает тема оплакивания, господствует атмосфера светлой печали, непосредственно связанная с образами *Памяти, Скорби, Вечности*, словно подразумевающими некий «общий знаменатель» – символический образ плакальщицы, чья женственность становится одним из проявлений *Прекрасного*.

Симфония № 3 «Сны солдатские» (1985) написана в 40-летнюю годовщину Победы, являя собою авторское осмысление трагедии войны [4]. Символ *Прекрасного* в симфонии – образ *Женщины-Матери*. Важнейшую драматургическую роль обретает тема плача Матери – олицетворения скорбящего Женского начала – плача матерей, жён, сестёр по всем тем, чьи жизни отняла война. В партитурную ткань И. Ковач включает женский голос (меццо-сопрано), исполняющий вокализ [13, ц. 20], – как выражение субъективного начала – с последующим объединением его с инструментальными голосами, что отвечает идее объективизации личностного переживания. Таким образом, из индивидуального скорбный плач перерастает во всеобщий, всенародный – Родина-мать оплакивает своих погибших детей. В конечном итоге, в симфонии «Сны солдатские» материнская, женская Любовь, выступающая как носитель *Прекрасного*, соединяясь с величием всенародной Скорби, Вечной Памяти, перерастает в символ Вечной Любви.

«Под знаком *Прекрасного*» находятся и лирические песни И. Ковача. Они, главным образом, посвящены Женщине – её любви, верности, смелости и честности [14]. Это такие песенные шедевры, как «Берегите любимых» на слова З. Вальшонка; «Пісня кохання», «Каблучки», «Марсіанка», «Романс», «Почекай» на слова А. Марченко; «Песня верности» на слова Г. Поженяна; «Не буди її ти, хлопче» на слова В. Омельченко; «Колыбельная Нагасаки» на слова Л. Ашкенази.

Сфера Прекрасного раскрывается и утверждается в музыке И. Ковача благодаря выразительному мелодизму – ведущему качеству произведений композитора, определяющему элементу его творческой индивидуальности. Наиболее непосредственным образом *Прекрасное* в различных своих проявлениях – от идеи, замысла сочинения до мелодической структуры и тембральной окраски музыкальных тем – воплощается в произведениях, лишённых явной идеологической направленности. Будучи, несомненно, ангажированным художником, искренне верящим в идеалы советского времени, И. Ковач, тем не ме-

нее, и в сочинениях гражданской тематики раскрывает эстетическое начало *Прекрасного* в образах героев, отдающих жизнь за правое дело. И среди них – неизменный носитель *Красоты*, *Женщина* с её жертвенной любовью и верностью своему долгу. Типичным примером такого рода художественной концепции может служить оратория «Солдаты Ильича» на слова поэтов Р. Левина, В. Луговского, И. Сельвинского и Я. Смелякова для хора, меццо-сопрано, баритона, чтеца и симфонического оркестра. Несмотря на то, что ныне коммунистические идеи, представленные в этом произведении, развенчаны, его наполняет пафос *Прекрасного*, которым дышит музыка И. Ковача, апеллируя к вечным ценностям человечества.

Выводы. Сфера *Прекрасного* является основой идейного и эмоционально-образного содержания творчества И. Ковача, реализуя эстетические и этические принципы композитора, связанные с видением мира сквозь призму *Красоты*. Черты *Прекрасного*, основой которых является открытая эмоциональность, красота и естественность, по-разному преломляются во всех областях музыкального творчества мастера, воплощаются в разных образах и огромном диапазоне характеров, но в них неизменно присутствует женское начало, все они взойшли из «зерна» Возвышенного – «высшей меры проявления Прекрасного» [6].

Акцентирование нетленности высших ценностей жизни и человеческой культуры, позитивность жизнеощущения, романтическая свежесть чувствований, присущие «образу музыки» И. Ковача, выделяют творчество композитора на фоне искусства второй половины XX в., нередко сосредоточенного на страшных сторонах действительности, отражении глубокого душевного надлома, смятенности духа, не находящего опоры ни вовне, ни во внутреннем пространстве личности. Произведения композитора – в лучших традициях мировой классики – дарят слушателям часы счастливые, часы отдохновения, радость общения с Прекрасным, Веру, Надежду и Любовь.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ковач І. К. Список творів за період з 1959 по 1999 рр. [Рукопис] / І. К. Ковач. — Архів Харківського відділення Союзу композиторів України. — 2 с.

2. Грицун Ю. Н. Волшебный мир балета «Северная сказка» И. Ковача в музыкальном воплощении [Текст] / Ю. Н. Грицун // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования : сб. науч. пр. / Харк. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2011. — Вып. 33. — С. 90–100.

3. Грицун Ю. Н. Драматургические особенности симфонической поэмы «Таврия» Игоря Ковача [Текст] / Ю. Н. Грицун // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті : сб. науч. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харьков, 2010. — Вып. 1. — С. 127–130.

4. Грицун Ю. Н. Драматургия объективного и субъективного в симфонии № 3 «Сны солдатские» Игоря Ковача [Текст] / Ю. Н. Грицун // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования : сб. науч. пр. / Харк. держ. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2010. — Вып. 28. — С. 21–31.

5. Грицун Ю. Н. Мир грез и реальности в творчестве Игоря Ковача (на примере оперы-балета «Бежущая по волнам») [Текст] / Ю. Н. Грицун // Культура народов Причерноморья : науч. журнал. — Симферополь, 2010. — № 190. — С. 67–70.

6. Краткий философский словарь [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://www.platonanet.org.ua>. — Загл. с экрана.

7. Ковач И. К. Бежущая по волнам [Ноты ; рукопись] : опера-балет / И. К. Ковач. — Партитура. — [Харьков], 1986. — 256 с.

8. Ковач И. К. Бежущая по волнам [Ноты ; рукопись] : опера-балет / И. К. Ковач. — Клавір. — [Харьков], 1986. — 256 с.

9. Ковач И. К. Бемби [Ноты ; рукопись] : балет-сказка / И. К. Ковач. — Партитура. — [Харьков], 1983. — 335 с.

10. Ковач И. К. Северная сказка [Ноты ; рукопись] : балет-сказка / И. К. Ковач. — Партитура. — [Харьков], 1975. — 565 с.

11. Ковач И. К. Симфония № 1 [Ноты : рукопись] / И. К. Ковач. — Партитура. — [Харьков], 1965. — 192 с.

12. Ковач И. К. Симфония № 2 [Ноты : рукопись] / И. К. Ковач. — Партитура. — [Харьков], 1982. — 111 с.

13. Ковач И. К. Симфония № 3 «Сны солдатские» [Ноты] / И. К. Ковач. — Партитура. — К. : Муз. Україна, 1988. — 64 с.

14. Тишко Н. С. Ігор Ковач [Текст] / Н. Тишко. — К. : Муз. Україна, 1980. — 52 с. — (Творчі портрети українських композиторів).

ВСЕВОЛОД ТОПИЛИН: ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ (штрихи к портрету пианиста)

Настоящая публикация продолжает разработку актуальной для истории отечественной фортепианно-исполнительской культуры тему о выдающемся музыканте – пианисте и педагоге – Всеволоде Владимировиче Топилине (1908–1970). Трагические события XX в., сломавшие жизнь В. В. Топилина, в послевоенные годы «вычеркнули» его из сферы публичной деятельности и грозили ему полным забвением. В нашей предыдущей статье [12] на основании архивных и единичных опубликованных материалов были восстановлены основные события жизни музыканта и пунктиром обозначен его творческий путь. Наша нынешняя *цель* – углубить и расширить представления о великом пианисте.

Задача этой публикации – воссоздать портрет В. В. Топилина – в наше время, спустя 45 лет со дня смерти пианиста – может быть выполнена только на основе воспоминаний тех музыкантов, которые *лично* общались – более или менее глубоко, более или менее продолжительно – с ним самим. Наша работа над этой темой осложняется тем, что я не имею такого опыта общения. Память сохранила только визуальное представление о В. В. Топилине – его внешний облик; при этом я помню его таким, каким он был в Харьковской музыкальной десятилетке в 1957–1959 гг. и каким я видела его издали, мимолётно.

Сейчас, на данном этапе сбора информации, я могу наметить лишь отдельные черты портрета музыканта, который, я надеюсь, будет уточняться, так как поиск материалов продолжается, и говорить об окончании этой работы ещё рано. Тем не менее, уже *собранные материалы* позволяют эскизно набросать вырисовывающийся портрет В. В. Топилина на основании воспоминаний харьковских и киевских музыкантов – его учеников и младших коллег, которые, собственно, тоже становились его учениками в высшем смысле слова – Александра Снегирёва, Виктории Лозовой, Риммы Папковой и др. [19, с. 117].

В них – живых воспоминаниях его современников – отмечены многие характерные черты внешнего и внутреннего облика В. В. То-

пилина – элегантность, аристократизм, и, в то же время, *ценнейшие человеческие качества* – деликатность, демократизм, доброжелательность в отношении к людям, умение ценить доброе расположение к себе; а также особенности его творческой натуры, *необыкновенные музыкальные способности*, такие как феноменальная память, редчайшее умение читать с листа, аналитический дар, проявляющийся в работе над произведением, исполнительское и педагогическое мастерство, артистизм. Благодаря этим свидетельствам мы узнаём В. В. Топилина как *гениального пианиста*, игра которого способна вызвать *потрясение*, как *талантливое Учителья*, умеющего открыть ученику *новые горизонты* слышания, понимания музыки, как *музыканта и художника*, остро реагирующего на всё новое, ярко талантливое в искусстве, в музыке, способного всё музыкально значимое *правильно оценить*, способного учиться, впитывать новые впечатления, а, с другой стороны – как чуткого, ранимого и, в житейском смысле, очень наивного человека. Но главное, что отмечают в нём самые проницательные музыканты – это *уникальность творческой личности*, его колоссальное дарование.

В каждом из этих бесценных воспоминаний «виден» и их *автор* – со своей ситуацией, в определённый период жизни и обучения, со своими проблемами и отношениями с В. В. Топилиным. Каждый из текстов, прочитывающихся на одном дыхании, обрисовывает *многоаспектный образ* В. В. Топилина, создавая такую целостность, что очень трудно и «больно» вычленять отдельные фрагменты, чтобы суммарно с другими, родственными тематически, характеризовать какую-либо *одну* сторону этой феноменальной личности.

Воспоминания о В. В. Топилине, составившие основу данной публикации, в большинстве своём написаны по моей просьбе в течение 2009–2015 гг. – в период сбора материалов для будущей книги о музыканте. Непосредственные впечатления их авторов ярче всяких опосредованных описаний и без лишних комментариев помогут «увидеть», «услышать» В. В. Топилина и осознать значение его творческой личности в нашей музыкальной и, в частности, фортепианно-исполнительской культуре и педагогике.

Для начала приведём несколько обобщённых характеристик, которые очерчивают многогранность музыкального таланта В. В. Топили-

на и основные параметры его разносторонней деятельности, позволяя обозначить его роль в отечественной музыкальной культуре.

[Вячеслав Новиков]: «Сказано в Новом Завете: “Много званых, но мало избранных”. Вот Всеволод Владимирович Топилин и был избранным. Очень трудно это объяснить, ибо объяснение находится над профессией и даже как бы вопреки ей. Всеволод Владимирович поднялся, взлетел над профессией, в которой пальцы – всё. Будучи известным пианистом, он добровольцем ушёл на фронт и заплатил за это пленом, тюрьмой и т. д., всего не перечислить. Читайте лучше “Пророк” А. С. Пушкина. Там всё так ясно и так жёстко. Духовная жажда. Лестница, лестница. И Всеволод Владимирович находился на той её ступени, где два плюс два не равно четырём, где Судьба, как говорил Бетховен, стучится в дверь, где расставание лучше встречи, а главное – где очень легко погибнуть. Главная ценность Всеволода Владимировича невыразима. Он унёс её с собой ...» [11, с. 69–70].

[Всеволод Задерацкий]: «Всеволод Топилин – пианист великого дарования, обещавшего мировой артистический полёт. Но уже на взлёте он столкнулся с безжалостной судьбой, опрокинувшей надежды и чаяния. Всеволод Топилин – грубо вырванная страница из золотой книги *мировых художественных значений* [курсив наш. – Е. П.]. Пройдя немислимые испытания, он сумел возродиться в облике Учителя – наследника великой школы Нейгауза¹. Но ему не достало сил вернуться к артистической деятельности. Редкие артистические эпизоды последних лет его жизни – изумившие всех, но так и не зафиксированные записью и даже в описаниях *художественные события* [курсив наш. – Е. П.]. “Canto sospeso” (“Прерванная песнь” – *ит.*) – таким мог бы быть заголовок печальной повести его жизни» [7, с. 50].

[Евгений Ржанов]: «Как мне помнится, благодаря тебе [Александру Снегирёву. – Е. П.] Киевская консерватория, да и вся Украина получили Топилина – выдающегося музыканта, создавшего за короткий срок пусть немногочисленную, но эффективную педагогическую школу» (из письма Е. Ржанова А. Снегирёву от 16.05.1997) [19, с. 83].

[Александр Снегирёв]: «Він був вищий над нами всіма не за положенням, а музикантськи» [19, с. 129]. «Приезд Топилина в Киев

¹ И Павла Кондратьевича Луценко. – Е. П.

в 1962 году был инспирирован автором этих строк и А. А. Александровым, которые прекрасно понимали, как много он сможет сделать для развития пианизма в Украине <...>» [там же, с. 123].

[*Михаил Степаненко*]: «За роки педагогічної роботи в Києві В. В. Топіліну вдалося створити власну фортепіанну школу, виховати цілу плеяду талановитих піаністів, які працюють в різних країнах Європи і Америки» [20, с. 216].

[*Лариса Круценко (Сапельник)*]: «Такого острого отчаяния, такого испуга я больше не помню в своей жизни, как в тот день, когда умер Всеволод Владимирович Топилин <...>. Был он в Киеве недолго, несколько лет [1962–1970 – Е. П.]. Это был праздник для музыкантов, подъём, обновление – это была жизнь, ставшая сразу осмысленной, динамичной, талантливой, горячей и преданной. Появилась у нас крупная личность, мощный музыкант. Почти всегда эти люди – мученики <...>» [8, с. 67].

В. В. Топилин обладал всем комплексом качеств великого музыканта, блестящего пианиста.

[*Александр Витовский*]: «Колоссальное дарование, мощный интеллект, гигантское универсальное мастерство пианиста и, может быть, главное – бесконечная преданность Музыке – эти качества определили его место в обществе. Репертуар его был необозрим. Музыка двух с половиной столетий была как будто его естественной средой обитания» [4, с. 221–222]. И далее: «<...> универсальная виртуозность – филигранная или сокрушительная, совершенное владение всеми красками нашего инструмента (он редко говорил “рояль”, но почти всегда “наш инструмент”), удивительное ощущение формы сочинения в сочетании архитектоники и мелких построений – словом, всё, чем надлежит владеть Большому музыканту.

Быть может, его игру можно описать, можно разложить на отдельные компоненты и рассмотреть каждый из них. Но что-то делало её неповторимо-индивидуальной. Что же? “А это, – как сказал В. Брюсов в одной из статей о мастерстве А. С. Пушкина, – тайна Поэта”.

Благодарны судьбе те, кто учился у В. В. Топилина, кто рядом с ним работал, кого он одарил своим добрым отношением. Благословенна память о нём. <...> Мне жаль тех, кто никогда не слышал В. В. Топилина!» [4, с. 223–224].

Ещё до войны, в 1930-е, когда начинался творческий путь В. В. Топилина, в контексте отечественной пианистической культуры того времени за ним закрепились слава «выдающегося музыканта, отличного пианиста и необыкновенного ансамблиста» (Я. Флиер, цит. по: [2, с. 11]).

В воспоминаниях А. Витовского мы находим впечатления слышавших его выступления до войны:

«Старшие хорошо помнили его в пору его с Д. Ф. Ойстрахом активной концертной деятельности. Однажды известный врач-ортопед Б. В. Бабиш спросил у меня: “У кого учишься?”, узнав, что у В. В. Топилина, воскликнул: “Ого! Я отлично помню их с Ойстрахом довоенные концерты”. Через много лет я был на уроке Г. В. Сараджева в Ереванской консерватории. Между нами состоялся следующий диалог:

Г. В. Сараджев: “Где Вы учились?”

Я: “В Киеве”.

Г. В. С.: “У кого?”

Я: “У Топилина”.

Г. В. С.: “О!!! Поздравляю! И взволнованно заходил по классу”» [4, с. 224].

Слова восхищения встречаются и в оценках выступлений В. В. Топилина в так называемой художественной самодеятельности на территории ГУЛАГа. Администрации лагерей для культурного обслуживания членов семей персонала и заключённых создавали театральные, музыкальные и другие коллективы, привлекая к руководству ими представителей творческой интеллигенции, которых было немало среди узников. В последние годы в Интернете и печатных изданиях можно найти материалы об этом. Некоторые из них были нами использованы или упомянуты в предыдущих публикациях [см., напр.: 12, с. 169–171; 13].

В послелагерный период (1956–1970), после немыслимых испытаний (четыре года войны и 11 лет исправительно-трудовых лагерей), В. В. Топилин не вернулся к полноценной артистической деятельности, в основном посвятив себя педагогике [4, с. 222]. Однако о нескольких сольных и ансамблевых выступлениях В. В. Топилина мы узнаём из воспоминаний его учеников и коллег. Нет, не прав Все-

волод Всеволодович Задерацкий! Да, не зафиксированные в аудиозаписях (не лауреат, не заслуженный и не народный артист, да ещё и бывший «зэк»), но *зафиксированные в воспоминаниях* музыкантов впечатления от выступлений В. В. Топилина позволяют их оценить именно как «художественные события», дают возможность представить истинный масштаб дарования пианиста.

Приведём описания первых его выступлений в Харькове по возвращении в город в 1956 г.

[*Валентина Шукайло*]: «Впервые я услышала игру В. В. Топилина в 1956 году, будучи ученицей Харьковской музыкальной школы-десятилетки. Это был его первый концерт в Харькове после войны. Помню, что зал Харьковского музыкального училища и музыкальной десятилетки (тогда оба учебных заведения размещались в одном здании) был переполнен. Небольшой зал не мог вместить всех желающих. Кто-то распахнул двери... Публика, оставшаяся в коридоре, стоя слушала концерт... В. В. Топилин играл необычайно тонко и одухотворённо. После исполнения им последнего произведения программы – “Лесного царя” Шуберта-Листа – аплодисменты были нескончаемыми. В. В. Топилина окружили старые друзья – профессионалы и любители музыки. Он казался очень уставшим, по щекам катились капельки пота, но лицо его светилось радостной счастливой улыбкой... Ещё долгое время я делилась с друзьями впечатлениями от концерта, не подозревая о тех перипетиях, которые выпали на долю этого музыканта» [23, с. 1].

[*Илья Сиротин*]: «Впервые я узнал о Всеволоде Владимировиче Топилине осенью 1956–57 учебного года, когда учился на оркестровом факультете Харьковской государственной консерватории. Как-то раз, приехав в консерваторию, я заметил афишу, которая сообщала о концерте французской фортепианной музыки в зале Музыкального училища. В программе были произведения Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Солист – пианист Всеволод Топилин. Тогда это имя мне ничего не говорило, но, поскольку до недавнего времени эти композиторы были тогдашней властью практически запрещены, решил послушать новую для себя музыку. Интерес к концерту был огромным – зал переполнен, ни одного свободного места. Мои впечатления от концерта были на уровне ПОТРЯСЕНИЯ! Естественно, что, когда

через некоторое время эта же программа с большим успехом была повторена в Зале Консерватории, я тоже был в числе слушателей. <...>

Всеволод Владимирович не гнушался аккомпанировать студентам. <...> Одно из моих самых ярких впечатлений – выступление в зале Харьковской государственной филармонии приехавшего на каникулы из Москвы в 1957 году бывшего ученика Адольфа Арнольдовича Лещинского [*а в то время – ученика Д. Ф. Ойстраха. – Е. П.*] – Григория Фейгина. Партию фортепиано исполнял Всеволод Владимирович. Концерт Сибелиуса был сыгран гениально! Я не слышал лучшего исполнения “живьём”, а ведь это сочинение мне довелось аккомпанировать в составе оркестра нашей филармонии многим превосходным солистам, в том числе и Давиду Ойстраху (дирижёр К. Элиасберг)» [18, с. 1–2].

О том, что В. В. Топилин не считал для себя зазорным играть в ансамбле с молодыми музыкантами, свидетельствует и эпизод, рассказанный *Александрой Дьяченко*², арфисткой Харьковского филармонического оркестра, а тогда – студенткой ХГК. Когда она репетировала в зале консерватории Интродукцию и Allegro для арфы с оркестром Равеля, в зал неожиданно вошёл Топилин, постоял, послушал, а когда она остановилась, сказал: «Я это произведение знаю!», – и легко, одним прыжком вскочил на сцену, открыл стоящие на пюпитре ноты и заиграл (по воспоминаниям Александры, у неё пальцы дрожали). Так судьба преподнесла юной Ксане Дьяченко бесценный подарок – сыграть в ансамбле с Топилиным – подарок, который она уже тогда смогла оценить: в её семье, семье музыкантов, о пианисте знали, и она много знала о нём из разговоров взрослых.

Но вернёмся к так запомнившемуся слушателям концерту 1957 г., предоставив слово его непосредственному участнику – *Григорию Фейгину*:

«Я довольно редко встречался с Топилиным, так как я учился в Москве и приезжал в Харьков два раза в год на каникулы. И однажды договорились с ним сыграть концерт. Не помню точно дату, да и программу тоже. Знаю только, что в то время я ещё не играл сонат, и программа в основном была составлена из концертов с аккомпане-

² В устной беседе с автором статьи в июле 2013 г.

ментом рояля <...>. Моя память, к сожалению, не удержала всех подробностей репетиций, его высказываний, рекомендаций. Помню только, что было очень интересно, это для меня было открытием. Именно после этой работы с Топилиным я стал гораздо глубже работать с текстом, и не только скрипичным, но стал изучать партии фортепиано и партитуры, то есть он открыл совершенно новые горизонты. <...> Вспоминается, как он предложил финал Концерта № 3 Моцарта сыграть очень медленно. Я его спросил, почему так медленно, на что он ответил: “А попробуй сыграть интересно в этом темпе!”. Действительно, ведь многие исполнители находят спасение в скорости, где можно обойтись без подробностей.

Интересно, что, зная очень много музыки, да и живопись, он на репетициях проводил аналогии из разных сочинений, и всё ведь — наизусть!

И вот, наконец, концерт, который мы сыграли в зале филармонии (кажется, я был тогда на I-ом или II-м курсе). Топилин играл замечательно, хотя и был немного нервным. И часто очки падали на клавиатуру. Но, в общем, всё прошло хорошо» [22, с. 3–4].

О выступлении В. В. Топилина в ансамбле с А. А. Лещинским в послевоенном Харькове с восторгом упоминает *Елена Михайловна Щелкановцева*, профессор кафедры струнных инструментов Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского:

«Харьковчанам надолго запомнился уникальный концерт из произведений скрипичной романтики. Лещинский был непревзойдённым мастером исполнения музыки Паганини, Крейсера, Венявского, Сарасате, и достойным партнёром ему в этот знаменательный вечер был замечательный пианист В. Топилин — многолетний концертмейстер Д. Ойстраха <...>. Это было пиршество для музыкальных гурманов, забыть которое невозможно» [24, с. 36].

О первом появлении своего учителя на публике в Киеве на грани 1962–1963 гг. говорит А. Витовский, вместе с которым В. В. Топилин исполнил на экзамене Концерт М. Равеля для левой руки:

«... в Малый зал народу набежало много. Тишина воцарилась, уже когда он шёл к эстраде по центральному проходу в костюме цвета старого ножа, поблёскивая стеклами очков, с нотами под мышкой, артистичный и элегантный. Сейчас, много лет спустя, я слышу всё, как

вчера. Протяжённость линий, ясность конструкций, благородная экспрессия. И краски! Ни в одном оркестре, ни у одного дирижёра я ничего подобного не слышал. <...> После экзамена мне говорили всякие лестные слова; все комплименты заканчивались, однако, одинаково: “Но Топилин!!!”» [5, с. 2].

Есть упоминания общего характера о выступлениях В. В. Топилина в ансамбле с О. Крысой, М. Чайковской, О. Пархоменко [2; 3; 20]. Самым резонансным стало выступление, о котором читаем у *Л. Круценко*:

«Помню незабываемый концерт в Колонном зале с Олегом Крысой (три сонаты И. Брамса) и подготовку к этому концерту. В тюрьме его [*В. В. Топилина. – Е. П.*] много били, и он очень страдал от болей в плечах, руках, от которых не мог спать. К предстоящему концерту начал готовиться очень задолго. На уроках, затаив дыхание, мы наслаждались его игрой; с листа он читал изумительно; все знали, как прославился Всеволод Владимирович, выступая в ансамбле с Д. Ойстрахом. Эти три сонаты он знал, как свои пять пальцев. Но как тщательно он готовился к концерту, доверительно объяснял всем, кто был рядом, что руки болят, и голова может подвести, и сердце. Концерт прошёл блистательно при переполненном зале, овации взволнованной публики не смолкали очень, очень долго» [8, с. 68].

Об этом концерте пишет в своих воспоминаниях и *Е. Ржанов*:

«Слушать Всеволода Владимировича мне не приходилось, но я слышал высказывания многих слышавших Топилина в ансамбле с О. Крысой с исполнением в Киевской филармонии трёх сонат Брамса. Реакция была восторженной» [16, с. 2].

Между лагерем и Харьковом, куда Топилин стремился вернуться, настойчиво посылая от этом прошения (здесь жила его мать), была промежуточная «точка приземления» – Красноярск. Моя корреспондентка и автор статьи о пребывании В. В. Топилина в Красноярске, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Красноярской государственной академии музыки и театра *Елена Викторовна Прыгун* сообщает:

«Старейший педагог Красноярска Клара Борисовна Нестерова была одной из немногих, кому посчастливилось заниматься у Всеволода Владимировича. Она вспоминала: “В 1955 году в город приехал

Всеволод Владимирович Топилин. Его приезд стал для нас событием. Топилин был соучеником Рихтера и Гилельса в классе Нейгауза³. Он был великолепнейшим музыкантом <...> занимался он очень много! И я помню его сольный концерт, в котором он исполнил Сонату b-moll Шопена. В его трактовке она воспринималась как плач по своей собственной судьбе, потому что изменить что-либо было уже невозможно – лучшие годы прошли в плену и ГУЛАГе. К тому времени я уже завершила обучение в классе Н. Л. Тулуниной и консультировалась у Топилина. Уроки продолжались часов по шесть. Всеволод Владимирович увлекался, говорил на иностранных языках, цитировал что-то, садился за рояль, играл любую музыку: и симфоническую, и 24 Прелюдии Дебюсси, которых мы вообще тогда не знали. На уроках музыкальной литературы он показывал все сонаты Скрябина и все сонаты Прокофьева. Топилин пробыл в Красноярске всего один год, но оставил в нашей памяти и в наших душах ярчайший след. Это был человек совершенно иного уровня знаний, человек из другого мира”» [14, с. 2–3].

И далее: «Педагогическую работу Всеволод Владимирович совмещал с концертной в краевой филармонии. И снова, как до войны, – концертные залы, сцена и бурные овации восхищённой публики» [14, с. 2].

Достоин внимания эпизод поступления В. В. Топилина в Красноярскую филармонию, связанный с «Крейслерианой» Р. Шумана. Вспоминает *Г. Фейгин*:

«В тюрьме <...> [В. В. Топилин], лёжа на нарах, выучил “Крейслериану” Р. Шумана, которую никогда раньше не играл. После лагеря его выпустили на поселение, он пришёл в Красноярскую филармонию и попросился на работу. Его попросили что-нибудь сыграть, и он сыграл именно “Крейслериану”. Это трудно понять!» [22, с. 2].

Возможно, объяснение этому поступку даёт в своих воспоминаниях *Л. Круценко*:

«Всеволод Владимирович, исстрадавшийся, жестоко битый жизнью, жил только в музыке – больше нигде. Видимо, её целительные

³ Необходимо уточнить: как пишет В. Суслин, «в то время, когда С. Рихтер и Э. Гилельс были студентами, только начинающими свою карьеру, тридцатилетний регулярно концертирующий Топилин в их глазах выглядел уже мэтром» [21, с. 179]. [В 1938–41 гг. Топилин был аспирантом, а затем и ассистентом Г. Г. Нейгауза. – *Е. П.*].

свойства, её волшебные свойства залечивали его душевные и телесные раны, давая возможность рассказывать и плакать, общаться и уходить от общения, щедро делиться с другими и оставаться неповторимым» [8, с. 67].

Действительно, Топилин жил музыкой и жил в Музыке – и логику его внешне необъяснимых поступков выстраивали внутренние сугубо музыкальные импульсы. В данном случае – непреодолимое, очевидно, желание воплотить в реальность созданный его воображением звуковой мир шумановской «Крейслерианы». Из воспоминаний *А. Витовского*:

«“Крейслериану” он выучил в центральной больнице Озерлага, где последние полтора года заключения работал фельдшером. По словам В. В. Топилина: “Знаешь, совершенно не представляю себе, когда и почему там оказались ноты ‘Крейслерианы’. Вот я и выучил её. Без инструмента”» [5, с. 3].

Играл он всюду и при любой возможности. Чаще всего это были класс или его квартира; были открытые уроки (в малом зале Киевской государственной консерватории – об этом упоминает А. Максимов [9, с. 5]), были и эпизодические импровизированные уроки. Его показ произведения в классе или дома был настоящим миниконцертом. Об этом вспоминают К. Фесенко⁴, А. Витовский, В. Суслин [5; 21].

«Играл он много и вдохновенно. Хорошо зная себе цену, он был до застенчивости скромнен в оценке своего творчества. Лишь тогда, когда он был особенно удовлетворён своей игрой, он тихо спрашивал у онемевших от потрясения слушателей: “Правда, хорошая музыка?”» [4, с. 223].

Исполнительская деятельность В. Топилина, осуществлявшаяся по большей части в классе и дома, была настолько тесно переплетена с педагогической, что разделить их трудно. «Выпавшие на долю гениального мастера жестокие испытания лишили его возможности продолжать активную концертную деятельность, – пишет *А. Витовский*. – Некоторую альтернативу большой концертной эстраде В. Топилин нашёл в своём классе. На его уроках всегда собиралось множество народа. Коллеги, музыканты из других городов Украины, изучали его методику, вника-

⁴ В телефонной беседе с автором.

ли в его концепции и – главное – внимали его игре”» [4, с. 222–223]. Его исполнение уводило в недостигаемую высоту совершенства, вдохновляло, изумляло, увлекало учащихся к постижению тайны музыки и достижению высокого художественного результата, а тонкий анализ текста и предложенные рациональные технические приёмы помогали найти путь к нужной выразительности.

Продолжением нашей публикации станут эпизоды, с одной стороны, примыкающие к её начальному разделу, вплетаясь в линию описания немногих публичных выступлений пианиста и составляя с ней органичное единство, с другой же – позволяющие оценить педагогический талант В. Топилина, раскрыть инструктивный аспект его творческой деятельности.

Л. Круценко: «В его квартире, настоящей на ароматах музыкальных исповедей Бетховена, Моцарта, Шопена и всех великих и менее великих, кого вмещала огромная, энциклопедическая эрудиция Всеволода Владимировича, анализировалось и исследовалось всё, что касается искусства. Это и Ренессанс, и чтение в подлиннике Гёте, Шиллера, чтобы ученики вслушивались в музыку языка, это и французская поэзия, живопись, это и любимый им Шекспир. Часто он проговаривал фразы, цитаты на французском, немецком языке, вспоминая пребывание своё и во Франции, и в Германии. Очень ценил вклад в мировое искусство и влияние на свои музыкальные воззрения Фуртвенглера, Бруно Вальтера, очень любил вокальные циклы Шуберта в исполнении Фишера-Дискау. Вслушивался в его интонации. Интонирование считал “альфой” и “омегой” музыкальной речи. Учил этому всех (и более, и менее даровитых). Очень сердился на бессмысленное проговаривание и умерщвление того, что могло под пальцами стать жизнью» [8, с. 67].

В. Суслин: «Поначалу был со мной властен и “авторитарен”. Всё время пытался моими руками играть на рояле *сам*. Терпеть это было мне нелегко. Я, может быть, даже и взбунтовался бы, как это водится в 17-летнем возрасте, если бы не <...> колоссальное обаяние его таланта и личности. С ним было трудно спорить: он садился за рояль и доказывал свою правоту настолько красноречиво, что хотелось обо всём на свете забыть и только слушать. С таким талантом не очень-то поспоришь...» [21, с. 177].

Л. Круценко: «Никогда не забуду, как сыграл он [*В. Топилин. – Е. П.*] побочную партию из Сонаты Шопена h-moll (I часть). Затаив дыхание, слушала я мощный поток искреннего разливающегося чувства, а когда в тт. 17–18 участились длительности, стали дробиться – в правой – триоли с пунктиром, а в левой – учащённый пульс шестнадцатыми, идеально точно не совпадающие, мы оба заплакали. Сбилось ровное дыхание, и сразу обострилось ощущение всегда близкой опасности для всякого чистого, безмятежного бытия. В этой сонате катастрофа не наступает, она всегда рядом» [8, с. 67].

А. Витовский: «Когда В. В. Топилин от щемяще-печальной III части b-moll'ной Сонаты Ф. Шопена переходил к финалу, хотелось встать и до конца слушать стоя. Кода Четвёртого скерцо Ф. Шопена возникала как бы ниоткуда, а к концу её класс, казалось, заливался ослепительным сиянием. Он [*В. Топилин. – Е. П.*] порой сетовал на несовершенство формы финала fis-moll'ной Сонаты Р. Шумана. Сам он, однако, играл его так, что он вовсе не казался длинным и изобилованным повторами. А финал Третьей сонаты А. Н. Скрябина?! Это был бушующий вулкан! <...> Однажды, через несколько дней после концерта А. Рубинштейна, в класс вошёл Г. В. Курковский, который, кажется, знал всё на свете. Он живо помнил довоенные концерты В. Бакхауза и А. Итурби, К. Аррау и К. Цекки. Всеволод Владимирович сказал: “Артур Рубинштейн играет Fis-dur'ный ноктюрн Шопена так”. И сыграл насыщенным звуком, несколько декламационно. “А Константин Николаевич Игумнов совершенно иначе”. И исполнил с почти речевыми интонациями; звук стал теплее, без прежней “значительности”. Г. В. Курковский с задором спросил: “А Вы сами как играете?”. Возник третий вариант – трепетный, невыразимо таинственный, светящийся и мерцающий. Лицо Григория Васильевича покрылось красными пятнами, и он, заметно ссутулившись, ушёл, не вымолвив ни слова» [4, с. 223–224].

«Однажды Н. О. Сильванский попросил Всеволода Владимировича “посмотреть” только что написанные им (Сильванским) прелюдии. Через несколько дней В. В. Топилин сказал: “Ну вот, Никола, послушай, что получилось”. Сыграл. Совершенно обескураженный, Н. О. Сильванский пробормотал: “Севонька! Я в жизни не думал, что смогу сочинить что-нибудь подобное!”» [4, с. 224].

Чего стоит, например, воспоминание *А. Снегирёва*:

«Пам'ятаю його незабутній показ 2-ої частини і побічної партії фіналу Першого концерту Рахманінова: ми сиділи з нотами без інструмента і він “наспівував” <...> – було так щемно, так пронизливо чути самотній голос фортеп'яна; цю сповідь емігранта, відірваного від Росії – й потім, зі вступом всіх голосів, але ще до вступу оркестру, щось непомітно змінювалось, а потім, коли оркестр брав на свої хвилі той голос – то вже була Атлантика – і нове життя» [19, с. 127]⁵.

«Исповедь эмигранта...» Исповедь политзаключенного... Исповедь гениального музыканта, принуждаемого молчать... Безусловно, перенесённые страдания не могли не выливаться в звуках, обостряя до крайности, до последней черты выразительность музыкального высказывания, наполняя его эхом событий прожитого и прочувствованного, смыслом глубоко личностным, но и понятным всем и каждому – как слова о жизни и смерти, воде и жажде, любви и предательстве... «Лишили всемирной славы. Лишили того, лишили всего... Что ж дали вместо этого? Одну человеческую, выраженную на рояле, интонацию» [10, с. 2]). Думается, именно эта **исповедальная человеческая интонация** и есть та «невыразимая» сущность искусства Топилина, которая заставляла, затаив дыхание, слушать и слушать его игру...

Выводы. Если вычленить ключевые слова во всех описаниях исполнительского стиля В. Топилина и собрать их вместе, то окажется, что впечатления от его игры фиксируются в самых сильных (предельных) выражениях, в превосходной степени: «потрясение» [18, с. 1], «изумление» [7, с. 50], «восхищение», «восторг от прикосновения к этому пианисту-небожителю» [14, с. 2; 15, с. 1]; его исполнение называют «блистательным» [8, с. 68], а реакцию зала расценивают как «бурные овации восхищённой публики» [14, с. 2], вспоминая, что «слушатели наслаждались его игрой» [8, с. 68]. Отмечается уникальность творческой личности В. Топилина: он – гений («непризнанный гений» [6, с. 227], которого «лишили всемирной славы» [10, с. 2]), «пианист мирового уровня» [6, с. 226], «большой» [16, с. 3], «мощ-

⁵ В книге А. Снегирёва «Піаністи України ХХ століття» свободно чередуются фрагменты на русском и украинском языках. Мы сохраняем авторскую версию.

ный» [8 с. 67], «великолепнейший» [цит по: 19, с. 83], «выдающийся музыкант» [14, с. 2], «чудесный пианист европейской славы» [19, с. 127], «незаурядная личность, необыкновенный человек, не похожий на других» [1, с. 98]. А. Снегирёв акцентирует божественную природу одарённости таких творческих натур, как В. Топилин, В. Горовиц, Г. Беклемишев [19], В. Новиков пишет о невозможности охватить обычными человеческими понятиями сущность гения В. Топилина: «Главная ценность Всеволода Владимировича – невыразима» [10, с. 70].

Уникальные личностные качества и свойства музыкального таланта, окрашивающие пианистическое искусство и педагогическую деятельность В. Топилина, раскрываются лишь в зеркале его трагической судьбы. При анализе воспоминаний его современников порой удивительно сложно разделить аспекты его многосторонней творческой деятельности, которые, в свою очередь, определялись чередой драматических событий его жизненного пути. Именно поэтому в качестве *послесловия* к нашему рассказу мы сочли необходимым опубликовать полностью, за исключением небольших купюр, воспоминания В. Г. Новикова, на наш взгляд, очень удачно представляющие портрет Всеволода Топилина – музыканта и человека (см. «Приложение»).

В данной статье мы ограничились рассмотрением лишь одной грани творческой деятельности В. Топилина, связанной с исполнительством, пытаясь, по возможности, тематически объединить разнородные по содержанию воспоминания о нём. Те же эпизоды, где полнее раскрывается педагогическое мастерство музыканта, могут в будущем стать материалом отдельной самостоятельной публикации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Белокур С. Н. Мои первые учителя [Текст] / С. Н. Белокур // *Більше, ніж школа. ХСМШ-і у спогадах випускників. До 70-річного ювілею школи.* — Х. : Планета-Прінт, 2013. — С. 97–99.
2. Бойков В. Г., Вітовський О. І. В. Топілін – видатний учень П. К. Луценка [Текст] / В. Г. Бойков, О. І. Вітовський // *Павло Кіндратович Луценко і сучасність.* — Х. : Факт, 2001. — С. 11–13.
3. Бойков В. Г., Вітовський О. І. Згадуючи професора [Текст] / В. Г. Бойков, О. І. Вітовський // *Музика.* — 1984. — № 2. — С. 30–31.

4. Витовский А. Ю. «Любишь музыку – играй!». Памяти учителя, В. В. Топилина (1908–1970). К 100-летию со дня рождения [Текст] / А. Ю. Витовский // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 220–225.
5. Витовский А. Ю. О В. В. Топилине. Записки ученика [Текст ; рукопись] / А. Ю. Витовский. — Эссен, 2015. — 12 с.
6. Гусев І. Креативні методики виховання музиканта у майстерні В. В. Топіліна [Текст] / І. Гусев // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 226–227.
7. Задерацкий В. В. [Вступительное слово о В. В. Топилине] к: [Пинчук Е. Г. Унесённый штормом террора. Из чёрных страниц истории нашей...] / В. В. Задерацкий // Ріано Форум. — 2013. — № 2. — С. 50.
8. Круценко Л. О Всеволоде Топилине [Текст] / Л. Круценко // Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи. — Х. : Лівий берег, 1998. — С. 66–69.
9. Максимов А. Б. Воспоминания о В. В. Топилине [Текст ; рукопись] / А. Б. Максимов. — [Донецк], 2014. — Личный архив Е. Г. Пинчук. — 6 с.
10. Новиков В. Г. [В. В. Топилин: размышления о музыке, музыканте, Учителе] [Текст ; рукопись] / В. Г. Новиков. — [Хельсинки], 2014. — Личный архив Е. Г. Пинчук. — 2 с.
11. Новиков В. Г. Из письма к матери от 14.09.1998 [Текст] / В. Г. Новиков // Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи. — Х. : Лівий берег, 1998. — С. 69–70.
12. Пинчук Е. Г. Всеволод Топилин: триумф и трагедия [Текст] / Е. Г. Пинчук // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х. : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. — Вип. 37. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти. — С. 160–176.
13. Пинчук Е. Г. Унесённый штормом террора. Из чёрных страниц истории нашей... [Текст] / Е. Г. Пинчук // Ріано Форум. — 2013. — № 2. — С. 50–57.
14. Прыгун Е. В. Всеволод Владимирович Топилин: повороты судьбы [Текст ; рукопись] / Е. В. Прыгун. — [Красноярск], 2013. — Личный архив Е. Г. Пинчук. — 6 с.
15. Прыгун Е. В. Письмо к Е. Г. Пинчук от 3.02.2015 г. [Текст ; рукопись] / Е. В. Прыгун. — Личный архив Е. Г. Пинчук. — 1 с.

16. Ржанов Е. А. Воспоминания о В. В. Топилине [Текст ; рукопись] / Е. А. Ржанов. — [Киев–Эссен], 2015. — Личный архив Е. Г. Пинчук. — 3 с.
17. Руденко Н. І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки [Текст] / Н. І. Руденко. — К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — 255 с.
18. Сиротин І. Д. Слово о В. В. Топилине [Текст ; рукопись] / І. Д. Сиротин. — [Москва], 2013. — Личный архив Е. Г. Пинчук. — 2 с.
19. Снегирьев О. М. Піаністи України ХХ ст. [Текст] / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра / О. М. Снегирьев. — К. : [Б. в.], 2001. — 158 с.
20. Степаненко М. Асистент Г. Нейгауза Всеволод Топілін (матеріали до біографії) [Текст] / М. Степаненко // М. Степаненко. Музично-історичні етюди. — К. : Гроно, 2012. — С. 142–146.
21. Суслин В. Всеволод Владимирович Топилин [Текст] / В. Суслин // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х. : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. — Вип. 37. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти. — С. 176–184.
22. Фейгин Г. В памяти навечно [Текст ; рукопись] / Г. Фейгин. — [Токио], 2014. — Личный архив Е. Г. Пинчук. — 5 с.
23. Шукайло В. Ф. О прошлом и настоящем [Текст ; рукопись] / В. Ф. Шукайло. — [Харьков], 2013. — Личный архив Е. Г. Пинчук. — 4 с.
24. Щелкановцева Е. М. Творческий путь длиною в жизнь. Памяти замечательного скрипача и человека А. А. Лецинского посвящается [Текст] / Е. М. Щелкановцева // Більше, ніж школа. ХССМШ-і у спогадах випускників. До 70-річного ювілею школи. — Х. : Планета-Прінт, 2013. — С. 25–38.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. Г. Новиков

[В. В. Топилин: размышления о музыке, музыканте, Учителе]

Встреча с Топилиным. Мы будем говорить о Топилине, и это наша цель, но я должен сказать о себе. Я не пошел учиться к Топилину, до этого я уже учился у многих. Я был молод, мне говорили, что я одарён и чему-то меня учили, но я не понимал. Приведу <...> пример: человека учат какому-либо иностранному языку, у него хорошая память, он запоминает и повторяет какие-то фразы. <...> По обыкновению, цель для изучения языка ставится

какая-то конкретная. Ты переехал в другую страну и надо говорить... Музыка – это тоже язык. Я не понимал, зачем его учить. Более того, я не понимал, **что** на этом языке выдающиеся люди, музыку которых мы исполняем, написали. <...> Одним словом, мне было не ясно, для чего мне нужно становиться музыкантом, у меня наступил творческий кризис, несмотря на то, что меня приняли без экзаменов в Киевскую консерваторию, в Москву в свой класс приглашал учиться Яков Флиер. <...> Подсознательно я понимал, что в музыке великих композиторов сказано что-то очень важное. Но я не знал – что это. Я хотел бросать консерваторию. Именно в этот момент я играл джаз, консерватория для этого была не нужна. Но любовь к музыке у меня была всегда. Скорее она была опосредована через любовь уже к поэзии и к литературе, даже к трагической литературе и поэзии. Я чувствовал, что и музыка – очень трагическое искусство.

Мне подсказали, что есть Топилин (его имя я слышал и раньше). Я пришел к нему и рассказал, что собираюсь бросать. Он захотел меня послушать. Я сыграл b-moll'ную сонату Шопена. <...> Топилин мне что-то сказал. <...> А потом говорит: «Вот, послушай!». Он сел за рояль и **что-то** произошло!!! **Что** это тогда было, я не могу подобрать слов в русском языке. Я как будто почувствовал, что вот **этот** человек может мне дать то, что я ищу.

Ещё очень запомнилось <...> то, что Топилин закончил играть и посмотрел на меня. И вот я встретился с глазами человека, и эти глаза запомнил на всю жизнь, потому что и в глазах была какая-то сконцентрированная музыка... Как его исполнение, так и его глаза – это были глаза исстрадавшегося человека, которого жизнь, судьба, история, как угодно называйте, невероятно побила. И здесь начинается какой-то парадокс. Много отнявшая у него, она дала в оставшемся только одно, и это <...> была музыка. Так произошла наша встреча с Топилиным. Он, вероятно, во мне увидел родственное или зачатки этого родственного и согласился меня учить.

После смерти Топилина (я не очень долго у него учился, но некоторое время даже у него жил, и занятия музыкой проходили дома, с перерывом на сон) я закончил магистратуру в Киевской консерватории <...>. Без Топилина я бы бросил заниматься той музыкой, которую принято называть классической.

Топилин-музыкант. Обычно все характеристики – сравнительные категории. В случае с Топилиным я не могу сравнивать. Топилин был человек тра-

гического восприятия в музыке. Это выражалось в отношении к интонации, в первую очередь. К распределению, видению фактуры. Единственное я мог бы дать сравнение – это с немецким дирижёром Вильгельмом Фуртвенглером. В Фуртвенглере-дирижёре есть сходство с Топилиным-пианистом. Но и Фуртвенглер одинок. <...>

Человек говорил на рояле что-то, что по обыкновению не говорят, потому что не чувствуют. И говорил каким-то таким образом, что это увлекало всех окружающих людей. Но потом, как у всех увлекающихся людей, это у них проходило. Когда я увидел и услышал впервые Топилина и стал с ним общаться, то все остальные вещи стали для меня десятистепенными. Я не мог выйти из этого состояния. Топилин умер. Долгие годы я думал – достиг ли я той степени в том же (пути Топилина)? Многая музыка больше чем тридцать лет спустя мне виделась уже не такой, какой она казалась мне с Топилиным. Но вот этот заряд скорби в музыке, наверное, был для меня притягательным на разных уровнях её постижения.

Вероятно, о Топилине сейчас много пишут. Я никогда не участвовал в этом. Меня это всегда раздражало. Много неправды и какой-то половинчатой правды, которая ещё хуже неправды.

<...> Скажут, что Топилин был лучшим учеником Нейгауза, а Нейгауз – это идол. У Топилина не было идолов, поэтому о Нейгаузе он отзывался порой очень негативно, что меня в первый раз даже шокировало. И только после долгих разговоров я понимал, что он (Топилин), безусловно, отдаёт ему должное. Вне всякого сомнения, для меня Топилин был более крупным музыкантом, чем Нейгауз. У Топилина было много учеников. Эти ученики потом уже сделали идола из самого Топилина. Я часто слышал: «А вот Сева говорил вот здесь...». Не так важно, что Сева говорил, например, о Четвёртой балладе Шопена. Важен был сам дух... Это очень трудно объяснить. Охватить дух... Важно было понять не то, *что* он говорил, а *почему* он это говорил. И почему он порой топал ногами и приходил в возмущение, слушая, например, Дмитрия Башкирова.

Мне очень сложно рассказывать, потому что, с одной стороны, я понимаю, скажут: «Вот был крупный музыкант!». Другие, ссылаясь на «Архипелаг ГУЛАГ» Александра Солженицына, скажут, что Топилин был очередной жертвой Советской власти. Это, отчасти, правда. Жизнь-то его убили...

Топилин, с его судьбой и биографией, был человеком сложным. Очень одиноким. Человек больной, с разрушенной психикой. Разрушили очень многое. Разрушили его жизнь, у него не было семьи. Во время своего концерта в Красноярске я случайно встретился с его женой. Она вспоминала о нём, плакала... Она его очень любила, но жить с ним не смогла.

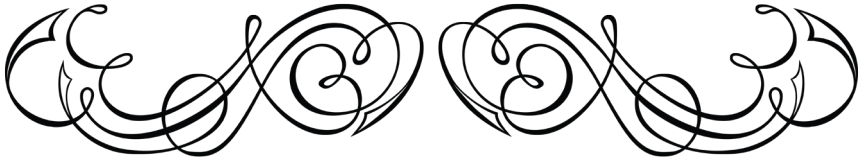
К нему возвращались лагеря, он мне рассказывал, они его не отпускали от себя. Но, вместе с тем, он чувствовал, что это его жизнь.

<...> [И] здесь начинается какая-то правда, которую знал Достоевский и знал тот же самый Солженицын, который говорил: «Благословляю тебя, тюрьма!». Собственно, Солженицын пересказывает Достоевского.

Топилин не благословлял тюрьму. Он чувствовал, что он упустил или, лучше сказать, чувствовал, что у него отняли много человеческого счастья, такого тёплого человеческого счастья. Лишили квартиры, лишили рояля. (Дома стояло прокатное пианино). Лишили всемирной славы. Лишили того, лишили всего... Что ж дали вместо этого? Одну **человеческую, выраженную на рояле, интонацию.**

28.02.2014, Хельсинки.

Розділ 2.



**Століття XX в мистецтві – минуле й живе &
XX век в искусстве – ушедший и живой &
XX century art: it gone, it is alive**

УДК 791.53 (47+57) «1922–1930»

Владимир Миславский

ФИЛЬМЫ О СОВРЕМЕННОСТИ В УКРАИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-х

Малоизученной страницей истории украинского кино по-прежнему остається процесс производства фільмов о сучасності і його місце в розвитку кіномистецтва. Особенно ощутимы «білі плями» в стосунку 1920–1930 рр., хоча об українському кінематографі цього періоду написано немало. Такі дослідження в 1950–1970 рр. проводили українські кіноведи Г. В. Журов [12], А. А. Ромицин [34], І. С. Корниєнко [16], А. А. Шимон [48] і деякі інші. В 1986 р. вийшов колективний твір «Історія українського радянського кіно. 1917–1930» [13]. Незважаючи на те, що в названих роботах розглядався і аспект кінопродукування, фільми о сучасності в українському кінематографі 1920-х ще не стали предметом окремого дослідження, і це лишнє підтвердження актуальності даної теми. В радянське час вона була, м'яко кажучи, не в пошані, оскільки її дослідникам неможливо було обійти гострі кути досить непростих стосунків кінопродуцентів з органами цензури. В сучасних роботах ця тема на сьогоднішній день також не нашла відображення. Два фундаментальні твори по історії українського кіно – монографія Л. Гусейко [8] (2005) і колективне дослідження «Нариси з історії кіномистецтва України» [24], (2006), обійшли

своим вниманием фильмы о современности, хотя данная продукция в процентном отношении занимала весомое место в украинском кинорепертуаре 1920 гг. **Цель** предлагаемой статьи – исследовать некоторые аспекты производства бытовых фильмов как отдельной формы государственной политики 1920 гг. в области кинематографа и факторы, влиявшие на этот процесс.

Систематическое производство бытовых фильмов в Украине начинается с 1927 г., хотя первые попытки их постановки ещё в 1923 г. предпринял режиссёр Н. Салтыков. Две его картины посвящены жизни в деревне – агитфильм «От мрака к свету», пропагандирующий мероприятия по ликвидации неграмотности [15, с. 11], и драма «Потоки», приуроченная к 6-летию Октябрьской революции, о смычке города с селом и попытке кулаков сорвать продналог [10, с. 11; 33, с. 12]. В 1924–1926 гг. было отснято лишь два фильма о современности. Наиболее часто к современным темам обращались режиссёры Г. Стабовой («Свежий ветер», 1926; «Лесной человек», 1927; «Экспонат из паноптикума», 1929; «Шагать мешают», 1930), П. Долина («Чертополох», 1927; «Новыми путями», 1928; «Секрет рапида», 1930), М. Терещенко («Не по дороге», 1927; «Большое горе маленькой женщины», 1929), А. Перегуда («Девушка с палубы», 1928; «Пилот и девушка», 1929), Н. Шпиковский («Три комнаты с кухней», 1928; «Гегемон», 1930), И. Перестиани («Лавина» и «Сплетня», 1928), Г. Тасин («Гость из Мекки» и «Солёные ребята», 1930).

Большая часть подобных фильмов не представляет художественного интереса. Тематически эти фильмы делились на несколько условных категорий: «женщина в современном обществе», «производственные», «старое и новое», «преступная деятельность контрреволюционеров», «антирелигиозные», «борьба с кулачеством», «борьба с нэпманами», «борьба с алкоголизмом». «Борьбе советских чекистов с иностранным шпионажем в первые годы мирного строительства» посвящен фильм «Дело № 128/с» (реж. А. Кордюм, 1926) [27, с. 5], прошедший незамеченным, как и ещё одна картина – «Шагать мешают» (1930, реж. Г. Стабовой) [39, с. 3]. В последней раскрывалась преступная деятельность учёного-профессора, члена контрреволюционной организации. Лишь лента «Лесной человек» (1927, реж. Г. Стабовой) получила негативный резонанс в украинской и российской

прессе. Бандит, бывший белогвардеец Полоз («лесной человек») получил задание от иностранных спецслужб – взорвать строящуюся на реке огромную гидроэлектростанцию. Ради достижения цели он похищает сына главного инженера стройки [21, с. 29–30]. Рецензенты сходились во мнении, что фильм построен по традиционной американской схеме приключенческого кино. Так, К. Фельдман отмечал, что Г. Стабовой после прекрасной картины «Два дня» в своей новой работе «совершенно отказывается от приемов старого письма и возвращается к пустой, бессодержательной механике приключенческой фильма» [41, с. 13]. Украинский критик и журналист В. Хмурый также упрекал режиссёра в подражательстве американским приключенческим фильмам и отмечал, что его новый фильм уступает предыдущим работам [45, с. 12–13]. Единственным достоинством картины считалась хорошая игра актёров харьковского театра «Березиль» – П. Масохи, С. Шагайды и С. Карпенко.

Чаще всего в тогдашних фильмах о современности освещалась в различных интерпретациях производственная тема. Один из первых «производственных» фильмов – «Цемент» – экранизация одноименного романа Ф. Гладкова (1927, реж. В. Вильнер) – рассказывал о восстановлении цементного завода. Постановка картины широко освещалась в прессе [4, с. 5–6; 47, с. 12]. Однако значимым событием фильм так и не стал [41, с. 13]. В картине «Гегемон» (1930, реж. Н. Шпиковский) рассказана история рабочего, который после демобилизации из Красной Армии возвращается на завод, с головой уходит в производство и становится одним из лучших ударников предприятия [19, с. 10]. В фильме «Контакт» (1930, реж. Е. Косухин) показаны взаимоотношения мастера кожевенного завода с 40-летним стажем с молодыми рабочими, с которыми он не хочет делиться своими знаниями [20, с. 11; 30, с. 2]. Взаимоотношениям дирекции завода с рабочими посвящена и картина «Секрет рапида» (1930, реж. П. Долина) [36, с. 40]. О работе комсомольской бригады на судостроительном заводе рассказывалось в картине «Солёные ребята» (1930, реж. Г. Тасин) [38, с. 1–8]. Соцсоревнованию рыбацкого поселка близ Владивостока и парохода «Трансбалт» посвящена картина «Трансбалт» (1930, реж. М. Билинский) [14, с. 6–7]. Несколько фильмов рассказывали о девушках на производстве: «Девушка с палубы» (1928, реж. А. Перегуда) – о взаи-

моотношениях девушки-матроса с капитаном судна [9]; «Не задерживайте движение» (1930, реж. П. Коломойцев) – о девушке-кондукторе, не справлявшейся со своей работой [25, с. 54].

Тема положения женщин в современном обществе отражена в картине «Две женщины» (1929, реж. Г. Рошаль), где сопоставляются два женских образа – старого, «буржуазного», типа и современного, советского. Украинский журналист С. Ноткин отмечал, что «фильм в нынешнем виде приводит зрителя к неправильным выводам» [29, с. 7]. Российский критик Б. Алперс был более категоричен в своих высказываниях: «Фильма одевает свои тезисы в туманную галерею зеркальных отражений и сюжетных недосказанностей. В этом – эволюция цыганского романа на советском экране, его перекрашивание в защитные цвета. С этим перекрашивающимся жанром нужна решительная борьба» [1, с. 6–7].

Практически все бытовые картины с мелодраматическим сюжетом также прошли незамеченными. Это фильм «Лавина» (1928, реж. И. Перестиани), повествующий о зарождающихся чувствах студента Василия, приехавшего на Кавказ вместе с научной экспедицией, к дочери директора метеорологической станции Галине, и эксплуатирующий традиционный «любовный треугольник»: научный сотрудник станции Малинин, давно и безнадежно влюблённый в Галину, пытаясь им помешать, идёт на преступление [18, с. 1–8]. Другой фильм И. Перестиани, «Сплетня» (1928), также оказался малоудачным. Это бытовая драма о развале семьи. Шофёр почтового мотоцикла Алексей ухаживает за кондуктором трамвая Верой. Но, когда девушка получает комнату в кооперативе, торговка, претендующая на это жильё, натравливает на Веру своего сына Александра. В результате различных интриг и сплетен Алексей расстанется с любимой, поверив, что она ему изменяет [28, с. 28; 40, с. 11]. Схожими тематически были картины «Три комнаты с кухней» (1928, реж. Н. Шпиковский) – о взаимоотношениях внутри мещанской семьи [28, с. 28] – и «Свой парень» (1930, реж. Л. Френкель) – о студенте Дмитриии, мечтающем о красивой жизни, который женится на студентке Нине, но, узнав, что она беременна, бросает семью [23, с. 14].

Среди «антиалкогольных» фильмов – картина «Пилот и девушка» (1929, реж. А. Перегуда) – о лётчике Викторе, отвергнутом акти-

висткой Осоавиахима Еленой. Из-за неудачной любви герой начинает пить, и, однажды, с похмелья допустив ошибку в полёте, разбивается [37, с. 336–337]. Фильм «Жизнь в руках» (1930, реж. Д. Марьян) повествует о рабочем Брасюке, которого вследствие пьянства выгоняют из коммуны, а затем от него уходит и жена [5, с. 17].

Часть фильмов о современности отражала жизнь в селе. Картины «Гонорея» (1927, реж. М. Шор) и «Чертополох» (1927, реж. П. Долина) пропагандировали борьбу с культурной отсталостью в глухих уголках Украины в середине 1920 гг. Фильм «Гонорея» в большей части был спекуляцией на «клубничке» – борьбе с венерическими заболеваниями и проституцией, проводимой государством в годы НЭПа [6, с. 12; 2, с. 11; 7, с. 11]. Картина «Чертополох» стала первой удачной попыткой создания фильма для села. В деревню по направлению приезжает фельдшерица Мария. Её приезд, естественно, не нравится местному знахарю Гисяру. Чтобы избавиться от нежелательной конкурентки, Гисяр с помощью сестры-фельдшерицы обвинил девушку и её жениха в воровстве. В отчаянии Мария покончила с собой [49, с. 6–7]. Критик М. Плеский, отмечая достоинства картины, прежде всего, обращал внимание на то, что она является наиболее удачной в отношении понимания её сельским зрителем [31, с. 51].

Борьба с кулачеством отражена в фильмах «Новыми путями» (1928, реж. П. Долина) – о борьбе крестьян, организаторов сельскохозяйственной артели, против кулаков [3, с. 6–7]; «Волчьи тропы» (1930, реж. Л. Ляшенко) – о предотвращении поджога кулаками сельскохозяйственной артели [37, с. 361]; «Огненная месть» (1930, реж. Д. Эрдман и В. Биязи) – о борьбе бывшего рабочего и красного партизана Гайворона с кулаками, прибравшими к рукам село [46, с. 52–53].

Отдельно отметим два фильма Г. Стабового, которые также можно отнести к лентам о современности – «Свежий ветер» (1926) и «Экспонат из паноптикума» (1929). Обе киноленты получили определённый резонанс. Картина «Свежий ветер» рассказывала о борьбе рыбаков-поморов в годы НЭПа с частником – скупщиком дешёвой рыбы [35, с. 16; 22, с. 7]. Дебютный фильм Г. Стабового был тепло встречен критикой. В нём были найдены некоторые недостатки, но, в целом, он получил позитивные оценки (особенно отмечались хорошие актёрские работы) [44, с. 12–13].

Картина «Экспонат из паноптикума» сопоставляла «старое и новое» – жизнь до революции и после. Главный герой, член земской управы Городинский, после революции, опасаясь репрессий большевиков, вынужден эмигрировать. Дома остаются жена, сын и дочь. За границей Городинский зарабатывает на жизнь в качестве обычного служащего в паноптикуме. Через 10 лет он приезжает в Украину с гастрольями. Его сын работает инженером, дочь – воспитательница в школе. Дети отрекаются от него... Фильм раскрывал трагедию судеб родственников, волею случая оказавшихся по разные стороны баррикад. «Экспонат из паноптикума» многие рецензенты сравнивали с картиной Ф. Эрлера «Обломок империи», в которой главный герой теряет память после контузии на фронте. Он работает обходчиком на небольшой железнодорожной станции. Через 10 лет, когда память вернулась, он отправляется на поиски жены в Ленинград. Оба фильма строятся на контрасте «старого и нового», но акценты расставлены по-разному. Г. Стабового в большей степени волновала трагедия человека, по воле обстоятельств бросившего семью, невозможность для него по прошествии времени воссоединиться с ней из-за разности взглядов. Именно за такой, «политически неграмотный», подход к трактовке современности и критиковали картину «Экспонат из паноптикума». Рецензент украинского журнала «Советское искусство», в частности, отмечал: «Мы, наконец, должны так решительно сказать: может, достаточно уже ВУФКУ делать подобные попытки? Может, достаточно уже ставить ничтожные, политически неграмотные фильмы, вплетая в них политическую основу, которая никак не вяжется с общей трактовкой содержания?» [11, с. 10]. Ещё более жёсткую оценку фильму дали обозреватели российского журнала «Советское кино»: «В фильме “Экспонат из паноптикума” (режиссер Г. Стабовой, сценарист К. Кошевский) мы фактически имеем омерзительную диверсию классового врага, направленную на то, чтобы отвести нашу бдительность от буржуазно-националистических элементов, от реальной классово-враждебной опасности...» [17, с. 4].

Выводы. Фильмы о современности в Украине не имели шумного резонанса, поскольку в большинстве своём отличались невысоким художественным уровнем. Это объясняется тем, что изначально подобные фильмы рассматривались как второстепенные, и их постановка поручалась малоопытным кинематографистам, зачастую де-

бютантам. В то же время, большая часть подобных картин не получила и официального признания, так как не отражала поставленных Коммунистической партией агитационных целей и пропагандистских задач. И в этом кроется внутренняя драма художников – режиссёров и сценаристов, не имевших возможности донести с экрана до зрителей свои ощущения и видение современности.

С картинами других жанров всё было просто и конкретно. Историко-революционные фильмы, фильмы о гражданской войне разоблачали внутренних и внешних врагов советской власти. Фильмы, действие которых разворачивалось в странах Запада, рассказывали о тяжёлой борьбе иностранного пролетариата с иностранной буржуазией. Даже комедии в большинстве своём были сатирические и высмеивали капиталистов и нэпманов. Но фильмы о современности, бытописательские фильмы, которые, казалось бы, должны были правдиво показывать жизнь Страны Советов, были по большей части фальшивыми, поскольку отражали не ощущение реальности авторами, а спускаемые «сверху» установки. Лишь немногие из них, лишённые плакатности, ломали устоявшиеся стереотипы и раскрывали подлинные сложные взаимоотношения героев, драмы человеческих судеб. Подобные картины, очевидно, пользовались успехом у зрителей, но получали в прессе уничижительную оценку.

Публикация не претендует на полноту. В ней лишь заявлена проблематика, касающаяся процесса производства фильмов о современности в украинском кинематографе, безусловно, требующая дальнейших углублённых исследований. Перспективным направлением, способствующим заполнению имеющихся информационных пробелов, может стать и анализ других малоизученных жанров украинского кинематографа 1920 гг. – детских фильмов и комедий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алперс Б. «Две женщины» [Текст] / Б. Алперс // *Кино и жизнь*. — 1930. — № 7. — С. 6–7.
2. Бузько Д. «Гонорей» [Текст] / Д. Бузько // *Кіно*. — 1928. — № 3. — С. 11.
3. Буш М. Два фільми [Текст] / М. Буш // *Кіно*. — 1929. — № 2. — С. 6–7.
4. Вильнер В. «Цемент» [Текст] / В. Вильнер // *Театр, клуб, кино*. — 1927. — № 1. — С. 5–6.

5. Ган Я. «Життя в руках» [Текст] / Я. Ган // Кіно. — 1931. — № 6. — С. 17.
6. «Гонорея» [Текст] : [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13. — С. 12.
7. «Гонорея» [Текст] : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 16. — 15 травня. — С. 11.
8. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 [Текст] : пер. с фр. / Любомир Госейко ; пер. С. Довганюк ; ред., передм. В. Войтенко — К. : KINO-КОЛО, 2005. — 461 с.
9. Гуд С. «Дівчина на палубі» [Текст] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 18.
10. Дыхание новой жизни [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 3 (17). — [Октябрь 1923]. — С. 11.
11. «Експонат із паноптикуму» [Текст] : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 10 (29). — 16 грудня. — С. 10.
12. Журов Г. В. Розвиток українського кіномистецтва [Текст] / Г. В. Журов. — К. : Мистецтво, 1958. — 44 с.
13. Історія українського радянського кіно [Текст] : в 3 тт. Т. 1. 1917–1930 / ред. Б. С. Буряк, С. Г. Зінич. — К. : Наукова думка, 1986. — 246 с.
14. К. Ю. «Трансбалт» [Текст] // Кіно. — 1930. — № 14. — С. 6–7.
15. Кинопроизводство ВУФКУ [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1 (15). — [Осень, 1923]. — С. 11.
16. Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929 [Текст] : нариси / І. С. Корнієнко. — К. : Вид-во АН УРСР, 1959. — 141 [3] с.
17. Корнийчук О., Юрченко И. Разгромить национализм в кинематографии! [Текст] / О. Корнийчук, И. Юрченко // Советское кино. — 1934. — № 3. — Март. — С. 4.
18. Лавина [Текст]. — К. : ВУФКУ, 1928. — 11 с.
19. Левчук В. «Гегемон» [Текст] / В. Левчук // Кіно. — 1930. — № 21/22. — С. 10.
20. Левчук В. «Контакт» [Текст] / В. Левчук // Кіно. — 1930. — № 8. — С. 11.
21. Людина з лісу [Текст] // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків : Мистецтво, 1934. — С. 29–30.
22. Мих. К. Свіжий вітер [Текст] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26 (67). — 6 грудня. — С. 7.

23. Над чим працюють сценаристи? [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 14. — С. 14.
24. Нариси з історії кіномистецтва України [Текст] / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. ; [ред.-упоряд. І. Зубавіна]. — К. : Інтер-технологія, 2006. — 862 с.
25. Не затримуйте руху [Текст] // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків : Мистецтво, 1934. — С. 54.
26. Нові постановки [Текст] : [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 6 (30). — Червень. — С. 28.
27. Нові фільми [Текст] : [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 8. — 26 лютого. — С. 5.
28. Нові фільми ВУФКУ [Текст] : [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 8 (44). — Серпень. — С. 28.
29. Ноткін С. «Дві жінки» [Текст] / С. Ноткін // Радянське мистецтво. — 1929. — № 6 (25). — 18 листопада. — С. 7.
30. Орелович С. Л. Молоде кіно творять молоді руки [Текст] / С. Л. Орелович // Кіно. — 1930. — № 8. — С. 2.
31. Плеський М. «Темрява». Кінокартина виробництва ВУФКУ [Текст] / М. Плеський // Сільський театр. — 1928. — № 1 (23). — Січень. — С. 51.
32. Плеський М. Дві кінокомедії виробу ВУФКУ [Текст] / М. Плеський // Культробітник. — 1928. — № 2 (49). — 31 січня. — С. 31.
33. «Поток» [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 4 (18). — [Ноябрь, 1923]. — С. 12.
34. Роміцин А. А. Українське радянське кіномистецтво [Текст] : нариси / А. А. Роміцин. — К. : Вид-во акад. наук УРСР, 1959. — 227 с.
35. «Свіжий вітер» [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 18–19.
36. Секрет рапіда [Текст] // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків : Мистецтво, 1934. — С. 40.
37. Советские художественные фильмы [Текст]. — М. : Искусство, 1961. — Т. 1. — 528 с.
38. «Солоні хлопці» [Текст]. — К. : ДВОУ, В-во «ЛіМ», [1930]. — 8 с.
39. «Ступати заважають» [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 21/22. — С. 3.
40. Сучасний побутовий фільм [Текст] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 8. — 6 березня. — С. 11.

41. Фельдман К. Что на экране [Текст] / К. Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 9. — С. 13.
42. Фельдман К. Что на экране [Текст] / К. Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 21. — С. 8.
43. Френкель Л. Реабілітація моря [Текст] / Л. Френкель // Кіно. — 1928. — № 9. — С. 3.
44. Х. К-та. Свіжий вітер [Текст] // Нове мистецтво. — 1927. — № 4 (45). — 25 січня. — С. 12–13.
45. Х[мур]ий В. «Людина з лісу» [Текст] / В. Х[мур]ий // Нове мистецтво. — 1928. — № 2 (72). — 10 січня. — С. 12–13.
46. Чорний бір [Текст] // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків : Мистецтво, 1934. — С. 52–53.
47. Швидлер А. Про цемент і целулойд [Текст] / А. Швидлер // Кіно. — 1927. — № 8. — С. 12.
48. Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино [Текст] / А. А. Шимон. — К. : Мистецтво, 1974. — 151 с.
49. Ятко М. Про «Темряву» на екрані [Текст] / М. Ятко // Кіно. — 1927. — № 12. — С. 6–7.

УДК 78.03 : 784.3 (510) «19»

У Хун Юань

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖАНРОВЫХ ЧЕРТ «ПОЭЗИИ ВОД И ГОР» (ШАНШУЙ) И НЕМЕЦКОЙ KUNSTLIED В КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНЕ (на примере анализа произведения Цин Чжу «Великая река течёт на Восток. Медитации реки» на стихи Су Ши)

Актуальность темы. Вокальное творчество Ляо Шанго, творившего под псевдонимом Цин Чжу, принадлежит первому этапу китайского музыкального романтизма (1920–1930), сопряжённому с утверждением жанра китайской художественной песни. Её жанровые основы, заложенные Цин Чжу, «классическим композитором» (это определение утвердилось за основоположником данного жанра в китайском музыковедении), обусловлены синтезом национальных

традиций искусства Китая и Европы. Если национальные корни китайской художественной песни связаны со средневековой китайской поэзией, то её европейские истоки восходят к немецкой *Kunstlied* XIX ст., обобщённо представляя её историю от Ф. Шуберта до Г. Вольфа [5; 7; 8]. Следуя европейским романтическим традициям, Цин Чжу воссоздал в китайской художественной песне основы национального мышления, заключенного в поэзии «старого Китая» (определение В. М. Алексеева [1]).

Одна из наиболее значительных художественных песен «классического композитора» – «Великая река течёт на Восток», написанная на стихи выдающегося китайского средневекового поэта Су Ши, в поздний период творчества избравшего псевдоним Су Дунпо. Цин Чжу создал её в 1920 г., находясь в Германии, где испытал влияние вокальной музыки немецкого романтизма [5; 7; 8].

Изучение взаимодействия традиций китайской средневековой поэзии и немецкой *Kunstlied* XIX ст., синтезированных в китайской художественной песне 1920–1930 гг., представляется одной из *актуальных задач современного музыковедения*. Исследование связей музыкальных культур Китая и Европы обрело значение отдельного научного направления, о чём свидетельствует широкий спектр подходов к их рассмотрению. Так, докторская диссертация Лю Бинцяна [4], как и принадлежащая перу учёного монография [3], посвящены задаче установления исторической синхронистичности, аказуальных связей между типологически близкими явлениями музыкального искусства Китая и Европы. В отличие от монументального труда Лю Бинцяна, *данное исследование призвано выявить историко-типологические связи между художественными феноменами, отдалёнными не только в пространстве, но и во времени*. Обнаружение общих типологических черт в художественной песне Европы и Китая способствует установлению диахронных связей между различными национально-историческими проявлениями единой жанровой модели. Для данного исследования актуально и обнаружение диахронных типологических связей между явлениями, находящимися внутри единого национального поля – китайской художественной культуры: образцами средневековой поэзии и композиторского творчества XX в. Наконец, одна из важнейших граней актуальности разрабатываемой

темы – перспектива введения китайской художественной песни в современный европейский музыкально-поэтический и исполнительский контекст. Реализации этой перспективы в значительной степени способствует наличие «европейской матрицы» в качестве жанрового архетипа китайской художественной песни.

Цель исследования – установить особенности взаимодействия жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) и немецкой *Kunstlied* в китайской художественной песне. **Задачи исследования:**

- выявить черты типологической общности творческих индивидуальностей средневекового поэта Су Ши и «классического композитора» первой половины XX в. Цин Чжу;

- раскрыть специфику диахронных типологических связей между явлениями, пребывающими как внутри единого национального поля – китайской художественной культуры (образцы средневековой поэзии и композиторского творчества XX в.), так и в различных хронотопах (немецкая *Kunstlied* и китайская художественная песня).

Объект исследования – китайская художественная песня XX–XXI вв.; **предмет** – синтез жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) и немецкой *Kunstlied* в китайской художественной песне.

Материал исследования – китайская художественная песня «Великая река течёт на Восток. Медитации реки» Цин Чжу на стихи Су Ши.

Методы исследования. Задаче установления типологически близких черт, присущих творческим личностям поэта XI в. и композитора XX ст., призваны способствовать методы сравнительно-типологического и биографического анализа. Для установления жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) в китайской художественной песне избраны методы жанрово-стилевого, структурно-функционального анализа, необходимые для исследования музыкально-поэтической целостности.

В данном исследовании **впервые** устанавливаются:

- типологическая общность творческих индивидуальностей средневекового поэта Су Ши и «классического композитора» XX в. Цин Чжу;

- специфика диахронных типологических связей между явлениями внутри национального поля китайской художественной культуры – образцами средневековой поэзии и композиторского творчества XX в.;

– результаты синтеза традиций средневековой «поэзии вод и гор» и немецкой романтической *Kunstlied* в китайской художественной песне (на примере анализа сочинения Цин Чжу «Великая река течёт на Восток. Медитации реки» на стихи Су Ши).

Около восьми столетий разделяют творческие судьбы Су Ши (1039–1101) и Цин Чжу (1893–1959), принадлежащих разным эпохам в истории художественной культуры Китая. Тем не менее, целый ряд параллелей, проявившихся диахронно, способствует установлению типологически близких черт творческих личностей этих художников. Типологическая близость творческих фигур Су Ши и Цин Чжу выявляется на *общественно-политическом* и *биографическом* уровнях.

Сходство творческих устремлений Су Ши и Цин Чжу во многом обусловлено подобием общественно-политических ситуаций, сопровождавших жизненный путь обоих мастеров, а также общностью некоторых событий и фактов в их биографиях. Жизнь и творчество Су Ши, как и Цин Чжу, неразрывно связаны с политической обстановкой в Китае, соответственно, XI и XX вв. Формирование творческой индивидуальности каждого из художников было обусловлено переменами в области государственного устройства.

Су Ши был видным государственным деятелем своего времени – управлял провинциями Китая, участвовал в обсуждениях планов переустройства системы власти в стране. Однако по причине непринятия им «нового политического курса» Ван Аньши, министра-реформатора, Су Ши был сослан в деревню (1079), где провёл, по разным источникам, от пяти до семи лет. Вдали от придворной жизни Су Ши проявил талант поэта, став одним из зачинателей средневековой китайской поэзии эпохи Сун, установив её основополагающие черты. Кратковременное возвращение Су Ши к дворцовой жизни явилось лишь прелюдией к его новому изгнанию (1094). Название селения, в которое Су Ши был сослан вторично, поэт принял в качестве псевдонима – Су Дунпо («восточный склон») [5; 7; 8].

Хотя, в отличие от средневекового поэта, Цин Чжу не был бунтарём, восставшим против общественно-политической системы, как не был он и изгнанником, тем не менее, перемены в области политического устройства Китая, а затем пребывание в ином простран-

ственном измерении обусловили проявление художественного начала и в его деятельности.

Синьханьская революция 1912 г. предопределила будущую жизнь Ляо Шанго, 19-летнего учащегося военной школы (творившего впоследствии как музыкант под псевдонимом Цин Чжу). После её окончания он был отправлен в Германию для изучения юриспруденции и военного дела. Помимо занятий в Берлинском университете, Ляо Шанго занимался частным образом музыкой (уроки фортепиано, композиции, теории музыки). Музыка отнюдь не помешала его успехам в юриспруденции: окончив в 1920 г. Берлинский университет, в 1922 он защитил в Гамбурге диссертацию «К китайской теории государства и права», получив степень доктора права. Вернувшись в Китай (1922), Ляо Шанго (Цин Чжу) работал по основной (военной) специальности, занимая довольно высокие руководящие посты в структурах армейских подразделений [5; 7; 8].

Общее обстоятельство биографий средневекового поэта и композитора XX в. – *перемещение из привычной социальной среды в ино-пространственную сферу* – свидетельствует в пользу типологической близости их творческих личностей. Разрыв с традиционной обстановкой способствовал пробуждению в душах Су Ши и Цин Чжу художественного дара. Для Су Ши таким ино-пространственным локусом стала деревня: проведя в изгнании несколько лет, 42-летний опальный политик, привыкший к интригам и изысканности придворной обстановки, превратился в поэта, написав стихи, вошедшие в число жемчужин китайской поэзии. Для того, чтобы голос музыканта пробудился в душе Ляо Шанго (будущего Цин Чжу), 19-летнему юристу, военному специалисту, следовало покинуть пределы родины и в течение десяти лет пребывать в Германии, изучая немецкую романтическую музыку. Ино-пространственные сферы в обоих случаях сыграли роль своего рода духовного «трамплина», способствовавшего рождению из политика – поэта, из юриста – музыканта. Характерной чертой, сближающей китайских мастеров, является и *сохранение художественной компоненты* по возвращении в изначальную для каждого из них пространственную сферу (для Су Ши – это дворцовая атмосфера, для Цин Чжу – Китай как таковой).

Фактором, подчёркивающим типологическое родство личностей средневекового поэта и музыканта первой половины XX в., является *совмещение видов деятельности*. Официального – далёкого от искусства (политическая карьера Су Ши; юридическая профессия Цин Чжу) и, поначалу лишь дополняющего, а затем преобладающего – творческого. При этом художественная составляющая предопределила историческое значение деятельности как Су Ши, так и Цин Чжу, что позволило вписать их имена в историю китайской и мировой культуры. Подобная *двойственность натуры* – одно из свидетельств типологической общности их творческих индивидуальностей.

Показательным с этой точки зрения является избрание каждым из мастеров псевдонима для занятия художественной деятельностью. Су Ши-поэт в качестве псевдонима, как упоминалось выше, избрал название деревни – Су Дунпо, куда он был изгнан и где реализовал свой поэтический дар. Псевдонимом Ляо Шанго-музыканта стало имя Цин Чжу. Избрание псевдонимов подчеркивает не только двойственность натуры Су Ши и Ляо Шанго, но и возможное желание «спрятать» своё «я» политика или юриста, обратившегося к искусству, под «завесой» вымышленного имени.

Чертой, способствующей установлению типологического единства между средневековым поэтом и композитором XX в., предстаёт *универсальность творческого дарования, свойственного им гения*.

Су Ши – классик древнекитайской поэзии, эссеист, художник, каллиграф, автор трактата о лечебных травах, государственный деятель эпохи династии Сун, реформатор системы государственного управления.

Цин Чжу – юрист, историк военного дела, композитор, музыковед, литератор, переводчик, филолог-германист. С середины 1920-х, помимо работы по военной специальности, Цин Чжу стал писать статьи и трактаты – «О музыке», «Теория музыки». Наряду с музыковедческой деятельностью, Ляо Шанго под псевдонимом Цин Чжу (с 1929 г.) работал как композитор. На рубеже 1920–1930 гг. он опубликовал два тома своих вокальных сочинений (около 60 произведений). Это были художественные песни, написанные на основе образцов древнекитайской классической поэзии и традиций немецкой *Kunstlied*. Теоретический и практический потенциал Цин Чжу был высоко оценен со-

временниками: с 1929 г. он преподавал в Шанхайском национальном институте музыки и был главным редактором выпускавшихся там изданий [5; 7; 8].

К сожалению, творческая деятельность Цин Чжу-музыканта, несмотря на успешность, была непродолжительной, не более 10-летия. С 1934 г. и в течение следующих 25 лет он сосредоточил свое внимание на филологически-литературоведческой сфере деятельности, преподавая на отделении германистики в университетах Тунзи и Фундань. В этой творческой сфере Цин Чжу получил известность как переводчик с немецкого языка на китайский (в числе его работ – перевод повести Анны Зегерс «Человек и его имя») [8].

Су Ши и Цин Чжу вошли в историю Китая как реформаторы и новаторы. Сун Ши – как реформатор системы государственного управления и новатор в области классического стихосложения; Цин Чжу – в области музыкальной культуры и литературы Китая.

Осуществляя сравнительно-типологический анализ, отметим *различия*, присущие творческим фигурам гениев китайского искусства. Так, если Су Ши прошел фазу ино-пространственного пребывания, путь превращения в художника, будучи зрелым человеком, то Цин Чжу – будучи юношей. Следует учесть и тот факт, что продолжительность творческого пути средневекового поэта и композитора первой половины XX в. – различны. Если Су Ши до конца своих дней – в течение последовавших за превращением 25 лет – продолжал заниматься поэзией, то Цин Чжу, помимо «годов учения», посвятил музыке лишь десятилетие, в оставшуюся четверть века предпочитая музыке и юриспруденции слово. Кроме того, если творчество Су Ши связано с Китаем и только Китаем, а творческая личность самого поэта предстаёт как воплощение исключительно китайского художника, то музыкальное наследие Цин Чжу, как и его деятельность юриста и переводчика, теснейшим образом связаны с немецкой культурой. Не случайно внучка Цин Чжу – Гун Ляо – посвятила творчеству деда труд, в котором определила композитора в плане творческой индивидуальности как «немецкого китайца» [8].

Цин Чжу, как яркая творческая личность, готовая к освоению всего ценного, находящегося за пределами круга национальных традиций, не мог не осознать, что множество связующих нитей через века

и расстояния объединяют китайскую средневековую поэзию и немецкий музыкальный романтизм.

Понятия «пейзажная лирика» в средневековом Китае не существовало; его заменяло определение «поэзия вод и гор» или «поэзия садов и полей». В этих видах поэтического высказывания поэзия была «голосом сердца», а стихотворец уподоблялся медиуму, духовному посреднику между человеком и безмолвным Ничто, Небытием – обителью Великого Дао – восходящему путем созерцания красот природы к Абсолюту [1].

Поиск пути приобщения к Абсолюту, определявший сущность китайской средневековой «поэзии вод и гор», являлся и ведущей задачей немецкого романтического искусства, основанного на философских концепциях трансцендентального идеализма. Подобно тому, как средневековый китайский поэт представал в роли медиума, гений эпохи романтизма ощущал себя посредником между Абсолютом и человечеством, призванным транслировать явившиеся ему в пророческом откровении фрагменты Трансцендента [6].

О типологическом родстве поэзии китайского средневековья и искусства немецкого романтизма (в частности, музыкального) свидетельствует и трактовка пейзажа как своего рода «полотна», на фоне которого раскрываются переживания лирического героя. Пейзаж представал символом того неизменного, вечного, что позволяло установить некую данную извне константу, благодаря которой становилось возможным сопоставить воспоминания о событиях далекого исторического прошлого с переживаниями настоящего. Пейзаж в поэзии китайского средневековья и музыке немецкого романтизма, помимо собственно живописной функции, обретал метафорическое значение, становясь способом передачи настроений лирического героя – иногда оттеняя или дополняя их, иногда контрастируя им. Образы мира внешнего привлекалась для передачи тонких движений внутреннего мира лирического героя. Традиция трактовки картин природы как «пейзажа в эмоциях», свойственная китайской средневековой поэзии, близка их романтической интерпретации в немецкой культуре как «пейзажа души». Созерцание представало как предпосылка постижения закономерностей бытия, объединяющих природу и человека, прошлое, настоящее и будущее.

Трактовка искусства как способа достижения Абсолюта, художника – как посредника между Трансцендентом и человечеством, трактовка пейзажа как «полотна», сообщение ему метафорического значения были, по-видимому, осознаны Цин Чжу как связующие нити, объединяющие удалённые во времени и пространстве средневековую китайскую «поэзию вод и гор» (шаншуй) и немецкий музыкальный романтизм. В музыке немецкого романтизма Цин Чжу обнаружил звуковое воплощение Абсолюта, достижимого через посредство медиума-поэта, что определяет и сущность китайской средневековой поэзии. Черты общности между средневековой поэзией и немецким романтизмом, в том числе, музыкальным, позволяют утверждать, что между столь далекими художественными хронотопами существует целый ряд уровней типологической близости.

Осуществляемый Художником-Посредником поиск Абсолюта, единство поэзии и музыки стали для Цин Чжу теми философскими основаниями, которые позволили связать в новом художественном синтезе две далекие национально-исторические традиции – средневековой китайской поэзии и немецкой романтической музыки.

В трудах по теории и эстетике музыки Цин Чжу рассматривал музыкальное искусство как данный человеку свыше язык общения с трансцендентным, позволяющий сопротивляться социальному и идеологическому давлению со стороны окружающего мира [8]. Истоки этой концепции следует искать в философии трансцендентального идеализма, разработанной Ф. Шеллингом и Ф. Шлегелем на рубеже XIX–XX вв., – основе идеологии романтизма. Следовательно, философия музыки Цин Чжу сформировалась под влиянием европейских романтических традиций, преломленных сквозь призму мировоззренческих принципов, выработанных в поэтическом искусстве «старого Китая». По мнению Цин Чжу, поскольку трактовка музыки как способа сопротивления враждебному человеку окружению оказалась чрезвычайно плодотворной в Западном мире, музыканты Китая должны перенять этот опыт, благодаря которому станет возможным интонационное воссоздание традиций древнекитайской поэзии. С этой целью Цин Чжу – композитор и музыковед – знакомил китайскую аудиторию с музыкой Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Вагнера, Дебюсси, утверждая, тем не менее, что

сочинения, написанные композиторами Китая, остаются китайскими по духу, даже если используют европейские заимствования в области инструментария и музыкального языка [8]. В вокальных сочинениях Цин Чжу – «классический композитор» – следовал традициям немецкой *Kunstlied*, обобщив её черты, формировавшиеся на протяжении XIX в.

Художественная песня Цин Чжу «Великая река течёт на Восток» на стихи Су Ши – исторически первый образец этого жанра в Китае. В ней сформированы черты, определившие в дальнейшем данную жанровую традицию. Сущность последней заключается, прежде всего, в синтезе таких, казалось бы, далёких явлений, как структурно-семантический инвариант, присущий китайскому стихосложению эпохи Средневековья (в данном случае, «поэзии вод и гор» – шаншуй), и традиции немецкой романтической песни XIX в. Следовательно, выявление жанровых особенностей китайской художественной песни немыслимо без изучения специфики композиторской интерпретации обоих художественных феноменов – образцов китайской поэзии и немецкой романтической песни.

Одно из важнейших свойств китайской средневековой «поэзии вод и гор» заключается в том, что реальная и фантастическая картины природы словно бы накладываются друг на друга, воспоминания о былых героических событиях соотносятся с переживаниями лирического героя. В основе стихотворения Су Ши как образца поэзии «вод и гор» – *принцип чередования* картин природы, воспоминаний о событиях далёких лет, объединённых поэмно-повествовательным тоном рассказчика-поэта, созерцающего величественную картину природы, которая становится фоном для развёртывания героических видений прошлого. Смысло- и формообразование стихотворения отличает взаимодействие принципов чередования контрастных построений и единства изложения, обусловленного наличием повествовательного тона поэта-рассказчика.

Структурно-композиционной основой стихотворения Су Ши является двухчастность. Местонахождение смысловой цезуры позволяет сделать вывод о том, что поэт стремился установить структурную грань стихотворения в месте его арифметического деления на две равные части (каждую из них составляют четыре развёрнутых предложе-

ния). Первая из двух частей в большей степени, нежели вторая, связана с представлением «цепочки» пейзажных описаний, перемежаемых отсветами кратких воспоминаний о минувших героических днях. Во второй воспоминания о любви прекрасной Принцессы Сяо Цяо и славного героя Чжоу Лана и былых сражениях перемещаются на первый план. Воспоминания доминируют в первом разделе второй части (два развёрнутых предложения), тогда как её вторая половина (два заключительных предложения) переключает внимание на переживания лирического героя стихотворения.

Стихотворению, как и песне, свойственен ретроспективный принцип оформления художественного смысла на основе логики воспоминаний, реминисценций. Созерцание пейзажа становится фоном для оживления картин великой битвы, в далёкие времена отплывшей на берегах Янцзы. Претворение реминисцентно-медитативного метода, используемого в стихотворении Су Ши, связано с приёмом *умножения* в художественной песне Цин Чжу. Первичный уровень претворения данного метода сопряжен с тем, что лирический герой стихотворения, идентифицируемый с поэтом XI в., созерцая течение реки, словно бы погружается в атмосферу оживающих воспоминаний-видений далёкого прошлого китайской истории – сражения, произошедшего во II веке нашей эры. Второй уровень его претворения связан с тем, что, обратившись к поэтическому тексту XI в., Цин Чжу спустя девять веков превращает в объект воспоминаний не только события II в., но и историческую современность Су Ши. В результате события китайской истории II в. преподносятся словно бы через двойную «завесу» воспоминаний. Кроме того, к череде реминисценций в песне китайского композитора XX в. подключается и поэтика немецкой *Kunstlied*.

Цин Чжу сохранил свойственные поэтическому прообразу песни принципы смысло- и формообразования. Структурный инвариант стихотворения Су Ши стал основой песенного формообразования: две строфы, каждую из которых представляет последовательность из четырёх развёрнутых предложений, местонахождение главной кульминации, принцип контраста, связанный с сопоставлением картин природы и воспоминаний о прошлом. Вместе с тем, композитор сообщил стихотворению не только новое звучание, но и частично транс-

формировал его форму благодаря возможностям музыкальной драматургии и композиции.

Первым двум предложениям стихотворения («На Восток течёт река, плещут волны, словно встают тысячи древних героев. Говорят, под этими старыми утёсами на Западе происходила великая битва воинов»), объединённым общим темпом – *Largo e maestoso* (первое из них обрисовывает пейзаж, другое вводит в атмосферу «великой битвы»), – композитор придал форму периода квадратной структуры (4+4). Следующее за первым периодом единственное в песне фортепианное соло выполняет функцию интерлюдии (6 тактов). В ней царит подлинно листовский дух: картине древней «великой битвы» сообщён inferнальный оттенок. Авторская ремарка «*Fugioso*», динамика *ff*, особенности фактуры, близкие Трансцендентному этюду «Дикая охота», позволяют уловить отголоски листовского стиля. Цин Чжу, утверждавший в китайской музыке XX в. одну из ведущих тем национальной средневековой поэзии – устремлённость к Абсолюту, мог вполне осознанно обратиться к «кладезю» трансцендентной образности европейского романтизма – этюдам Ф. Листа. «Листовская интерлюдия» в песне Цин Чжу вполне согласуется со столь значимым для этого сочинения реминисцентным методом – важнейшим в творчестве великого европейского пианиста и композитора [2]. «Листовская реминисценция» способствует претворению в песне семантических черт мифологемы «Дикого воинства», нашедшей отображение в творчестве «неистового романтика» [6]. Согласно мифоэпическим традициям, объединяющим европейскую и китайскую мифологии, павшие на поле битвы воины восстают из мертвых, чтобы принять участие в сражениях за свободу своего народа. Сообщение картине битвы в фортепианной интерлюдии песни черт inferнальности трансформирует закрепленный за ней в поэтическом тексте характер стороннего созерцания: видение прошлого обретает реальные очертания.

Функции интерлюдии в музыкальной драматургии песни многообразны. Её введение расширяет масштабы первой части, разделяя вокальные построения на два равных раздела (по восемь тактов каждый), внося образный контраст между ними, а также уже в пределах первой части выводя образы «великой битвы» из тени «пейзажа» на первый план музыкально-поэтического действия.

В результате подобного музыкально-драматургического оформления в песне происходит трансформация структуры поэтического оригинала. Четыре построения как основа конструкции первой части стихотворения Су Ши обретают в сочинении Цин Чжу трёхчастную форму, в которой два квадратных восьмитактовых вокальных периода разделены шеститактовой фортепианной интерлюдией «Futioso»: двоично организованная стихотворная структура первой части преобразуется в трёхсложную.

Показательно, что композитор, трансформируя структуру первой части стихотворения, сохраняет расположение кульминации, сформированное Су Ши. Она приходится на заключительные слова четвёртого предложения стихотворения в завершении первой части песни («Реки и горы как картина, в мгновение ока рисующая героев»). В кульминации Цин Чжу наделяет слово «картина» значением ключевого. Если в русском языке слово «картина» воспроизводится посредством трёх слогов, то в китайском – одним иероглифом и единственным слогом. Это придаёт расположенному в кульминации слову концентрированность и лаконизм. Кульминационная роль слова «картина» подчёркнута посредством ускорения темпа (*molto vivo*), крещендо в предшествующем кратком «разбеге» восьмых, увеличения половинной длительности (благодаря фермате), следующей после неё паузы, введения «стопааккорда» (в функции которого предстаёт квартсекстаккорд IV ступени в ми-миноре).

Разграничив с помощью интерлюдии вокальные разделы первой части, композитор не стал углублять цезуру между первой и второй частями песни: две «половины» стихотворного прообраза, контрастируя друг другу, сопоставлены между собой. Одна «картина» сменяется другой.

Вторая часть представляет собой период из трёх предложений (7+6+7) и заключение типа коды (11 тактов). Во второй части также трансформирована структура поэтического прообраза. Объединив посредством интонационного родства три предложения стихотворного текста, Цин Чжу выделил в самостоятельный раздел – коду – его финальную фразу («Жизнь человека подобна сну, жертве, реке и луне»). Эту особенность формообразования песни следует объяснить тем, что композитор стремился подчеркнуть значение заключительного

предложения как своего рода «авторского голоса», лирического отступления, завершающего словесно-музыкальную «картину». О трактовке вокального голоса в коде песни как голоса автора свидетельствуют, в частности, тембровые особенности фортепианной партии, напоминающей звучание древнего китайского струнного инструмента – цитры, сопровождавшей пение поэта-сказителя [7]. Медитации реки, свободно изливавшиеся на протяжении обеих частей (вплоть до коды), переходят в медитации художника-созерцателя (поэта и композитора), сконцентрированные в коде.

Выводы. Руководствуясь задачами раскрытия музыкального содержания песни, китайский «классический композитор», подобно тому, как это происходило в музыкально-поэтических образцах немецкой романтической песни, трансформирует структуру поэтического прообраза. Воздействие немецкой *Kunstlied* на китайскую художественную песню выражается, в частности, в том, что, благодаря опоре на её традиции, формируется такой стилизованный феномен, как китайский романтизм XX в. Влияние *Kunstlied* следует усматривать на жанровом (художественная песня) и стилизованном (романтизм) уровнях. Связи китайской художественной песни с традициями европейского музыкального романтизма не ограничиваются только лишь жанрово-стилевыми перекличками с немецкой *Kunstlied*. О выходе за её пределы свидетельствует «листовская» реминисценция в фортепианной интерлюдии, разделяющая два раздела первой части сочинения Цин Чжу. Наличие широко понимаемого реминисцентного принципа, подчиняющего себе несколько различных национальных, стилизованных и жанровых традиций, позволяет сделать вывод о том, что романтизм в китайской художественной песне Цин Чжу на стихи Су Ши «Великая река течёт на Восток» предстаёт не только как стиль, но и как творческий метод. Таким образом, сохраняя жанровые черты «поэзии вод и гор» (шаншуй), «классический композитор» Цин Чжу, вместе с тем, преобразует их, руководствуясь принципами музыкальной драматургии, присущими немецкой *Kunstlied* сквозного (балладного) типа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев В. М. Китайская литература [Текст] : Избранные труды / В. М. Алексеев. — М. : Наука, 1978. — 596 с.

2. Золотарьова Н. С. *Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Н. С. Золотарьова. — Харків, 2013. — 17 с.*
3. Лю Бинцян. *Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы [Текст] / Бинцян Лю. — Одесса : Астропринт, 2014. — 440 с.*
4. Лю Бінцянь. *Музично-історична синхроністичність мистецтва Китаю і Європи [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 / Бінцянь Лю. — Київ, 2015. — 30 с.*
5. Лю Ян. *Отражение взаимосвязи музыки и живописи в песне современного китайского композитора Цин Чжу на стихи древнего поэта Су Ши [Текст] // Универсальное и национальное в культуре : сб. науч. ст. / Белорусский гос. ун-т, Гуманитарный ф-т. — Минск, 2012. — С. 342–348.*
6. Рощенко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) [Текст] / Е. Г. Рощенко. — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.*
7. Чэн Фань. *Анализ песни «На восток течет река» [Текст] / Фань Чэн // Литературное образование. — 2010. — № 12. — С. 91.*
8. *Энциклопедия Китая / Композиторы Китая – Цин Чжу [Электронный ресурс]. — Режим доступа : abirus.ru/content/564/623/625/645/653/13220/13249.html. — Загл. с экрана.*

УДК 78.071.2 : 782.1 (477) «1940/1960»

Олександр Сердюк

ІРА МАЛАНЮК: НА ШЛЯХУ ДО РІХАРДА ВАГНЕРА

Українські співаки завжди залишалися найвідомішими постатями, через яких світ дізнавався про Україну, про існування української нації. Достатньо згадати таких майстрів співу, як Модест Менцинський, Іван Алчевський, Соломія і Ганна Крушельницькі, Борис Гмиря. Проте, не всі прославлені у світі імена українських митців добре відомі широкому загалу в рідній країні. До маловідомих в Україні постатей, які прославили національне оперне мистецтво, належить Іра Маланюк, видатна співачка, найактивніший період творчої діяльності

якої припадає на 50–60 рр. XX ст. Так сталося, що більш відомою (принаймні для українців) досі залишається її старша родичка – Соломія Крушельницька (кузина батька Іри Маланюк), не зважаючи на те, що обидві майже завжди викликали захоплення у шанувальників співу своїми виступами як на оперних сценах, так і в концертних залах багатьох країн світу. Треба також відзначити і вражаюче розмаїття їх репертуару – від українських народних пісень до творів композиторів-сучасників (для Соломії Крушельницької такими були, зокрема, опери Дж. Пуччіні та Р. Штрауса, для Іри Маланюк – опуси І. Стравінського й П. Хіндемита). Об'єднує співачок і їх любов до творчої спадщини Ріхарда Вагнера – виконання ними партій в його операх відповідно до їх вокального амплуа, які нині визнані найвидатнішими досягненнями в їх виконавському доробку. Однак аналіз творчого шляху Іри Маланюк дає можливість переконалися в тому, що «вагнерівська тема» в її співацькій кар'єрі виявилася більш вагомою, ніж у її славетної родички. «Справжня примадонна», «яка належить до найкращих у міжнародному сузір'ї» і «найбільших у світі виконавців вагнерівських опер», «нова Венера, яка прийшла з України» і стала «однією з найвизначніших артисток» – такими були визначення музичних критиків 50–60 рр. XX ст. з різних країн світу щодо постаті Каммерзенгерін Іри Маланюк [1, с. 250]. Дійсно, до її обширного репертуару (понад 50 кантатно-ораторійних партій і 85 оперних ролей) увійшли майже усі мецо-сопранові партії вагнерівських опер, які вона регулярно виконувала у багатьох оперних театрах світу з середини 40-х до середини 60 рр. XX ст.

Метою даної публікації є висвітлення деяких аспектів теми «Іра Маланюк і Ріхард Вагнер», насамперед, позначення ключових етапів освоєння українською співачкою вагнерівського репертуару.

Більш-менш серйозне знайомство Іри Маланюк з операми Вагнера розпочалося у Львові, куди вона переїхала з міста Станиславова у 1936 р. Власне, відкрив для неї музику німецького майстра її викладач вокалу – професор Львівської консерваторії Адам Дідур (колишній творчий партнер Соломії Крушельницької на оперних сценах Італії). Саме з його ініціативи молода співачка почала працювати над партією Фрікки з «Валькірії» (польською мовою). На жаль, Друга світова війна перервала їх, як здавалося, перспективну творчу співпрацю.

Наступна зустріч із Вагнером відбулася у Відні 1944 р. Саме тоді Іра Маланюк намагається поновити своє навчання з вокалу в музичній школі у Відні у Каммерзенгерін Анни Бар-Мільденбург, яка зроби́ла блискучу кар’єру оперної співачки у Віденському оперному театрі ще за часів Густава Малера. З нею українська співачка починає вивчати меццо-сопранові партії з «Персня нібелунга». «Я була у відчаї, – згадує Іра Маланюк у своїй автобіографії, – бо німецьку мову Вагнера просто не могла зрозуміти. Мільденбург на це лише зауважила: “Дитино моя, якби ти знала, скільки німецьких виконавців ціле життя співають Вагнера – і не розуміють жодного слова!”» [1, с. 58]. Але молода співачка наполегливо опановувала як вербальну, так і музичну стилістику вагнерівських опер. Допомогала їй в цьому і піаністка Анни Мільденбург – Марта Візенталь. Маланюк «студіювала» Вагнера й у Віденському театрі – звичайно, маючи можливість лише стояти під час вистави. Пізніше у своїх мемуарах вона напише: «Пригадую “Тангойзера” із сяючою Марією Райнінг та великим Максом Лоренцом (коли я багато років потому співала партію Венери в Державній опері в Римі, він теж був моїм Тангойзером), “Майстрів співу з Нюрнберга” в квітні 1944 року з Паулем Шьофлером – сама його поява на сцені викликала в публіки бурю овацій. З Шьофлером я теж потім часто виступала; він був прекрасним колегою в роботі й чудовою людиною. До театру я ходила постійно, поки його не закрили в червні 1944 року. Важко описати словами, як багато значили ці вистави для молодой, захопленої музикою людини, що потрапила сюди “з кінця-краю світу”» [1, с. 59].

Треба зазначити, що Мільденбург вірила в перспективи молодой українки. Відзначаючи «надзвичайні вокальні якості та сценічні дані», вона запросила її на свій майстер-курс у Моцартеум (у Німецькому музичному інституті для іноземців) під час літнього Зальцбурзького фестивалю [1, с. 59]. Проте і цей період навчання тривав недовго – Маланюк знову опинилася у вирі воєнних дій.

Наприкінці війни молода співачка, нарешті, дебютує в Оперному театрі у місті Грац. Вже другий її театральний сезон ознаменувався багатьма новими ролями, серед яких була Вальтраута з «Валькірії» (1947). Проте справжній успіх у вагнерівській ролі до неї прийшов у Цюрихському оперному театрі. Пристойно виконавши партію

Мері в «Летючому голландці» у першому для неї сезоні в цьому театрі, свій другий сезон в ньому вона розпочала з ролі, яка пізніше стала однією з її найулюбленіших: Венери в «Тангойзері» Вагнера. Карл Шмід-Бльосс здійснював інсценізацію, а прем'єрною виставою 28 серпня 1948 р. диригував Віктор Райнсаген.

Відгуки, зокрема, в «*Tagesanzeiger*» («Вісник дня») від 31 серпня були вельми схвальними: «Чому цей дворазовий відступник захотів покинути свою підземну коханку, було не зовсім зрозумілим, оскільки образ, який створила Іра Маланюк, мав дивовижно принадну силу. Своїм співом вона піднесла свою героїню в ранг богині, хоч та й уособлювала руйнівну силу. У паризькій редакції опери Вагнер відводив цьому образу особливе місце, тому дійсно варто було заангажувати на цю роль першорядну артистку. І це була, на наше щастя, Іра Маланюк, яка, хоч і не високо-драматичними засобами, але все ж заповонила нас усіма чарами спокуси “пані Гольде”, і не в останню чергу завдяки м'яко завуальованому темброві її душевного мецо-сопрано. Наскільки відмінним і захоплюючим є образ цієї інтелігентної, зі смаком одягненої повелительки! Як вона відрізняється від деяких своїх колег, які зводять усю свою роль до того, щоби розлягтися на софі-мушлі, показуючи всі принади свого пишного тіла! Не так вже й легко встояти побожній Елізабет проти такої суперниці» [1, с. 94].

Результатом цих успіхів стали перші гастрольні поїздки співачки, які були, безсумнівно, на користь її творчому зростанню і популярності.

9 жовтня того ж 1948 р. відбувся черговий дебют у новій для Маланюк вагнерівській опері. Прем'єра «Майстрів співу з Нюрнбергу» в Цюріху була її першою спільною роботою з Гансом Кнаппертсбушем. Вона виконувала роль Магдалени і, якщо вірити «*Tagesanzeiger*» («Вісник дня»), «успішно боролася з другорядністю ролі гувернантки» [1, с. 95].

Сезон 1949/50 рр. ознаменувала «негативна» роль Ортруди в опері «Лоенгрін» у постановці Рудольфа Гартмана – режисера, з яким у Маланюк з першого ж дня репетицій виникло прекрасне порозуміння. Як згадує співачка, він бачив її в цій ролі «не чорноволосою дияволицею, а русою гордою жінкою» [1, с. 79]. У грудні 1949 р. її Ортруда здобула великого успіху у гастрольній виставі в Базелі, а наприкінці лис-

топада 1950 – у Брюсселі. Того ж року українська співачка дебютувала в ролі Кундрі у концертному виконанні опери «Парсифаль» у Граці.

Зростанню авторитету Маланюк як вагнерівської співачки сприяли наступні два сезони у Цюрихському театрі. Зокрема, сезон 1950 р. відкривався 26 серпня оперою «Майстри співу з Нюрнбергу», де вона знову виконувала роль Магдалени, а сезон 1951/52 рр. прем'єрою опери «Трістан та Ізольда». «*Tagesanzeiger*» («Вісник дня») визнав її Брангену «найбагатороднішим характером в теперішньому ансамблі» [1, с. 104]. Щоправда, ця роль нею вже була апробована під час гастрольної поїздки до Брюсселя наприкінці листопада 1950 р., а також у Байройтському фестивальному театрі. Остання з означених подій виявилася вирішальною в її творчій кар'єрі. На ній варто зупинитися докладніше.

Треба відзначити, що спілкування з Байройтським театром у Іри Маланюк почалося з листа, датованого 12 серпня 1949 р., який вона отримала від Вольфганга Вагнера: «Ми з братом щиро дякуємо Вам за дружнього листа, в якому Ви пропонуєте нам свою участь на Фестивалі в ролі Дівчини-Квітки...». Ті події співачка докладно описує у своїх спогадах: «Претендувати на щось більше як Дівчина-Квітка (яку я виконувала в квітні 1949 року в Цюриху) я тоді ще не наважувалася. Але через рік, коли Вілянд Вагнер у 1950 році почув мій спів в одній з Цюрихських вистав (“Майстри співу з Нюрнберга”), він запросив мене в Байройт – правда, лише щоб послухати мій спів. Навіть великі знаменитості (такі, як Ганс Готтер, Марта Мьодль чи Варнай) повинні були прибути на Зелений Пагорб для прослуховування, оскільки Вілянд та Вольфганг вважали за необхідне почути голос співака з урахуванням акустичних особливостей театру Фестшпільгауз.

Після виступу, в якому серед іншого я виконала партію Брангени (роль наступних років), мене запросили до участі в Байройтському фестивалі 1951 року. За умовами контракту я мала всього 11 виступів – у ролі Магдалени в “Майстрах співу”, Грімгерди у “Валькірії” та Другої Норни в “Загибелі богів”. Додатково на мене покладалося вивчення цілої низки партій на випадок раптової заміни когось із співаків. Те, що я не надала цьому пунктові особливої ваги, стало приводом до найбільшої пригоди, яка сталася зі мною на сцені...» [1, с. 116, 117]. Сама ця пригода виявилася найрезонанснішою у першому після війни театральному сезоні у Байройті.

Треба згадати, що у 1951 р., після перерви, викликаной численними труднощами післявоєнного часу, керівництво фестивальним театром беруть на себе Вілянд і його молодший брат Вольфганг, які прагнули радикальної реформи Байройтського театру. При цьому «розрив із минулим» відбився і на художній сфері: звільнення старих співробітників супроводжувалося систематичною відмовою від сценічних уявлень самого Ріхарда Вагнера. У центрі уваги нового покоління постановників і, насамперед, Вілянда, виявився сценічний простір, що сфокусував в собі міфологічний і психологічний зміст подій. Театр як ілюзія реального життя, як він мислився Вагнером-старшим, був замінений Вагнером-онуком на епічний театр, у якому дія не розгортається, а демонструється. Реальний простір, що сприймається, перетворився на тло для символічних подій.

При цьому Вілянд у своїх режисерських роботах пропонував різні рішення: у першій постановці «Персня» 1951 р. ще зберігалися первинні місця дії і необхідні реквізити, але згодом Вілянд усе більше і більше заміняв їх символами або світловими ефектами. Це призвело до сконцентрованості на музичній дії, але одночасно така редукція театральних засобів викликала низку протиріч і почала сприйматися як загроза цілісності вистави.

Якщо середньовічні сюжети страждали від абстрагованої і надінтелектуальної манери Вілянда, то «Трістану» (1952) його великий художній талант добре прислужився. Найтонша світло-кольорова сценографія цієї вистави видавалася вдалим симбіозом музики і сценічного оформлення. Настільки ж удалим виявився і «Парсифаль» (1951), де панувала властива Вілянду статуарність і уражала простота оформлення храму Грааля, що стала згодом символом «ери Вілянда».

Новації торкнулися й оркестру – там брав справу у свої руки дебютант Байройта Герберт фон Караян. «Співаки теж зітхнули з полегшенням», – читаємо в «Merkur» («Меркурій»). «Після поміркованих темпів, яких з усією строгістю дотримувався Ганс Кнаппертсбуш, Герберт фон Караян намагається вести еластичну ритмічну лінію, навіть дозволяє співакам посмакувати гарними звуками досконалого, майже камерного в своїй вишуканості звучання партитури» [1, с. 120].

Видатними були не лише музичні досягнення Караяна. Він привів Байройтський фестиваль в епоху «засобів масової комунікації»:

англійська фірма з випуску платівок «Коламбія», з якою австрійського диригента пов'язував ексклюзивний контракт, записала у ті роки «Майстрів співу» як першу пряму трансляцію з залу – що тепер сприймається як цінний документ історії Фестивалю. Вальтер Легге, менеджер фірми «Коламбія» і чоловік Елізабет Шварцкопф, не знайшов порозуміння з Віляндом Вагнером, тому зв'язок між ними перервався. Через те, на жаль, не випущеними залишилися платівки записів Байройтських спектаклів перших післявоєнних років.

Отже, саме у цей час Іра Маланюк опиняється у вирі тепер вже художніх подій, в епіцентрі інтенсивних музично-театральних шукань.

Під час виконання першого циклу тетралогії 1951 р. (диригував Кнаппертсбуш) Маланюк співала Грімгерду у «Валькірії» та Другу Норну в «Загибелі богів» разом з Мартою Мьодль у ролі Третьої Норни, Елізабет Шварцкопф (Воглінде), Ганною Людвіг (Вельгунде) та Гертою Тьоппер (Флосгільде). У цих же ролях вона мала виступати в другому виконанні «Персня» під диригуванням Караяна (з 11 до 15 серпня), але склалося по-іншому. Маленька дописка в контракті «подарувала» українській співачці величезну несподіванку. «Учасник зобов'язаний за особливим побажанням керівництва Фестивалю виконати при необхідності такі партії: Фрікка – “Золото Рейну”...», – зазначалося у контракті [1, с. 130].

11 серпня Іра Маланюк раптово опинилася в центрі подій. Виявилося, що виконавиця партії Фрікки з «Золота Рейну» Елізабет Гьонген раптом захворіла, у зв'язку з чим Маланюк належало через три години співати зовсім незнайому партію в абсолютно невідомій інсценізації без жодної репетиції за умов прямої трансляції по радіо для Австралії, Бельгії, Данії, Голландії, Фінляндії, Франції, Італії, Австрії і Швеції, а також для Баварії і землі Саар. «Якщо Ви не допоможете мені, ми змушені будемо відмінити виставу, – констатував Герберт фон Караян і серйозно додав, – Ми разом справимося з цим, я Вам обіцяю» [1, с. 130].

Маланюк повинна була погодитися. У своїх мемуарах вона з великою дотепністю виклала події того вечора: «У партії Фрікки відсутні великі сольні сцени, але складним є ритмічний рисунок і ті вступи, які не завжди легко вплести в загальну канву дії. Я зубрила, читала, співала півголосом свою партію, а мене в той час одягали і гримували.

Коли о 16 годині фанфари вже скликали публіку до залу, мене все ще напихали важливою інформацією – як вийти на сцену і коли її покинути. За годину перед підняттям завіси я була ніби в трансі – останні вказівки, підбадьорливі настанови, співчутливі поради (...).

Тільки-но розпочалася моя перша сцена – “Вотане, друже, прокинься!” – як до мене вже доносилися слова з наступної. Цілі юрби милосердних підказувачів шепотіли і жестикували з усіх кінців сцени. Вотан Зігурда Бйорлінга кивком голови показував мені, де я маю вступати, суфлював у важливих сценах. Завдяки безкорисливій допомозі колег та особливій уважності Караяна, я зуміла витримати цей хвилюючий вечір навіть краще, ніж сподівалася. Винагородою для мене (...) були схвальні слова критики: “Іра Маланюк (...), незважаючи на вимушений і непередбачуваний виступ, проявила свої видатні вокальні якості. Дуже хотілося б ще раз почути її у цій ролі за сприятливіших умов, коли вона могла б добре підготуватися до ролі” (“Bayreuther Tagblatt” – “Байройтський денний листок”, 13 серпня)» [1, с. 131, 132]. Це побажання преси здійснилося у наступних двох фестивальних сезонах: 1952 р. співачка з великим успіхом виступила в ролі Фрікки в опері «Золото Рейну» (диригував Йозеф Кайльберт), а у 1953 – знову була Фріккою в «Золоті Рейну» і «Валькірії», а у «Загибелі богів» – Другою Норною і Вальтрауте (диригував Клеменс Краус). На байройтській сцені їй випало також зіграти роль Магдалени у «Майстрах співу з Нюрнбергу» (1952) під диригуванням Кнаппертсбуша.

Отже, повертаючись до подій кінця серпня 1951 р., можемо констатувати, що Маланюк могла бути задоволена не лише з приводу «значного успіху, який розніс славу про неї на цілий світ» (як писала «Trierischer Volksfreund» – «Трірський друг народу») [1, с. 132], а й тому, що Байройт знову запросив її на наступне літо. Та перед тим були ще гастролі Байройтської трупи в Неаполі навесні 1952 р. з «Валькірією» і «Золотом Рейну».

Фестиваль 1952 р. відкривався також значною мистецькою подією – виставою опери «Трістан та Ізольда» під диригуванням Караяна. «Нова інсценізація Вілянда Вагнера (...) перетворила “Трістана” на зовсім нове, надзвичайно глибоке музичне дійство», – писав Еріх Раппль в «Bayreuther Tagblatt» («Байройтський денний листок»).

Музичну інтерпретацію «ідеального диригента “Трістана”» критик охарактеризував «як розкіш благозвучності, як мрії про останні неприховані одкровення, бурхливий екзальтований наступ». «Ще однією приємною несподіванкою, – додавав, зокрема, коментатор, – стала Брангене у виконанні Іри Маланюк. Завдячуючи своєму блискучому молодому свіжому голосові, вона справилася з високодраматичною партією у верхньому регістрі в першому акті, і в низькому – в другому акті» [1, с. 134].

Завдяки цій виставі Іра Маланюк побачила майже півсвіту: в ролі Брангени, що вийшла за той час у ранг її найулюбленіших партій, щоразу в іншому складі, вона виступала в гастрольних виставах на сценах різних країн, починаючи від Голландії аж до Південної Америки.

Саме в ролі Брангени у жовтні 1952 р. вона розпочала свою працю в Мюнхенській опері (диригував Лорін Маазель), а також брала участь у гастрольях у Дубліні (диригент – Роберт Гегер). Наступного року Штутгартська державна опера заангажувала її на цю ж роль в театрі Ля Феніче у Венеції, а 1954 р. відбулися гастрольні вистави «Трістана» за її участю в Італії (диригував Артур Родзінські), в Лісабоні у Театро насіональ де Сан-Карлуш й Гамбурзькій державній опері.

Протягом наступного десятиліття Іра Маланюк стає однією з найпопулярніших виконавиць цієї партії у Європі. Вона бере участь у виставах «Трістана», зокрема, у Монте-Карло і Мюнхені (1955), Турині, Парижі та Відні (1956), міланській Скалі та Майнці (1957), на Голландському фестивалі 1959 р., у Штутгарті та Метці (1960), Монте-Карло (1961), у Німецькій опері Берліну (1961, 1962), в Болоньї (1962), Страсбурзі (1962–1963), Цюриху (1963) і в театрі Ля Феніче у Венеції (1966).

Красномовним свідченням високої оцінки художніх досягнень Іри Маланюк в цій ролі є висловлювання її довгорічної партнерки в цій опері Марти Мьодль: «Досі у спогадах живе наш перший спільний виступ влітку 1952 року, в опері “Трістан” у Байройті. Іра Маланюк завжди була моєю найкращою Брангеною. Між нами панувала така тісна людська й мистецька злагода, якої я вже потім ніколи ні з ким не мала. З Ірою я співала разом і в інших країнах у багатьох гастрольних виставах Байройтського фестивалю (...). Незважаючи на

свій природний талант, вона була позбавлена порожнього гонору як у приватному житті, так і на сцені. Розуміла мистецтво й віддавалася йому сповна. Іра ніколи не надавала пріоритету сухій техніці співу. Була артисткою, для якої експресія визначала все» [3, с. 6].

Повертаючись до подій фестивального літа в Байройті 1953 р., коли Маланюк знову співала Брангену разом з Мартою Мьодль або з Астрід Варнай, можна констатувати, що воно було найбільш плідним для вже відомої співачки: упродовж одного місяця вона мала не менш як 12 виступів у складних партіях.

На той час Маланюк була солісткою Мюнхенської опери (з жовтня 1952 р.), що певною мірою заважало їй повторити свій успіх на «Зеленому Пагорбі» 1953 р. Отже, 1954 став роком її прощання із Байройтським фестивалем, але не завершенням її участі в гастрольних виставах Байройтської трупи, які відбувалися протягом наступного десятиліття (навіть після її переходу до Віденської опери у 1956 р.), зокрема, з «Перснем нібелунга» в Італії (Мілан, 1954; Рим, 1957; Неаполь, 1959), Франції (Париж, 1955, 1957; Страсбург, 1961), Німеччині (Берлін, 1956). До того ж, у жовтні та листопаді 1953 р. вона брала участь у легендарному проєкті Вільгельма Фуртвенглера – виконанні усього циклу «Перстень нібелунга» Вагнера у Форо Італіко на замовлення RAI¹ Риму.

Свої мистецькі звершення в Байройті підсумувала сама співачка: «Роки творчого зростання завершилися. Я досягла свого найвищого мистецького рівня і навчилася його тримати» [1, с. 139]. І з цим можна погодитись, адже її подальші творчі досягнення на світових оперних сценах аж до середини 60-х є красномовним підтвердженням такої самооцінки.

Оцінку ж виконавського стилю співачки європейською критикою можна проілюструвати цитатою зі статті одного з німецьких часописів за червень 1957 р. про солісток Віденської опери, яку наводить Оксентій Онопенко. Німецький критик зазначав, що Іра Маланюк «є типом індивідуальності, щедрої барвами, емоційної артистки, вже навіть зовнішньо карокою, випромінюючою тепло, красунею. Її повний, насичений, квітучий голосовий орган здатен на найвищий якості

¹ *Radio Televisione Italiana* – итальянская государственная телерадиокомпания.

до драматичного вираження, але йому притаманний також інтимний тембр. Тому вона є наскрізь чутливою, одушевленою, яка переживає фатальну трагедію закоханої пари Трістана та Ізольди, ніби витончений відблиск в самій собі, і прагне тій трагедії запобігти, відвернути її... Її Фріка належить до людського жіночого світу, так сильно вона наближує свою богиню до домашньої, шлюбної, законної сфери, робить її бойовитою і водночас вразливою у почуттях. У вагнерівському “альтово” забарвленому світі постатей артистка була також чудовою Венерою з гідним еротизмом, типом краси, що розсвітлює темряву, шляхетною і вишуканою спокусницею, “великою дамою” в горі богині» [2].

Таким чином, викладені факти творчої біографії Іри Маланюк свідчать про вагомий внесок української співачки в світову оперну культуру, зокрема, у справі відродження Вагнерівського фестивалю в Байройті після Другої світової війни, де вона з високою художньою майстерністю й великим успіхом виконувала майже всі меццо-сопранові вагнерівські партії разом із найвидатнішими музикантами означеного періоду і в такий спосіб достойно репрезентувала українське сприйняття світу вагнерівських образів, продовжуючи традиції, закладені її славетною родичкою – Соломією Крушельницькою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Маланюк І. *Голос серця – Автобіографія співачки [Текст] / Іра Маланюк.* — Львів : Вид-во «Collegium musicum» Львівського Товариства Ріхарда Вагнера, 2001. — 306 с.
2. Онопенко О. *Голосом серця [Електронний ресурс] / Оксентій Онопенко.* — Режим доступу : http://ukroglyad.com/blog/vidatni_ukrajinci_spivachka_irina_malanjuk/2010-03-20-263.
3. Malaniuk I. *Stimme des Herzens – Autobiographie einer Sängerin, Ira Malaniuk [Text] / Ira Malaniuk.* — Wien : Ibero-Verlag, 1998. — 255 s.

ГОЛОВНІ СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ СЕЦЕСІЇ В КАРТИНАХ ПОЛЬСЬКИХ МАЙСТРІВ

Постановка проблеми. *Сецесія*¹ є самостійним стилістичним явищем у художньому житті межі ХІХ–ХХ ст. Відгукнувшись на загальні імпульси культурного руху, у рамках якого виникає мистецьке об'єднання «Молода Польща» (1891–1918 рр.)², цей синтетичний за своєю природою стиль набуває самобутніх рис, перетворившись на одну з найяскравіших сторінок польського мистецтва, відзначену численними новаціями. Характерні ознаки цього стилю можна вгледіти і в станковому живописі польських майстрів, у його композиційних схемах та виразових засобах, особливо у роботах Станіслава Виспяньського, Яцека Мальчевського, Юзефа Мехофера, які, за висловом Л. Тананаєвої, «являют собой в значительной степени образ польского модерна, который носит в польской и зарубежной науке название “сецессии”» [5, с. 6]. На жаль, в українському мистецтвознавстві творчість польських митців доби модерну в аспекті виявлення головних ознак стилю не була ретельно розглянута. Докладний аналіз їх творів постає *актуальним* для глибшого розуміння впливу стилістичних ознак мистецтва модерну на композиційні схеми та змістовне наповнення картин польських майстрів.

Аналіз публікацій. Узагальнене поняття стилю знаходимо у В. Власова [2, с. 25]. Стилю «модерн» як загальноєвропейському явищу значну увагу приділяв Д. Сараб'янов. Його вагоме дослідження присвячене основним етапам розвитку стилю, його соціальним та художнім

¹ Поширене «самопозначення» польського модерну – від *Сецесіон* – знакової назви австрійського мистецького об'єднання, яку, зважаючи на її латинські корені, можна перекласти як «відхід, відокремлення» – назви, що декларує розмежування із попередньою мистецькою традицією. Аналогічні національні течії – *Ар нуво* (Франція), *Югендстил* (Німеччина) та ін.

² Подібно до національних ідейно-художніх організацій, що виникли у ХІХ ст. майже по всій Європі на хвилі революційних подій 1848–1849 рр. та ліберально-демократичних перетворень («младочехи», «Молода Угорщина», «Молода Німеччина» та ін.).

передумовам. Ним було розглянуто головні особливості іконографії стилю, проблеми синтезу мистецтв, орнаменту та формоутворення в модерні [4]. Сильові особливості ритму та лінії у мистецтві модерну розглянуті А. Белим [1] та Ю. Хабермасом [6]. Специфічні риси польської сецесії аналізувалися такими польськими мистецтвознавцями, як В. Юшак (Juszczak W.) [7] та М. Валліс (Wallis M.) [8]. Творчі індивідуальності та біографії С. Виспяньського, Я. Мальчевського, Ю. Мехофера в типологічному плані досліджуються в роботі Л. Тананаєвої, яка виводить їх творчість на рівень стильових узагальнень [5].

Однак, як зауважує сама ж авторка цього глибокого, але майже поодинокого на протязі останнього десятиліття дослідження у пострадянському науковому ареалі, уся різноманітність польської сецесії аж ніяк не зводиться до трьох видатних фігур [5, с. 6], як і мистецтво цих художників не завжди може бути трактоване однозначно: «Если искусство Выспянского и Мехофера в высокой степени покрывается понятием “модерн” (сецессия) в его общеевропейском значении, то Мальчевского скорее следует назвать символистом эпохи модерна: он сложился как художник до утверждения этого стиля в Польше» [там само].

Отже, далеко не повне знайомство вітчизняних науковців із феноменом польської сецесії залишає достатній простір для його вивчення у різноманітних аспектах. **Мета даної публікації** – виявлення стилістичних ознак сецесії у польському станковому живописі в контексті загальноєвропейських культурних процесів. **Дослідницьким матеріалом** є композиційно–пластичні побудови картин С. Виспяньського, Я. Мальчевського, Ю. Мехофера, Е. Окуня.

Результати дослідження. Головні стилістичні ознаки модерну – *лінія та ритм у новій, особливій, якості* – є тими об’єднуючими компонентами, які забезпечують упізнаваність стилю, не зважаючи на наявність його національної специфіки в кожній з країн Європи. Лінія є тим єдиним знаменником, до якого приведено все, й ця лінія – особлива: звивається, як сигаретний дим (за виразом журналу «Югенд-стиль» [8, с. 156]); плавна, струмлива, така, що все перетворює, кручена, рухлива, рослинна, гнучка, як паросток, всеосяжна, як хвиля.

Лінія – не тільки художня, а й, здебільше, ідеологічна категорія стилю, його душа. Лінія несе і смислове навантаження, символізуючи

нескінченну мінливість і рух, і художнє – втілюючи нову пластику. Модерн надає трактуванню лінії як такої нове значення: вона не стільки вирізає форму з порожнечі, скільки відокремлює навколишній світ від форми [4, с. 123].

Аналіз низки робіт художників польської сецесії – С. Виспяньського, Я. Мальчевського, Ю. Мехофера, Е. Окуня – дає уявлення про специфіку використання ними виражальних можливостей лінії.

В «Автопортреті» С. Виспяньського (1902) [іл. 1] у картинну площину вводить контур одягу персонажа, який поданий товстою лінією, що межує із плямою, а місцями змінюється тонкою та звучить, як натягнута струна. Ці лінії утворюють контраст, який заворює глядача і підводить його погляд до обличчя портретованого. Маса голови трохи збільшена стосовно до формату, що створює враження скутості. В контурах обличчя персонажа відчувається натягнення лінії. Напруга зникає в обрисах бороди і волосся через присутність в них легкої розмитості, нюансності і вальорності. Лінія поступово переходить в масивну, але не агресивну, і на півтонах підходить до очей. Контур чистий, натягнутий, жорстко підкреслений на передньому плані. Фонові лінії – тонкі, слабкі по тону. Вони надають легкість площинному зображенню. Художник не використовував прийоми сфумато і лінійну перспективу. Завдяки плавності ліній, їх формі, зображення на картинній площині виступає просторово і об'ємно, тримаючи глядача в напрузі.

У полотні Я. Мальчевського «Момент створення сплячої гарпії» (1901) [іл. 2] лінія «омузикалена» – вона тягуча, має різну «тональність», надаючи роботі гармонії, врівноваженості між двома контрастними композиційними центрами (чоловік і жінка – творець і модель). На присутність «звукової» компоненти натякає і «захоплений у кадр» красчок грифа струнного інструмента, що, вочевидь, стає джерелом божественного утворюючого звуку, коли до нього торкається рука чоловіка. Виведене на перший план обличчя художника-творця (автопортрет Я. Мальчевського) окреслене чіткою, стрімкою, навмисно ледь помітно «втягнутою» за вертикаллю лінією – якраз тою, що «забезпечує упізнаваність стилю», жіноче тіло – більш розмите, м'яке, що утворює водночас і смисловий контраст (чоловіче – жіноче), й функціональний (рельєф, перший план – тло). Лінеарність проникає й в глибинний простір картини: його можна досить чітко розшарува-

ти декількома вертикальними площинами-зрізами, за уявну поверхню яких немов виступають окремі опуклі деталі зображення (лікоть жінки, відведений мізинець художника та ін.). Створюється своєрідний просторовий ефект, дещо подібний до математично розчленованого та знов зібраного до купи сучасного цифрованого зображення.

У полотні «Смерть» (1902) [іл. 3] Я. Мальчевський протиставив звивистим лініям модерну дві прямі вертикальні лінії. Вертикалі мають символічне значення, втілюючи межу між життям і смертю. Контури фігур окреслені чітко й суворо; внутрішній простір картини, подібно до попередньої роботи, також характеризує чітка розчленованість на вертикальні композиційні плани: на попередньому – лоб старця й рука Смерті; далі – «античне» обличчя самої Жінки-Смерті, потім – її друга рука із косою, ще глибше – виступаюча з темряви чітка лінія закритих білими ставнями вікон, нарешті – остання темна площа фону.

Е. Окунь в роботі «Війна і ми» (1923) [іл. 4] використовує лінію для передачі контрасту між головними героями картини і оточенням: звивистим лініям тла, вся площа якого являє собою щось схоже на клубок ниток, протистоять прямі вертикальні лінії, що створюють основу зображень Чоловіка й Жінки, які є монолітними, статичними, на відміну від фону. На майже ідеальній прямій розташована й фігура Смерті. Лінії, утворені фоном, спрямовані на фігури персонажів. Лінія землі виступає в ролі елемента, що врівноважує композицію, не дає їй розпастися на окремі фрагменти. Всі лінії майже однакові по товщині, а глибина передається за допомогою тональних співвідношень. Фігури Чоловіка, Жінки і символічна фігура Смерті-старої немов «приклеєні» до полотна: вертикальні площини першого плану й фону майже співпадають. Явно декоративна логіка побудови форми водночас і порушується, і підкреслюється «випадінням» за межі першого плану у бік глядача одного з фонових елементів – крила метелика. Таким чином підкреслюється важливість його смислового навантаження – символіка нерозривності життя й смерті (бо сяюче усіма кольорами життя метеликове крильце при подальшому розгляді виявляється частиною голови змієподібного чудовиська).

Отже, особлива роль лінії як засобу виразності та лінеарності як форми просторової організації живописного полотна у розглянутих

роботах польських майстрів є свідченням впливу на них творчих принципів модерну.

Лінія народжує у творі власний лінеарний ритм. Ритм – ще один принцип стилеутворення в мистецтві модерну. Він немов уподібнений до биття серця нового світу: шум фабрик і стукіт моторів, дихання – все це зливається в єдиний динамічний потік, що, як звукова доріжка до фільму, супроводжує реальність.

Багаторівнева ритмічна організація «Автопортрету» С. Виспаньського загалом викликає відчуття тривожного, метушливого, легко-важного дня. Суперечлива «різночастотність» ритму задається за допомогою диференціювання зображення – кожний з його шарів (перший шар – рослинний орнамент фону, другий – одяг героя – кожух, жупан, третій – обличчя художника) має свій власний ритм. Існує й загальний ритм, що поєднує зображення волосся, бороди і тло картини.

У роботі Е. Окуня «Війна і ми» ритмізовані як фон, що перетікає майже у орнамент, так і фігури персонажів. Складний лінійний ритм простежується у розташуванні фігур головних героїв, спадających складках їх одягу. Струнка, висока, витягнута увись чоловіча постать, з якою майже зливається жіноча, утворює довгу вертикаль, яка чітко поділяє полотно навпіл. Фігура старої на другому плані («Memento mori!») відверто діагональна – лінія Смерті у будь-яку мить готова перекреслити подвійний вектор життя, уособлений у образах Жінки й Чоловіка. Діагональ знов підкоряє площину картини суворому ритмові симетричного розподілу на два. Фігура Смерті постає опорою й противагою тому феєрверкові живих звивистих ліній (конттури зміїних тіл, крил, очей), що вибухає за спиною героя на фоновому плані картини. Риси обличчя старої спокійні, живе лише погляд, симетричними з-за прямої лінії пробору є половини зачіски, кучеряві локони якої природно вплітаються у хвилястий орнаментоподібний фон. Перехідною ланкою до фону роботи стає й загальна статика фігури Смерті. Дуалізм життя й смерті, таким чином, знаходить відбиття у ритмічній організації композиційної структури полотна.

Людина і Смерть постають й героями картини «Смерть» Я. Мальчевського. Дві фігури в профіль – дві вертикальні лінії – поділяють полотно в пропорції золотого перетину, створюють ритмічний повтор, задають ритмічний лад в картині. Низхідний рух руки жінки – Смерті,

яка прикриває очі старця, спадаючі складки одягу створюють пронизливе відчуття в'янення, відходу, спускання у небуття.

Отже, ритмічна опора дозволяє глядачеві точніше сприйняти твір, не загубитися в часі і просторі, втриматися в реальності.

Нові відчуття і світу, і простору – ритмізовані відчуття; адже модерн дає безліч прикладів візуальної ритмізації, з яких вельми важливим в естетиці стилю є орнамент [1, с. 174] як найбільш наочний вираз тяжіння до ритмічної організації полотен. Орнамент супроводжує модерн та може бути виділений в його окрему стилістичну особливість. В різних країнах Європи орнамент доби модерну отримав свій шлях розвитку. Наприклад, картини Г. Клімта – суцільний візерунок, де одяг героїв – один орнамент, а тло – інший. Декоративність пронизує усю площину його картин, їх зміст та ідея передаються через символи. Роботи М. Врубеля нагадують вітражі, фрески. Візерунки на його полотнах реалістичні: бузок, переливи кристалів, перський килим – все це скоріш нагадує мозаїку, оскільки відсутні симетрія та чіткий ритм – характерні ознаки орнаменту [4, с. 82].

Улюблені мотиви сецесійного візерунку – тварини, птахи, квіти, листя, дерева. Орнамент має тенденцію заповнювати всю площину картини, має свою індивідуальну пластику, неповторну звивисту лінію, що у багатьох випадках передає рух хвилі. У полотнах польської сецесії орнамент набуває своєї специфіки. Її втіленням є хвилеподібне повторення елементів, що надає поштовх розвитку композиції.

У полотні «Портрет Владислави Ордон-Сосновської в ролі красуні» (1903) [іл. 5] роботи С. Виспяньського ритмічно повторюються зображення квітів волошок. Рух хвилястих ліній, характерних для сецесії, бере свій початок у лівому куті картинної площині, передаючись праворуч. Частота «пульсації» у цьому ритмізованому повторюванні поступово наростає, доки «волошкова хвиля» не виплескується, згасаючи у волоссі моделі. Портрет сплюснений, не має яскраво вираженого об'єму і глибини, що підкреслює його декоративність.

В портретах сецесії орнамент здебільшого виконує роль тла («Автопортрет» С. Виспяньського). Дуже часто образотворчий мотив переростає в мотив візерунку через стилізацію. Це може бути волосся, зображення рук або пальців, складки плаття. Так, завитки хутра на комірі жупану С. Виспяньського в його автопортреті та м'які кучери,

що падають на лоб художника, «проростають» повислим листям на декоративному тлі картини.

Наявність рослинного мотиву, значення якого від пластично-декоративного поширюється до символічного, є ще однією з ознак стилю «модерн». Природа виступає не тільки як першоджерело всього, вона цікава як джерело вічної таємниці і сили. Вона протистоїть і суперечить прогресу. Саме в природі художник бачить глибоке, сокровенне, стихійне. Модерн спирається на висловлене Гете в «Морфології рослин» уявлення про цілісність органічного життя, єдність фізичного і духовного начал, зростання як органічний розвиток якогось осново-творчого мотиву; на думку про структуру як складну взаємодію сил та елементів організму та про існування гармонії між будовою органів, їх формою і довкіллям. Гармонія між внутрішнім і зовнішнім проявляється в «проростанні» художньої форми зсередини назовні [3, с. 22].

Любов до рослинних мотивів стосується як форми (тобто прямого включення зображень усіляких рослин в художнє поле твору, чи то в живописі, чи то в архітектурі або декоративній пластиці), так і власне ідеї «проростання» як формоутворюючого принципу. У зверненні до рослинних елементів, до природності є прагнення передати єдність потоку життя, світовий рух, загальний синтез.

Ідея природного зростання у картинах художників польської сексії втілюється як імітація рослинних мотивів за допомогою вигнутих, пластичних ліній, організованих у просторі полотна ритмічною динамікою варіативних змін. За висловом Д. Сараб'янова, «своєрідний біологізм художнього образу» дає мистецтву ритм, який незмінно присутній у всьому [4, с. 320]. Але цей ритм – теж своєрідний, прихований, імпульсивний, спонтанний – тобто природний, залежний від умов оточення. У його основі – принципи не-схожості і асиметрії – ключові для модерну й революційні для класичних зразків мистецтва, заснованих на симетрії й рівновазі (наприклад, античний хіазм і стан рухомого спокою). Внутрішня збалансованість композиції, таким чином, завжди досягається по-іншому, за рахунок розростання форм, подібного до природного.

Гілочки лілії в «Автопортреті» С. Виспяньського вільно переплітаються одна з одною, утворюючи стихійну, але внутрішньо врівноважену орнаментальність на задньому плані, що надає роботі жвавості

та декоративності. При цьому у картині відсутній чіткий рослинний орнамент.

На портреті Елізи Паренської (1905) [іл. 6] цього ж автора палаючи пелюстки квітів ненав'язливо відтворюють контури вишуканої прикраси у волоссі дівчини – стікаючого кудись у нескінченність золотого банта, що одразу притягує погляд як головна вертикаль картини, яка підкреслює чарівну стрункість, витончену ламкість й тендітність цього жіночого образу. Заповнюючи (отже, природа не терпить пустоти) вільну площину тла й жодного разу не копіюючись, червоні бантики-пелюстки виступають як символічний (дівчина-квітка) елемент декору, надаючи зображенню певну сплюсненість, а у контрасті із кольором одягу портретованої та ритмічністю світлих плям – яскраву барвистість. Образ квітки поданий в ідеї руху, росту, змін у повтореннях, які наближають тло картини до орнаменту.

Квітковий символізм – характерна ознака всього візуального мистецтва епохи модерну. Однак, якщо протягом багатьох століть практично усюди панували троянди (особливо у квіткових гірляндах як прикрасах фасадів), то тепер на перший план виходять інші рослини. Популярності набувають, як відгук загальної пристрасті модерну до екзотики, досить незвичайні квіти: лілія (водна стихія, квітка русалок), ірис, орхідея (квітка, що споконвіку використовувалася в магічних практиках). Список цих рослин можна продовжувати, але однією з головних квіток модерну став мак. Як і у всього в модерні, символіка маку досить складна. Глибоке символічне значення квітки розкривається на тлі загального захоплення психологічними екзерсисами Фрейда з пошуку тонких сексуальних підтекстів; окрім цього, рубіж століть майже у буквальному сенсі просякнутий морфієм, тому особливо значущим у цьому контексті стає мак як опіумна квітка, що дарує одкровення й інші світи. З іншого боку, мак – усталена частина фольклорних орнаментів, популярних у різних європейських країнах (символ дівочої краси, родючості, але й потойбічного світу). Видається, саме у такому, традиційно-орнаментальному використанні, що має корені у польському фольклорі, маки з'являються на фресках та вітражах С. Виспяньського у краківському соборі Св. Франциска (1897–1905) [іл. 7].

У живописі доби модерну відбувається також перекодування значень звичних символів. Так, віками сформована символіка троянди –

ці квіти символізували любов, благополуччя, процвітання – нерідко переосмислюється, перетворюючи образ квітки на символ меланхолії, печалі, зтягнутої легким серпанком в'янення (зауважимо, вельми вишуканого та елегантного). Саме такі троянди бачимо на ще одному – подвійному – портреті Елізи Паренської роботи С. Виспяньського (1905) [іл. 8]. Приглушений червоний та збляклий білий перетікають у ірреальні пастельно-бузкові тони, що зв'язують у єдине ціле зображення не тільки квітів, а й листя, та, навіть, волосся й обличчя на обох профілях дівчини; зламані, пониклі обриси пелюсток, що вже подекуди закручуються, завиваються, готові обпасти, – вся ця атрибутика модерну якнайліпше гармонує із виразом блілого, загадково засмученого, але прекрасного жіночого обличчя, поданого у двох іпостасях – як двічі зупинена мить одного життя.

Жіночий образ, подібно до троянд, вочевидь стає об'єктом милування, він органічно «проростає» з квіткового тла, природно вписуючись в хвилясті лінії модерну як одне з його знакових, «реklamних» облич. У той час жіночі фігури та голови з'являлися всюди: на фасадах будівель, картинах, плакатах, обкладинках, обгортках цукерок та цигаркових коробках. Новий тип жіночого образу, запроваджений А. Мухомою – жінки, яка сама нагадує «оранжерейну квітку»: тонка шия, пишне розпущене волосся, наївні великі очі – стає шаблоном жіночості у модерні. Сам стиль трансформує індивідуальність жінки в універсальний тип краси. З іншого боку, як у С. Виспяньського, що навіть портретує свою модель неодноразово, жінка постає сюжетом зі своєю історією – минулим, сьогоденням, майбутнім. Для картин такого типу характерний психологізм: простота та природність відходять на другий план, а жінка-квітка стає нерозгаданою, незрозумілою до кінця таємницею.

Отже, разом зі збагаченням квіткової палітри та її символіки відбувається й розширення меж естетичного: нова пластика – гнучка, рухлива – відкривається у квіткових образах, нова якість лінії, нова символіка традиційних образів.

Орієнтованість на природний світ виливається у багатогранність органічних форм, що з'являються на полотнах художників сецесії. Ті ж самі функції, що і образи рослин, в мистецтві модерну виконують образи тварин, птахів, комах, рептилій, морських істот. Їх візуальне подання, як правило, супроводжують незвичні ракурси та обставини

(«Дивний сад» Ю. Мехофера [іл. 9]); або ж реальність тваринного світу дробиться на частини, з яких митці утворюють власний символічний світ, вільно комбінуючи зображення фрагментів тіл живих істот (очей, крил, хвостів, візерунчастих шкір та ін.).

Так, у полотні Е. Окуня «Війна і ми» орнамент на заплетених кільцях зміїних тіл, крила метеликів, павичеві пір'я складаються у примхливе тло картини, надаючи їй декоративності й, навіть, «гобеленності». Елементи, поцуплені у реальних природних створіннь, синтезуються, перетворюючись на тіла чудернацьких драконів, що б'ються та пожирають один одного (або багатоголового чудовиська, голови якого не поладнали між собою) – вочевидь, це символічний образ вселенської катастрофи, війни. Оскільки дракон – багатозначний онтологічний символ, міфічна істота, яка пов'язує вишній (здатність літати, як птахи) та долішній (повзати, як змії) світи, Життя й Смерть; також – символ випробувань; а з огляду на Східну культурну традицію, що підпитувала мистецтво модерну – й символ безсмертя, мужності (ян), божественної родючості, життєдайності (дракон – прародитель світу, володар стихій).

На особливу увагу заслуговує й символіка «павичевого ока» – поширеного у роботах доби сецесії мотиву, що утворює єдність фонового шару картини Е. Окуня – очі, які дивляться з павичевих хвостів, «перетворюються» на очі дракона, «окоподібні» візерунки на крильцях метеликів... Павич втілює красу та пишність. Неймовірні кольори пір'я цього птаха стали причиною різноманітних асоціацій. На Сході на «павичевому» троні сиділи царські особи. Міфологія античності привнесла в «павичеве око» своє пояснення та розуміння. Юнона створила хвіст павича з мертвого тіла велетня Аргуса, сотні очей були перенесені з його тіла на павичеве пір'я. Відтоді характерні плями на хвості ідентифікуються як очі, а в християнстві можуть втілювати всевидяще око Церкви. Іслам характеризує око павича як «око серця» і отожднює це поняття із Сонцем, Місяцем та Всесвітом. В буддистській традиції «павичеве око» – символ Колеса життя та Сонця. Оскільки павич ставав неспокійним перед бурею, його асоціюють із дощем. Павичеві притаманні й негативні риси: хвальковитість, пишатість, гординя, марносластво. Яскравий образ цього екзотичного птаха знайшов відбиття й у художників польської сецесії (зокрема, «Павич» С. Виспяньського [іл. 10]).

Висновки. Польський станковий живопис, як і загалом європейське мистецтво, в добу сецесії зазнав чималих змін. У аналізованих роботах польських майстрів чітко простежуються такі стилістичні складові мистецтва модерну, як лінеарна пластика форм, складна динаміка ритму, орнаментальність, декоративність.

Лінеарність як стилеутворюючий фактор знаходить вираз у підкресленій чіткості контурів фігур на передніх планах полотен, на вмисній площинності зображень, що межує із декоративністю, ігноруванні класичних законів лінійної перспективи.

Синтетична природа формоутворення, характерна для мистецтва модерну, виявляється у функції ритму як композиційної домінанти полотна.

Наочним втіленням ритмічного начала у візуальному ряді картин є присутній у полотнах польських майстрів орнамент, основою якого стають рослинні й тваринні компоненти.

Як специфічний для польських майстрів принцип, за яким утворюється орнамент, що, як правило, складає тло картини, можна виділити динаміку хвилювого руху. Загалом природний принцип зростання, проростання, виростання із наступною трансформацією стає одним з головних у живописних композиціях доби сецесії.

Фонові-орнаментальні рослинні й тваринні елементи полотен митців польської сецесії сповнені багатозначною символікою, яка створює психологічний та філософський підтекст, висвітлює ідейний зміст картин.

Органічні форми, що проростають у орнаментах та візерунках польської сецесії, піддаються стилізації, орієнтуючись на вдало віднайдені візуальні зразки, так само як і жіночі образи, уподібнені до оранжерейних та екзотичних квіток і немов злиті із рослинним світом.

Перспективи подальших досліджень. Творчість авторів польської сецесії, демонструючи зв'язок із загальним європейським художнім рухом, пропонує власну індивідуальну інтерпретацію модерну. Здійснене дослідження, яке націлене на розкриття цієї самотності, дозволяє актуалізувати питання про необхідність більш поглибленого вивчення композиційних схем і стильових прийомів у станковому живописі польських художників доби сецесії. Наступні етапи дослідницької роботи потребують уваги як до його жанрових різновидів,

насамперед, жанру портрету, де відбуваються показові для модерну трансформації образу Жінки, який сплітається не тільки з символами Життя, а й з образами Смерті, так і до всебічного розкриття таємниць символічного світу живопису польської сецесії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белый А. Ритм и действительность [Текст] / А. Белый // Красная книга культуры. — М. : Искусство, 1989. — С. 173–179.
2. Власов В. Г. Стили в искусстве [Текст] / В. Г. Власов. — СПб. : Колына, 1995. — 456 с.
3. Гёте И. О метаморфозах растений [Текст] / И. В. Гёте. — М. : Наука, 1988. — 187 с.
4. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы [Текст] / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство, 1989. — 294 с.
5. Тананаева Л. И. Три лика польского модерна [Текст] / Л. И. Тананаева. — СПб : Алетейя, 2006. — 262 с.
6. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне [Текст] : двенадцать лекций / Ю. Хабермас ; пер. с нем. — 2-е изд., испр. — М. : Весь мир, 2008. — 342 с.
7. Juszczak W. Malarstwo polskie. Modernizm [Text] / W. Juszczak. — Warszawa, Arkady, 1977. — 356 s.
8. Wallis M. Secesia [Text] / M. Wallis. — Warszawa : Arkady, 1974. — 248 s.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. С. Виспяньський. Автопортрет. 1902.
2. Я. Мальчевський. Момент створення сплячої гарпії. 1901.
3. Я. Мальчевський. Смерть. 1902.
4. Е. Окунь. Війна і ми. 1923.
5. С. Виспяньський. Владислава Ордон. 1903.
6. С. Виспяньський. Еліза Паренська. 1905.
7. С. Виспяньський. Фрагмент вітража собору Св. Франциска у Кракові. 1897–1905.
8. С. Виспяньський. Подвійний портрет Елізи Паренської. 1905.
9. Ю. Мехофер. Дивний сад. 1903.
10. С. Виспяньський. Павич. 1897.

**ЛИТУРГИЯ «КИЇВСЬКА» Р. ТВАРДОВСКОГО: ЛОГИКА
СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ**

Одним из направлений развития хорового искусства второй половины XX в. становится возрождение жанров церковной музыки – *musica sacra*, получившее название *musica sacra nova*. В числе жанров-*sacra*, обретающих новую жизнь начиная со второй половины XX в. – реквием, месса, духовная кантата, литургия. Их возрождение в хоровом искусстве второй половины XX – начала XXI вв. обусловлено рядом факторов. Среди них – новая актуализация основ христианства, осмысление музыкального наследия Средневековья и Возрождения как неисчерпаемого источника церковного искусства; стремление найти духовную опору в окружающем мире, подверженном социально-политическим потрясениям, технологическим катастрофам; чувство отчуждения, усугубляющее одиночество человека в социуме [2].

Развитие *musica sacra nova* в польской хоровой культуре представляется объективно обусловленным закономерным процессом. Об этом свидетельствует, в частности, наличие таких сочинений, как ряд творений К. Шимановского – «Stabat Mater» (1926), «Litanie Деве Марии» (1933), К. Пендерецкого – «Псалмы Давида» (1958), «Stabat Mater» (1962), «Страсти по Луке» (1966), оратория «Dies irae» (1967), «Заутреня» (1970), «Magnificat» (1974), «Польский реквием» (1984); Р. Твардовского – *Литургия «Київська»* (2006). Особенностью *musica sacra nova* является весомая роль авторской интерпретационной составляющей в репрезентирующих её жанрах. Под её воздействием канонические традиции заметно обновляются, сохраняя, тем не менее, своё первоначальное значение [1; 2].

Художественное своеобразие жанра авторского литургического цикла, его богатейшие возможности в плане приобщения через музыку к таинству Христовой Церкви неизменно вызывает огромный интерес как у композиторов, так и у исполнителей. Путь литургии от М. Березовского, А. Веделя, М. Вербицкого, Д. Сичинского до Л. Дычко, Е. Станковича и других современных композиторов – это

путь становления, формирования музыкальной конструкции, организации авторского литургического цикла, начиная с относительно неполных последований и заканчивая образцами музыкально-богослужебной композиции, охватывающими практически всю гимнологию и диалогический спектр службы (ектении, малые песнопения, перемежающиеся возгласами священнослужителей) [3, 4; 5]. Однако независимо от количества музыкальных номеров авторского литургического цикла, охвата композитором всего чинопоследования, одним из ведущих формообразующих факторов настоящего жанра является цикличность, обеспечивающая, по мысли В. Протопопова [5], художественную целостность сочинения.

Из многообразия сочинений, представляющих *musica sacra nova* в польской хоровой культуре, для исследования в данной статье избрана Литургия «Київська» Р. Твардовского. Выбор этого сочинения в качестве материала исследования обусловлен тем, что в нём представлена как католическая, так и православная составляющие *musica sacra nova* в польской хоровой культуре. Но, если первая из них является фундаментальной, основополагающей для польской культуры в целом и хоровой, в частности, то вторая предстаёт в её составе скорее как исключение. Тем не менее, наличие этих двух полярностей позволяет представить *musica sacra nova* в польской хоровой культуре в характерной для неё противоречивости и полноте.

Цель настоящего исследования – выявить принципы композиторской интерпретации жанра в Литургии «Київська» Р. Твардовского.

Ромуальд Твардовский (род. в 1930) – известный польский композитор, лауреат многих международных конкурсов, профессор Варшавской академии музыки, постоянный член жюри известного Хайнувского фестиваля церковной музыки.

Путь композитора к написанию православной литургии был довольно длительным. С одной стороны, в качестве члена жюри Хайнувского фестиваля, который на сегодняшний день является одним из самых масштабных презентаций высоких достижений православного мира, Р. Твардовский ежегодно прослушивал лучшие славянские хоры. С другой – Р. Твардовский изучал творчество своих украинских современников – В. Сильвестрова, М. Скорика, Е. Станковича, Л. Дычко, А. Гаврилец, особенно их литургические композиции. В результате на

рубеже тысячелетий вышли в свет первые произведения композитора на православные канонические тексты («Блажен муж», «Воскресение Христово видивше», «Се ныне благословите Господа», «Царице моя, преблагая Богородице»). А в 2006 г. Р. Твардовский обратился к написанию самой большой православной музыкальной формы – *Литургии*, которую назвал «*Київська*» и посвятил первому исполнителю – Камерному хору «Киев» под руководством Н. Гобдыча.

Литургия «Київська», написанная для украинской православной церкви по чину Святого Иоанна Златоуста [3], является ярким примером духовной музыки Р. Твардовского. Это масштабное произведение, крупная циклическая форма, включающая 19 номеров.

Открывается Литургия «**Мирною ектенією**» (№ 1). О том, что композитор ориентировался на церковную модель и предполагал возможность исполнения своего произведения в храме во время церковной службы, свидетельствует тот факт, что в качестве исполнителя сольной партии введён не абстрактный солист (*solo* Тенора, Баса), а Диакон и Священник, исполняющий речитативы. Также отсутствие высотно-ритмической фиксации вербально-текстовых реплик Диакона означает, что солист должен, по-видимому, всецело полагаться на церковную традицию провозглашения сакрального текста. Показательно, что композитор каждое сольное провозглашение «Господи помилуйся» отделяет от молитвенного хорового прошения цезурой, расположенной в партии Диакона.

В итоге основной раздел номера представляет собой девятичастную структуру. Следовательно, композитор обратился здесь к числовой символике, принятой в христианстве, воспроизведя сакральное число девять. Оно символизирует как образ Троицы, словно подвергнутый троекратно увеличению, что способствует наращиванию его мощи, так и традиционные христианские представления о небесной иерархии: восхождение к Небесному Отцу включает в себя девять ступеней приобщения к нему. Так, образ девяти чинов ангельских – девять хоров ангельских – включается композитором в первую часть Литургии. То есть, исходя из традиции, структура символизируется, становясь способом выражения сакрального содержания.

Как в первом, так и во *втором* номере («**Благослови, душе моя, Господа**») присутствует стадияльное развитие. Наиболее ярко оно

проявляется во II части **№ 2**, написанного в трёхчастной репризной форме с развивающей серединой. Кульминация II части и всего номера достигается в итоге троекратного, трёхступенного восхождения, после которого композитор проводит заключительную, четвёртую, фразу – провозглашение центральной идеи номера – «*Воздаяній Єго*». Интонационно-драматургической основой формы становится принцип аккордовой хоровой речитации.

В общей драматургии цикла важное место занимает **№ 3** – «**Хвали, душе моя, Господа**» – благодаря динамическому нагнетанию, соотношению тональностей, большому вниманию к раскрытию содержания канонического текста. В его форме наблюдаются элементы рондальности: заключительный эпизод скрепляется торжественным рефреном «*Слава*», который должен исполняться с особым воодушевлением. В коде на слове «*Амѣнь*», как и в предыдущих номерах, происходят переключки хоровых партий.

Тема заключительного раздела «*Слава Отцю і Сину*», основанная на монодии, проходит во всех голосах имитационно (тт. 70–74), образуя четырёхголосное фугато. После четвёртого проведения развёртывание полифонического тематизма нарушается возвращением хора «*Слава*» (тт. 67–69).

Структура вербального текста **№ 4** – «**Єдинородний Сине**» – весьма своеобразна, поскольку включает в себя первое краткое предложение (прославление Троицы, заканчивающееся традиционным «*Амѣнь*»), за которым следует чрезвычайно развёрнутое второе, состоящее из обращения к Сыну, описанию событий Его земного бытия, крестных мук и мольбы о спасении паствы. Композитор трактует первое предложение как семитактовое вступление (Andante). Что же касается музыкального оформления основной части (второго предложения вербального текста), то Р. Твардовский применяет здесь принцип производного контраста, благодаря которому все этапы интонационного развития обладают чертами общности, единства.

Важную драматургическую функцию обретает «**Мала єктенія**» **№ 2**, связанная интонационно-драматургическими арками с «**Малою єктенією**» **№ 1**. В результате формируется первый малый литургический цикл, в который входят **№ 1** («**Мирна єктенія**»), **№ 2** («**Благослови, душе моя, Господа**» и «**Мала єктенія**» **№ 1**), затем **№ 3**

(«Хвали, душе моя, Господа»), № 4 («Єдинородний Сине» и «Мала сктенія» № 2).

Структуру второго малого литургического цикла образуют неравновеликие номера (5–9). Так, №№ 5, 6 и 7 – монументальны, тогда как №№ 8 и 9 – миниатюрны.

Одним из основополагающих принципов построения № 5 «Во царствїи Твоєм» вновь становится принцип стадильности. Первая стадия – «Блажені нищіі духом»; вторая – «блажені плачущїі»; третья – «блажені кротцїі»; четвёртая – «блажені алчущїі і жаждущїі правди»; пятая – «блажені милостивїі»; шестая – «блажені чистїі серцем»; седьмая – «блажені миротворцїі»; восьмая – «блажені ізганні». Для создания молитвенного настроения композитор использует характерные особенности хоровой псалмодии, уходящие корнями в традиции православной церкви.

Смыслообраз сакрального текста в № 6 – «Прийдіте, поклонімся» (*Con anima*), представляющего собой полиэтапную композицию, – раскрывается в динамике восхождения к кульминации («*И припадем ко Христу*»). Первый этап становления формы представляет собой экспозицию двойной фуги с такой очередностью вступления голосов:

S.....T2
A.....T1
T.....T2
V.....T1

Второй этап представляет собой фугированное развитие T1:

S.....T1
A.....T1
T.....T1
V.....T1

Третий этап («*И припадем ко Христу*») основан на контрасте фактурного типа и производном контрасте в сфере интонационной драматургии. На первое провозглашение фразы «*И припадем ко Христу*» приходится и смысловая кульминация всего номера.

Из трёх разделов – экспозиции, среднего раздела и репризы – состоит № 7 – «Святий Боже». Исходя из церковной традиции, композитор 12-тактовую экспозицию построил на трёхразовом проведении молитвы «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас», начинающемся со слабой доли такта. Так как терцовый тон, являющийся основополагающим для определения тональности, не показан, можно только ориентироваться на основной тональный устой *d*; однако начинается экспозиция в тональности *g-moll*. А далее, во второй части, композитор полностью изложил молитву «Слава Отцю і Сину і Святому Духу...» в тональности *D-dur*, которая придаёт её звучанию торжественный, гимнический характер, подчёркивающий значимость религиозного смыслообраза.

Реприза – неточная, однако возвращение тональности *g-moll*, в которой заканчивается часть, создаёт не только тональную, но и смысловую арку, словно символизируя постоянство божественного начала.

№ 7 – «Святий Боже» и № 8 – «Аллилуйя» написаны в одном темпе *Andante*, что способствует их смысловому объединению. Так же, как и в №№ 5 и 6, в них наблюдается стадийность развития и «крещендирующая» форма. Так, № 8 состоит из четырёх тактов, начинаясь с устоя *d*, а заканчиваясь в тональности *G-dur*. Согласно ремарке автора, эти четыре такта повторяются трижды, но в разной динамике, то есть в целом форма складывается из трёх стадий: первая – *mp*, вторая – *mf*, третья – *f*. Таким образом, происходит постепенное динамическое нарастание, а приём хорового *divisi* приводит к семиголосию, делающему звучание чрезвычайно насыщенным. «Аллилуйя» является тональной связкой к № 9 – «Сугуба екстенія», состоящему из десяти тактов: 2+2+4+2, где композитор воссоздаёт интонации из № 7. «Сугуба екстенія» представляет собой обращённую к Господу молитву: «Господи, помилуй!». С каждым проведением темы-прошения хоровая фактура становится более плотной, насыщенной, фундаментальной. Хоральный склад письма придаёт хоровому звучанию значимость, а переменные размеры (3/3; 4/4) подчёркивают смысловую глубину каждого молитвенного слова.

Третий малый литургический цикл состоит из № 10 («Херувимська пісня»); № 11 («Вірую»); № 12 («Милость мира», «Тебе поєм»); № 13 («Достойно есть»); № 14 («Просительна екстенія»).

Превалирование динамики *p* в **№ 10 «Херувимська пісня»** – позволяет предположить, что композитор стремился воссоздать образ тихого ангельского пения. И вновь Р. Твардовский обращается к полифонической форме. В данном случае это – фугато, где тема излагается сначала низкими женскими голосами (альтовая партия), затем контрастно – высокими мужскими (теноровая партия). Принцип контраста применён композитором и далее: тема звучит у высоких женских голосов (партия сопрано) и низких мужских – басовая партия. Постепенное насыщение фактуры приводит к кульминации – *«Трисвятую»*.

Интонационная основа **№ 11 – «Вірую»** – близка знаменному распеву и григорианскому хоралу. Как Символ Веры эта часть является центральной в Литургии. По структуре **№ 11** представляет собой двухчастную репризную форму с кодой, в которой прослушиваются интонации украинской народной песни «Щедрик» в обработке Н. Леонтовича. Как и в католической мессе, эпизод *«И воплотившагося»* вносит контраст. Единение верующих композитор подчёркивает тем, что каждая строфа **№ 11** заканчивается унисоном. С другой стороны, унисонные окончания характерны и для украинской народной песни. Как и в **№ 1**, композитор не всегда выписывал высоту и длительность звуков, видимо, акцентируя таким образом важные в смысловом отношении места канонического текста. Например, на словах: *«Єдиного Бога Отця Вседержителя, Сина Божия, Іже от Отця, Бога Істина от Бога Істини, Рожденна, Єдиносущна Отцю»* Р. Твардовский прибегает к свободному исполнению песнопения, характерному для церковной службы.

№ 12 – «Милость мира» – один из наиболее важных моментов Литургии – совершение чина Возношения, когда Дары возносятся Богу Отцу и освящаются Святым Духом, приходящим, чтобы превратить их в истинные Тело и Кровь Хистовы. По структуре **№ 12** представляет собой двухчастную безрепризную форму, а также включает в себя новый раздел *«Тебе поєм»*. Первая часть «Милости мира» начинается в тональности *g-moll*. В умеренном темпе ровными четвертными длительностями во всех хоровых партиях звучат первые строки молитвы. Композитор создал все необходимые условия для наполненного, мягкого хорового звучания, наиболее соответствующего характеру вербального текста. Далее, начиная со слов *«Достойно і праведно єсть*

поклоняться», Р. Твардовский точно придерживается канонического текста, подчёркивая нерасторжимость божественного триединства: «*Отцю і Сину і Святому Духу, Тройці Єдиносущній і Неразділній*». Начало второй части знаменует проведение половинными длительностями в басовой партии фразы из церковной молитвы, славящей Бога: «*Свят, Господь Саваоф*». Заканчивается «**Милость мира**» торжественной «*Осанной*».

Эпизод «**Тебе поём**», воссоздающий характер благодарственной молитвы, звучит в медленном темпе, очень распевно, насыщенно благодаря использованию *divisi* во всех хоровых партиях.

№ 13 «Достойно есть» начинается проведением мелодической линии в партии сопрано светло, прозрачно, и, в то же время, торжественно. Подчёркивая значимость образа Божьей Матери, на слове «*Богородицю*» все партии, кроме басовой, сливаются в едином аккордовом звучании. А молитвенная строка «*Честнійшую Херувим*» выразительно проводится партией басов на выдержанном тоне в партии теноров, с последующим введением низких женских голосов. Заключительный эпизод «*Тя величаєм*» строится на интонационном материале **№ 7 «Святой Боже»**, что способствует интонационно-драматургическому единению цикла, в тональности *D-dur*, с постепенным динамическим нарастанием.

№ 14 «Просительна ектенія», звучащая в насыщенной хоровой фактуре, трижды представляет молитвенное прошение «*Господи, помилуй!*», с репризами после каждого проведения, в хоральном изложении; после чего озвучивается вторая просьба – «*Поддай, Господи!*».

Четвёртый малый литургический цикл включает в себя **№№ 15–19**.

Интонационный материал **№ 15 – «Отче наш»** – вырастает из звуков молитвы, в основу которой положено *C-dur*'ное трезвучие (1, 3, 5, 11 тт.). Хоровая псалмодия в первых тактах сменяется мелодизированной хоральной хоровой фактурой. Со слов «*Хліб наш насущний*» (11 т.) начинается вторая часть двухчастной формы, представляющая собой контрастирующее первой диатоническое построение.

Структура **№ 16 – «Хваліте Господа с небес»**, как и предыдущего, двухчастна. Р. Твардовский вновь использует принцип стадийности. Три четырёхтактовых призыва «*Хваліте Господа с небес*» составляют три стадии развёртывания формы первой части номера.

Вторая часть – «*Xваліте Єго во вишніх*» – также состоит из трёх построений-призывов протяжённостью в четыре такта, но при этом с расширением и финальной «*Аллилуйей*».

№ 17 – «Буди Ім'я Господнє» построен как двойная fuga с совместным проведением тем. Два первых проведения первой темы основаны на вербальном тексте первой строки «*Буди Ім'я Господнє*». Вторая тема создана композитором с использованием второй строки молитвы – «*Благословенно от нині і до віка*». Основным элементом, на котором строится интермедия (8–10 тт.) становится нисходящий ход восьмых из первой темы. Обе темы fugи соотносятся между собой по принципу производного контраста. В ходе развития они претерпевают вариационные изменения, в них включается материал интермедии. Порядок проведения тем от басовой партии к партии сопрано даёт эффект разрастания диапазона, достижения кульминации.

№ 18 – «Слава Отцю і Сину» – двухчастная композиция. Однако при этом в построении формы отчётливо прослеживается и символика числа «три»: «*Амінь*» в **№ 18** звучит троекратно – как вступительное, срединное и заключительное провозглашение.

В **№ 19 – «Многая літа»** композитор вновь вводит солирующую партию Диякона, в которой, в основном, не использует высотно-ритмическую фиксацию. Р. Твардовский также возвращается к респонсорному типу изложения, что ещё раз свидетельствует о наличии в Литургии арочной драматургии как принципа построения всей циклической формы.

В разделе *Animato* двадцать один раз провозглашается «*Многая літа*», однако первые четыре такта многолетие исполняется уплотнённо, так как композитор использует короткие длительности; с пятого же такта происходит ритмическое расширение и фраза «*Многая літа*» распевается уже не на один такт, а на два. В этом разделе широко использован специфический хоровой эффект «колокольности», о чём свидетельствуют акценты, поставленные композитором на каждой сильной доле такта. Кроме того, присутствует и изобразительный момент, ибо в первых четырёх тактах композитор «использует» маленькие лёгкие колокольчики, придающие хоровому звучанию радостный характер, а с 5 такта – большие колокола, триумфальное звучание которых и завершает весь цикл.

Выводы. В Литургии «Київська» Р. Твардовский синтезировал традиции как украинской православной духовной музыки, с её приверженностью к диатонике, так и музыки католической, создав масштабное сочинение, в котором обратился к интонациям как знаменного распева, так и григорианского хорала, разным формам многоголосия, соединяя их с полифоническими принципами развития. Опираясь на традиции православной службы, композитор также воссоздаёт в хорошем звучании её специфический колорит, в частности, колокольность.

Для формообразования Литургии Р. Твардовского характерны принципы стадийности («крещендирующей» формы), арочной драматургии, опора на числовую символику.

Сущность композиторской интерпретации церковного канона в сочинении Р. Твардовского заключается, прежде всего, в точном воспроизведении вербально-текстовой основы, как в полном воспроизведении канона, так и фрагментарном – в обоих случаях композитор достигает целостного охвата вербально-текстового первоисточника. Основной концепцией Литургии «Київської» Р. Твардовского – яркого примера экуменизма в искусстве – является единство стремления человечества к Богу.

Возрождение традиционных церковных жанров в рамках течения *musica sacra nova* способствовало новому утверждению образа «человека соборного», человека, исповедующего вечные духовные основы бытия, устремляющегося в своем душевном порыве к единению с Божественным началом. Создание духовно-музыкального сочинения, способного привести верующих к храму, вернуть им утраченные надежды, требует сегодня от композитора не только знания церковной службы, но и, может быть, прежде всего, сердечной чуткости, бережного отношения к таким извечным понятиям, как красота и доброта, совесть и сострадание, любовь и человечность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бэла И. История польской музыкальной культуры [Текст] / И. Бэла. — М. : Музгиз, 1954. — Т. 1. — 333 с.
2. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий [Текст] : очерки / Л. Кокорева. — М. : [МГК], 1997. — 162 с.

3. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоуста: еволюція і семантика жанру [Текст] / Н. Костюк // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. ; [ред. М. Ю. Ржевська]. — К., 2000 — Вип. 29. — С. 52–64.
4. Кунцлер М. Літургія церкви [Текст] / М. Кунцлер. — М. : Християн. Росія, 2001. — 303 с.
5. Протопопов В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности [Текст] / В. Протопопов. — М. : Композитор, 1990. — 200 с.

УДК 78.087.68 : 78.03 (477) «19»

Наталія Белік-Золотарьова

**ХОРОВІ СЦЕНИ ОПЕРИ Г. МАЙБОРОДИ
«ЯРОСЛАВ МУДРИЙ»
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕМИ «НАРОД І ВЛАДА»**

Розвиток опери підкреслює закономірність висновку Б. Асаф'єва [1] щодо цього жанру мистецтва, який піддається узагальненню та аналізу лише *post factum* – необхідним є проміжок часу, щоб заново осмислити оперні артефакти. Упродовж століть змінювалась не лише опера, але й її сприйняття. Тому так гостро стоїть нині питання сценічного поновлення оперних творів, що були несправедливо забуті. Загальне спостереження Б. Асаф'єва є актуальним і для сучасної української культури, складаючи, зокрема, методологічне підґрунтя пропонованого дослідження. Ренесанс оперних полотен, які пройшли соціально-політичні випробування епохи, означає те, що ці твори вирізняє значна художньо-естетична цінність. Для аналізу *post factum* необхідно віддалення не тільки від часу створення опери, але й від тих історичних подій, яким вона була присвячена. І тоді не тільки такі опери, як «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, що отримали нове сценічне життя на початку ХХІ ст., а й інші резонансні оперні твори, такі як «Загибель ескадри» В. Губаренка, «10 днів, що потрясли світ» М. Кармінського, напевне, будуть затребувані найближчим часом.

Аналізу *post factum* потребують і функції такої важливої складової оперного цілого, як хор, який активно сприяє найбільш повному усві-

домленню змісту оперного цілого. **Мета** даного дослідження – виявити специфіку хорової драматургії опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди. Її реалізація обумовлює необхідність вирішення наступних **завдань**: 1) здійснити аналіз хорових сцен твору; 2) визначити логіку функціонування хорового чинника в музично-сценічній дії опери; 3) виявити застосування методу оперно-хорового симфонізму в розвитку хорової лінії твору.

Оперно-хорова творчість Г. Майбороди загалом і опера «Ярослав Мудрий», зокрема, відбивають деякі тенденції розвитку національного музично-театрального мистецтва другої половини ХХ ст. Це виявляється, перш за все, в зверненні до відтворення глобальних історичних подій та образів визначних особистостей – Г. Майборода в оперному жанрі тяжів до одвічних тем – війни, переламних подій в літописі рідної країни й образів її героїв. Оперно-хорову творчість митця вирізняє поступове заглиблення в історію України від ХХ до ХІ ст.: «Милана» – події 1939 р., «Арсенал» – громадянська війна, «Тарас Шевченко» – ХІХ ст., «Ярослав Мудрий» – ХІ ст.

В «Арсеналі» (1960) збережено той жанр, що вперше був впроваджений Г. Майбородою в «Милані» (1957), де поєдналися риси героїко-епічної опери і лірико-психологічної драми. Але засоби музичної виразності порівняно з «Миланою» істотно змінюються. Перш за все, це стосується запровадження в «Арсеналі» методу оперно-хорового симфонізму та надання хору, що втілює образи революційного народу, провідної ролі. Жанровий синтез, наявний у перших двох оперних опусах Г. Майбороди, має багаті традиції, що виходять з «Тараса Бульби» М. Лисенка та «Золотого обруча» Б. Лятошинського.

Один з важливих методів, застосовуваних композитором у його оперному доробку – розкривати особистість героя з урахуванням історичних умов його життя. Г. Майбороді належать декілька пріоритетів у створенні образів визначних постатей України: композитор на тлі відповідних історичних епох створив образи Великого Кобзаря («Тарас Шевченко», 1964) та Ярослава Мудрого в однойменній опері (1975). Жанрове визначення опери «Тарас Шевченко» – опера в чотирьох новелах – вказує на синтез театрального та літературного жанрів. Жанровий синтез, складові якого – опера, новела, пісня – впливає на хорову драматургію, надає їй рис фрагментарності, що притаман-

ні новелі, а пісенність пронизує хорову тканину музично-сценічного цілого.

Відзначаючи тяжіння митця до втілення визначних історичних подій та видатних постатей, підкреслимо, що ця спрямованість є ознакою того, що традиційно називають «великою темою» в опері, й, у деяких випадках, в музично-сценічних опусах Г. Майбороди є наявними риси «великої опери». Так, лірико-психологічний підхід до трактування образів взаємодіє у «Ярославі Мудрому» з монументалізмом.

У пошуку актуальних тематичних та жанрово-стильових обріїв оперного жанру Г. Майборода звернувся до інтерпретації одного з шедеврів національної драматургії – поеми І. Кочерги «Ярослав Мудрий». Композитора привабили, перш за все, героїко-патріотичний дух сивої давнини, і, безперечно, постать Ярослава Мудрого. «Ярослав Мудрий» – п'єса, у якій талант І. Кочерги як драматурга розкрився на повну силу. Під час Великої Вітчизняної війни, коли посилився інтерес до героїчного минулого Батьківщини, історико-патріотична тема стала однією з центральних у мистецтві. Митець не залишається осторонь і пише драматичну поему «Ярослав Мудрий». У розповіді про Київського князя – поборника єдності Руських земель – однією з центральних проблем стає проблема миру як найвищої цінності, запоруки процвітання держави й народу.

Сюжет драматичної поеми розгортається у 1030–1036 рр., коли Ярославу вдалося хоч ненадовго втихомирити князівські міжусобиці та приборкати зовнішніх ворогів-половців. Точне датування подій надає п'єсі історичної достовірності. Кожна з п'яти дій має самостійну назву, що є її лейтмотивом: «Сокіл» – 1030, «Закон і благодать» – 1030, «Квітневий сніг» – 1032, «Каменщик і князь» – 1032, «Гуслі й меч» – 1036.

У роки Великої Вітчизняної війни, коли п'єса й була написана, основна її ідея, безумовно, трактувалася як патріотична. Народ, не зважаючи на особисті кривди й образи, в час, коли вирішувалася доля держави, став на її захист. Звичайно, глядач тоді міг проводити уявну паралель між особою Сталіна та образом Ярослава, в якому, за твердженням І. Кочерги, поєднались «честолюбство, нерозбірливість в засобах його задоволення і щира любов до культури й освіти, великодушність і лукавство, рицарська одвага і, поряд з цим, малодушна

лякливість у вирішальну мить ..., щедрість і скупість, невдячність за зроблені йому послуги тощо» [5, с. 186].

Та цінність будь-якого твору мистецтва визначається його життєздатністю й мірою актуальності в будь-який час. Згадаємо, як Ярослав говорить про історичну місію Русі – бути «сторожем Європи». Фактично, й зараз Україна виконує таку ж саму роль.

П'єса нагадує, що обов'язок державного мужа – оберігати «мир і труд – це благо основне». А мир, перш за все, – це відсутність війни із сусідньою державою, мир у власному домі, в сім'ї, в душі кожного громадянина. Одним із важливих чинників, що надає п'єсі І. Кочерги актуальності, є всеохоплююча фраза: «Раніш закон, а потім благодать». Ідея невідступності у виконанні закону – одна з найактуальніших у нашому суспільстві, адже це стосується й юридичних, і моральних норм. Саме так сприймаються слова, що їх неодноразово повторює у п'єсі Ярослав Мудрий: «раніш закон, а потім благодать». Правда, з ними римуються інші: «кроткий вік без крові не создать». Гірко усвідомлювати, що це близько до істини й нині...

На власне лібрето 1975 р. Г. Майборода створив монументальне історичне лірико-епічне полотно¹. Тематика опери «Ярослав Мудрий» була закладена і в 70 рр. ХХ ст., залишається вона актуальною і на сьогоднішній день. Тому 2007 р. Національна опера України здійснила нову постановку цього видатного твору (диригент-постановник В. Дядюра, режисер-постановник А. Солов'яненко, хормейстер-постановник Л. Венедиктов). Типовим для епічного жанру є значна роль хорів. Особливо це стосується розвиненого хорового фіналу, що є характерним для епічної опери. Проте, на думку О. Зінькевич [4], в опері «Ярослав Мудрий» відбувається синтез рис ще й інших жанрових різновидів: лірико-психологічної та народно-історичної типів драми. На наявність рис лірико-психологічної драми вказує безліч аріозних побудов в характеристиках дійових осіб, наскрізний розвиток образів Інгігерди й Микити та мелодика, що йде від романсу. Від народно-історичної драми – масштабні хорові сцени наскрізної дії з насиченою

¹ Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери: Г. Майборода. «Ярослав Мудрий» [Ноти] : До 1500-річчя Києва : опера на три дії, сім картин : Клавір / лібр. Г. Майбороди за однойменною поемою І. Кочерги. — К. : Муз. Україна, 1979. — 295 с.

діалогічною фактурою (хорова сцена з другої картини «Суда і правди» та сцена розкриття заколоту у п'ятій).

Г. Майборода відтворив в опері образ епохи – Київської Русі XI ст. – за рахунок точних і переконливих прийомів: семантики «дзвоновості» та специфіки інтонаційного підґрунтя хорового масиву. Так, спів чоловічого хору на початку опери – монодія, що нагадує давньоруський знаменний спів. Для оперно-хорової творчості Г. Майбороди характерна національна специфіка, що виявляється у природному засвоєнні народного складу мислення. В опері «Ярослав Мудрий» інтонації ворожильних пісень відчуються в привітальному хорі-зустрічі Гаральда з четвертої картини, весільних – у сцені одруження Єлизавети та Гаральда з п'ятої, плачів – у хорі біля загиблої Милуші (п'ята картина), славильних пісень – у фіналі твору.

Як і в опері «Тарас Шевченко», оркестрову увертюру до опери, що мала б вводити слухача в образний лад твору, Г. Майборода замінює *хоровим вступом*, що виконує функцію *прологу*. Суворо-аскетичний спів залаштункового чоловічого хору *a cappella* у повільному темпі в нюансі *p* на тлі тихого колокольного дзвону влучно відтворює атмосферу богослужіння в церкві княжого терему. І природнім переходом до дії є молитва Сильвестра «Благослови, Господь» – оратая, будівника, рятівника князя Ярослава, що «мир для Києва приніс». Чоловічий хор «Боже, помилуй нас» з'являється і в кінці першої картини, в момент зав'язки однієї з сюжетних ліній твору – зустрічі Гаральда з Єлизаветою та появи княгині Інгігерди, яка виходить з церкви у кінці служби. Цей невеликий хоровий епізод (8 тактів) виконує функцію контрастного фону до розвитку сценічної дії. Підсумовуючи, визначимо функціональне навантаження чоловічого хору як фонове – молитовне й алюзивно-історичне.

Масштабна хорова сцена з другої картини «Суда і правди» (мішаний склад хору) репрезентує тяжіння до драматичного відтворення подій, постійне зростання напруги за рахунок використання прийомів симфонічного розвитку – тобто, ознаки музичної драми. Хор у цій сцені створює образи київського люду – каменярів, теслярів, селян. У сцені присутні риси, які притаманні народній творчості – діалогічність, коли обмінюються репліками чоловіча та жіноча групи хору;

хоровий виклад терціями, секстами, спів в октаву, в унісон; інтонація плачу, що надалі звучатиме у сцені смерті Милуші.

Драматургічні функції хору різноманітні. Вже в оркестровому вступі відчувається напруга завдяки лейтінтонації відчаю – акцентованому руху на малу секунду вгору, який отримує подальший розвиток у жіночому хорі у зміненому вигляді – хід на малу секунду вниз (на словах «Вбито»). Лейтінтонація відчаю звучить на тлі збуджених, активних терцій у віолончелей та контрабасів, що в подальшому з'являться у викладі чоловічого хору («Доволі терпіть варягів»). Структура сцени «Суда і правди» – контрастно-складова форма наскрізного розвитку. У першому розділі, де народ вимагає княжого суду над варягом, функція хору дійова. Другий розділ, де, за появи князя Ярослава, Журейко розповідає про вбивство брата Милуші Ульфом, хор «Боже правий» виконує молитовну функцію й висловлює співчуття. Дуєт Милуші та її батька Любомира на тлі мішаного хору звучить на *ppp*, й композитор знову використовує інтонацію плачу. У третьому розділі сцени Ярослав дає гнівну відсіч Інгігерді на її пропозицію пробачити Ульфа і вимагає його страти, отримуючи підтримку київського люду. Драматургічна функція жіночого хору у четвертому розділі може знову бути визначена як співчуваюча: «Дитиночка милая, мов сонечко, ясная, мов пташка, вбивається». Хор супроводжує спів квартету солістів – Єлизавети, Інгігерди, Ярослава і Любомира, кожен з яких має особисту думку з приводу подій, що відбулися. За рахунок низхідних інтонацій жіночого хору, звучання сопрано й альтів у терцію, вступу на слабку долю композитор створює образи жінок, що щиросердно співчують горю Милуші та Любомира. Отже, постійна зміна драматургічних функцій хору вирізняє цю сцену, яка набуває непересічного значення у розвитку драматургії оперного цілого – адже композитору було необхідно передати ідею активної участі народу у подіях, що відбувались у Київській Русі в XI ст. Хор – київський люд, задіяний у розв'язанні конфлікту – дає можливість розглядати опозицію «народ – влада» у якості основної проблеми твору.

Зустріч Гаральда киянами у четвертій картині супроводжується привітальним хором «Соколу ясному», де відчуваються інтонації воєвожильних пісень. Відбувається традиційне для народної творчості привітання спочатку нареченого (сокола) жіночим складом хору, по-

тім нареченої (лебідоньки), відповідно, чоловічою групою хору і загальне прославлення молодят наприкінці. Куплетно-варіаційна форма, перемінні розміри, перегуки хорових груп, яскраве звучання хору за рахунок високої теситури у кульмінаційних епізодах – всі ці засоби сприяють створенню святкового настрою. Отже, драматургічне навантаження хору в четвертій картині полягає в утворенні жанрового тла, на якому відбувається розвиток сюжету.

П'ята картина опери репрезентує розвиток декількох сюжетних ліній. Весілля Гаральда та Єлизавети супроводжує жіночий хор («Із нашого саду ми хмелю взяли»), що створює спочатку жанровий, а згодом – контрастний фон. Прозора звучність оркестру, ліричні, м'які наспівні інтонації, середня теситура хорового викладу у нюансі *mf* – це нібито би відгомін весілля, на тлі якого Микита страждає за Єлизаветою, яку палко кохає. Куплетно-варіаційна форма хору та приспів «Ой ладо, ой ладо, з'єднає вас Лель» вказує на його фольклорну основу. Коли новгородці повідомляють Микиту про смерть батька, звучання жіночого хору «Із нашого саду» перетворюється на контрастний фон, на якому розгортаються події.

Наступні два розділи репрезентують нову сюжетну лінію, що пов'язана з образом Джеми. Надалі напруженості розвитку сюжету додає змова Інгігерди та Ульфа проти Ярослава, свідком якої стає Журейко.

Вбивство Милуші Ульфом призводить до кульмінації – кияни знаходять загиблу (четвертий і п'ятий розділи). Г. Майборода застосовує лаконічні, але напрочуд виразні засоби передачі стану людей, що побачили вмираючу дівчину. Голоси сопрано звучать на *pp*, на одному звуці. У цьому речитативі композитор передає жах: «Милуша», «Убита». І тільки зойк «Боже мій!» містить низхідну інтонацію кварта. Поява князя Ярослава, а потім Журейка спричиняє нову хвилю співчуття та рішучості помститись варягам, що знаходить відбиття в хоровій драматургії. Відбувається синтезування в одній хоровій сцені двох функцій: оплакування – жіночий хор «Ой, Милушечко» (інтонації зі сцени «Суда і правди») звучить на тлі чоловічого, який дає коментар події: «Змова! На князя!». Зростання напруги призводить до більшої активності чоловічого хору, що вимагає: «Терпіти годі!».

У наступному розділі сцени – арії Ярослава і квінтеті з хором – знову, як і в другій картині, звучить звернення до Бога (мішаний хор «Боже, милий»). Але характер його інший. Це вже не тільки молитва-оплакування. Підіймаються хвилі страждання (від *p* до *ff*), що призводить до кульмінації – «Горе!». Траурну ходу, коли Милушу несуть до храму, супроводжує спів мішаного хору на *pp*. Застосування тембрової драматургії (репліки різних груп та партій), прозора фактура, інтонації плачу, що чутні у всіх голосах, створюють скорботний образ. Наявність в хорових сценах з другої та п'ятої картин опери наскрізної інтонації плачу, що виступає у якості лейттеми, є одним із свідoctв застосування композитором методу оперно-хорового симфонізму [2; 3].

Образи княжого почту (шоста картина третьої дії) створені за рахунок чоловічого хору. Вірність народу своєму керманичеві Г. Майборода підкреслив тим, що хор буквально повторює останню фразу князя Ярослава як з точки зору музичного, так і словесного викладу: «О, ви, послі сусідньої держави, про те в краях повідайте своїх». Мужнє звучання чоловічого хору в унісон на *f* немов підкреслює тезу про те, що дужо й твердо тримає оборону Європи сторож – руський Ярослав – тобто, хор виконує підсилюючу функцію.

Заклучна, сьома картина третьої дії опери пронизана дзвонівістю, що створює композиційно-змістову арку до першої картини музично-сценічного цілого. Таким чином, виникає хорове обрамлення, що сприяє єдності твору, надаючи опері рис ораторіальності. Але, якщо дзвони на початку твору супроводжували службу в хатній церкві княжого терему (молитву «Отвергшаго, о Христе»), то урочисті передзвони фіналу символізують дякування за надану милість Божу – перемогу у війні з печенігами. За принципом контрасту Г. Майборода вводить до картини народного свята епізод прощання з загиблим Микитою. Загалом, епілог опери характеризується наявністю розвинених хорових побудов, що обрамляють монолог Ярослава Мудрого. Підкреслюючи єдність народу й князя, композитор тему хорової «Слави», яка звучить на початку картини, надає Ярославу – «Отам, на полі бою Київ новий ми построїм». Хор потужно підтримує гасла Ярослава Мудрого, продовжуючи розвивати цей інтонаційний комплекс до самого фіналу (*Maestoso*, *fff*), що є генеральною кульмінацією оперного полотна.

Висновки. Опера «Ярослав Мудрий» поєднує минуле й сучасне, її відродження на сцені 2007 р. свідчить про актуальність її проблематики для сьогодення. Специфіка вирішення проблеми *«народ і влада»* в опері – пошуки її розв’язання в історичному минулому, втілення мрії народної про гармонійність суспільного устрою, про справедливого владаря. Образ Ярослава Мудрого – приклад керманіча, який вирішує складні суспільно-політичні питання *в єдності з народом*. Виведення на сцену народу як активно діючої історичної сили призвело до урізноманітнення драматургічного навантаження хору в опері у бік його ускладнення. «Ярослав Мудрий» репрезентує тип епіко-історичної опери, де наявними є драматичні та психологічні елементи. Надання хоровому чиннику різноманітних драматургічних функцій пов’язано із синтетичним жанровим типом цього оперного твору.

Динамізація дії в опері досягається автором за рахунок багатопланових драматичних хорових сцен із напруженим розвитком подій, контрастами та потужними кульмінаціями. Так, Г. Майборода створює своєрідну хорову увертюру, а також надає хору різноманітних функцій: *молитовної* та *алюзивно-історичної* (чоловічий хор *a cappella* «Отвергшаго, о Христе» з першої картини); *дійової* (хор «Суда і правди» з другої картини); *лейтмотивної* (інтонація плачу з другої картини); *жанрово-побутового й контрастного тла* («Із нашого саду ми хмелю взяли» з п’ятої картини); здійснює *синтез функцій оплакування* («Ой, Милушечко», жіночий хор) та *коментування* («Змова! На князя!», чоловічий хор) у п’ятій картині. Більш того, застосування монументальних хорових побудов призводить до появи рис ораторіальності в опері «Ярослав Мудрий».

Відмінне володіння законами оперної драматургії допомагає композиторові створювати хоровими засобами виразності необхідні художні образи людей з народу – каменярів, теслярів, селян, монахів, гостей на весіллі Гаральда й Єлизавети. Український народ показаний і як монолітна сила, і диференційовано (виокремлення таких груп, як монахи, княжий почт, гості на весіллі тощо).

Оперно-хорова драматургія «Ярослава Мудрого» Г. Майбороди характеризується, з одного боку, творчим продовженням традицій М. Лисенка та Б. Лятошинського, з іншого – наявністю новаторських підходів щодо функціональних і виразових можливостей хору задля

відтворення художньої ідеї оперного твору. Новаторство виявляється, зокрема, у запровадженні Г. Майбородою *методу оперно-хорового симфонізму* й витікає з глибокого осмислення традицій оперного мистецтва й розуміння тенденцій його розвитку. Характерним для опери «Ярослав Мудрий» є синтез таких типів симфонізму, як *програмний і конфліктний*. Запровадження методу оперно-хорового симфонізму в розгортанні хорових масивів призводить до наскрізного розвитку інтонаційної драматургії.

Хорові сцени опери демонструють опору на національний фольклор, виразну мелодику широкого дихання, декламаційні прийоми, поєднання епічної та ліричної тем, що виходить на рівень оперно-хорової драматургії. Композитор трактує хорове начало як один з дійових чинників розвитку опери. Цьому сприяє розшарування хорової маси як засіб показу різних верств населення, використання можливостей однорідних і мішаних складів хору; запровадження хорових *tutti* для підсилення кульмінаційних моментів і демонстрації єдності народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асаф'єв Б. *Об опере [Текст]* / Б. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1985. — 334 с.
2. Бєлік-Золотарьова Н. *А Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства [Текст]* / Н. А. Бєлік-Золотарьова // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; [ред. В. Я. Даниленко та ін.]*. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.
3. Бєлік-Золотарьова Н. *А Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку [Текст]* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна. — Харків, 2011. — 20 с.
4. Зинькевич Е. *Георгий Майборода [Текст]* / Е. Зинькевич. — К. : Муз. Украина, 1983. — 70 [1] с. — (Творческие портреты украинских композиторов).
5. Кочерга І. *Ярослав Мудрий [Текст]* : [драматична поема] // *Вибрані твори / Іван Кочерга ; [передм. О. Бондаревої]*. — К. : Сакцент Плюс, 2005. — С. 185–297.

«НАЦИОНАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА» КАК КУЛЬТУРНАЯ ПАРАДИГМА ТВОРЧЕСТВА Г. СВИРИДОВА

*Духовная культура народа
живёт и творится в его сынах,
связанных со своей родиной любовью,
молитвою и творчеством
И. Ильин [8, с. 603].*

Понятие «картина мира» чрезвычайно богато по своему содержанию: оно является обобщённым представлением человека о мире и включает в себя совокупность религиозных, научных, философских, нравственных идей. Связь музыкального искусства с такими идеями очевидна и исследована на сегодняшний день достаточно основательно. Так, согласно философии искусства Ф. Шеллинга, всякое художественное произведение есть своеобразная модель Универсума, воссоздание в конкретно-чувственном материале того или иного вида искусства постигнутых художником божественных идей мироздания [16]. Каждый из видов и жанров искусства с той или иной степенью полноты фиксирует взгляд на мироздании в целом, в меру своих художественных возможностей дублируя его пространственно-временные характеристики. Благодаря этому *микромир* произведения искусства становится конкретно-чувственной моделью *макромира*. «Сам же художник, – по замечанию Г. Рыбинцевой, – воссоздающий в художественных структурах своих сочинений пространственно-временную структуру мироздания, приобщается тем самым к наиболее обобщённым законам, лежащим в основании бытия» [11, с. 51]. В то же время, рассматриваемое понятие имеет и другой – временной – аспект – это *преобладание* в данный момент в истории или национальной культуре *определённого представления* о наиболее общих принципах мироустройства.

В современном музыкознании понятие «картина мира» выступает как научная модель познания, наделённая системообразующей функцией (интерпретация этого понятия в музыковедении наиболее рельефно представлена в работах И. Снитковой [13] и И. Романюк [10]).

В таком значении «картина мира» способна генерировать все проявления национального мышления (не только на уровне произведения, но и в пространстве культуры в целом).

Музыкознание XXI ст., наряду с обострённым интересом к малоизученным разделам истории искусства, понимание которых помогает прояснить национальную специфику творчества современных мастеров, тяготеет к оценке классических, хорошо известных феноменов отечественной культуры в свете *новых методологических установок, связанных с раскрытием в музыке философско-религиозного мировоззрения композитора*. Проецирование понятия «картина мира» на феномены музыкальной культуры приобретает значение исследовательского метода. Специфика новой культурной ситуации требует расширения границ проблемно-методологического «поля» в анализе явлений, отвечающего художественной парадигматике мышления композиторов XX ст., актуализируя обновление исследовательского аппарата за счёт нетрадиционных для академической науки методов (духовно-этимологический, онто-семиотический, интерпретационно-герменевтический).

Национально-духовные мировоззренческие интенции одного из крупнейших музыкальных художников XX ст., *Георгия Васильевича Свиридова*, определяют специфику современного исследовательского подхода к изучению его творчества. «Я хочу создать миф: Россия», – писал Свиридов [12, с. 29]¹. *Цель настоящего исследования* – обозначить параметры проявления национальной картины мира как культурной парадигмы самосознания искусства XX в. в творчестве Г. В. Свиридова. *Объектом* рассмотрения выступает философское понятие «национальная картина мира», *предметом* – интерпретация последнего в сочинениях композитора.

В качестве основополагающих критериев, репрезентирующих «национальную картину мира», учёные выделяют *преемственность, религиозный опыт* (духовность народа) и *музыкальный логос* (система национально-определённого музыкального языка). «В системе категорий анализа музыки картина мира способна учи-

¹ Национальную сущность произведений Г. Свиридова, эпическую направленность его творчества детально исследует Т. Масловская [9].

тивать шкалу ценностных ориентиров национальной музыкальной культуры, отражая её этос и онтологические основы», – отмечает И. Романюк [10, с. 7].

Преимственность и религиозный опыт. Художественно-стилистическое своеобразие музыки Свиридова обусловлено христианско-религиозными доминантами, повлиявшими на формирование личности композитора. Этот аспект генезиса творчества Г. В. Свиридова известен, но *изучен недостаточно* с точки зрения его причастности к проявлениям национально-парадигматических составляющих музыкального искусства. Национальные ***духовно-религиозные истоки*** в творчестве Свиридова традиционно *не рассматривались достаточно глубоко и системно*, хотя цикл духовных хоров «Песнопения и молитвы» доказательно свидетельствует о существовании этого феномена в наследии композитора. Вера никогда не была для Свиридова понятием отвлеченным, направляя его на пути музыканта и определяя его ярко выраженную гражданскую позицию. Доказательством тому служат дневниковые записи композитора, представляющие его сложный внутренний мир и стиль его мышления, в которых нашли отражение не только проблемы музыки, искусства, культуры, политики, философии, но и, прежде всего, духовности [12].

Композитор подчёркивал: «Функция искусства – выражение духовного мира человека» [12, с. 152], указывая, что должно быть не ремесленно-научное толкование мира (художественного произведения), а его духовное созерцание, что «для аналитика искусства должен быть важен по существу художественный, а тем более нравственный элемент искусства», для этого – «методы сопереживания, созерцания художественного явления», для этого – «художественное дарование» [12, с. 153]. Г. Свиридов был сполна одарён художественным даром, талантом видеть, слышать и чувствовать. Размышляя о духовном и художественном в искусстве, он отмечал: «Художник различает свет, как бы ни был мал иной раз источник, и возглашает этот свет» [12, с. 168]; «...духовное искусство является наиболее высокой формой искусства, ибо оно включает в себя эпическое, народное и индивидуальное (личность)» [12, с. 170]; «Библия – псалмы – тяжесть вековой мудрости, любви, сострадания» [12, с. 162]. «Искусство есть такое идеальное изображение жизни, которое приводит человека в со-

стояние напряжённого желания идеального, то есть красоты, духовной чистоты и добра» [12, с. 152].

На путях духовного созерцания и нравственных поисков Г. Свиридов явился преемником богатых традиций христианской ветви русской философии – П. Флоренского, С. Булгакова, С. Бердяева, В. Розанова, И. Ильина и др. – и ряда русских писателей – Ф. Достоевского, И. Бунина. Анализируя ценностные основы русской культуры, П. Флоренский характеризует её, прежде всего, как *культуру православленную в первом и основополагающем определении*, выделяя такие её качества, как «соборность, духовность, каноничность, гармонизацию (гармонизирующее начало)» [14, с. 69]. Подобные мысли высказывал и С. Аверинцев [1]. По И. Ильину, «творческая идея России ... есть идея *христианско-евангельская* (то есть от Евангелия исходит, от Нового Завета) и в то же время *православная и русская*, привнесённая от восточной православной церкви и усвоенная и выношенная в этой наивной, народной, славянско-темпераментной и добродушно-природной форме» [8, с. 598]. Таким образом, согласно учению одной из авторитетнейших русских философских школ, православное мирозерцание, опирающееся на непреходящие этические ценности и нормы морали, с его, в частности, особо отмечаемым как выражение славянской души качеством – *соборностью* – составило основу русского национального духовного опыта.

Соборность предстаёт как одна из доминирующих, сквозных идей русской «картины мира», характеризующаяся направленно-стью к общинному духовному единению, к предельной духовной интеграции творческой деятельности человека, устремлённостью к универсальному. Её материальным носителем, вещественным выражением становится хоровое пение – своеобразный способ существования русской нации в музыкальном космосе: хор выступает как носитель соборности народной души, средоточие, объединение множества усилий. «Хор – это всегда “согласие” (укр. “суголосся”) человека со Вселенной и уж никак – не антитеза, борьба, конфликтное противостояние» [15, с. 28].

Г. В. Свиридов глубоко чувствовал эту особую природу хорового искусства как «согласия», выражения «коллективного разума», века-ми копимой общинной мудрости. «Хор – насущное искусство. Утра-

ченная миром гармония», – замечал композитор [12, с. 313]. Самым органичным, естественным образом эта «гармония мира» – хоровое коллективное начало – связывается в творчестве мастера с *фольклорными* истоками. Композитор видел основы высокого искусства в фольклорных образах: «...высшее искусство – это *национальное искусство*. И в нём есть, ко всему прочему, понятному всем, ещё *главное, глубинное, почвенное*» [12, с. 196–197]². Главное, что почерпнул он в фольклоре – это не закономерности мелодико-ритмической организации музыки, а *принцип поэтизации* жизни. Творческий акт в фольклорной традиции есть *движение от бытового к возвышенному, идеальному*³.

Хоровое искусство, выступающее в славянской культуре как средоточие духовности – исконно народной мудрости, скорректированной христианской этикой – становится для русского композитора олицетворением *национальной идеи соборности*.

Концентрированным символическим выражением соборного начала, одной из знаковых сторон музыкально-смысловой семиосферы произведений Г. Свиридова становится *колокольность* – её семантика тесно сопряжена с православным миром, с *собирательным* образом родной земли. «Колокольный звон, – отмечал Свиридов, – это совсем не материальные звуки: это символ, звуки, наполненные глубочайшим духовным смыслом, который не передать словами» [12, с. 40]. Колокольность – «и Весть, и Совесть одновременно» (по Н. Бекетовой [4, с. 65]) в русской «картине мира».

Композитор «отзвонил» колоколами и колокольчиками историю своей Родины – вслед за М. Мусоргским и С. Рахманиновым. Музыка С. Рахманинова стала одной из главных отправных точек для Г. Свиридова в его работе над вокально-хоровыми жанрами. Глубинно русские корни творчества С. Рахманинова, параллель «Мусоргский – Рахманинов» в связи с темой национальных духовных истоков иску-

² О духовных связях в русском искусстве см. работы автора [2; 6].

³ Это ощущается в мечтаниях народа, в описании им самых обыденных событий жизни. Композитор «разработал» тот вариант национальной картины мира, где в основе художественных образов лежат не сами исторические факты, а их поэтическое переосмысление. «Поэтический реализм», проявившийся, в частности, в кантате «Курские песни», – одно из определений стиля художника.

ства не раз отмечались композитором, считавшим, что отечественные классики во главе с М. Глинкой оставили в наследство не только свои немеркнущие произведения, но и «прекрасный, выразительный русский музыкальный язык – неоценимое богатство» [12, с. 476].

В поэме Г. Свиридова *«Отчалившая Русь»* на слова С. Есенина колокольность имеет широкий смысловой диапазон. С её помощью воплощены:

1) образ тревоги – во второй части поэмы *«Я покинул родимый дом»*;

2) библейская символика – в кульминационной части поэмы *«Симоне, Пётр... Где ты? Приди...»*;

3) образ набата – в седьмой части цикла *«Где ты, где ты, отчий дом»* композитор изображает маятник-колокол (равномерное повторение тона «ре» в фортепианной партии, постепенно увеличивающаяся плотность аккордов, их регистровая переключка);

4) образы дали, простора – в одиннадцатой части цикла *«О верю, верю, счастье есть!»* фоном служит почти непрерывный прозрачный «малиновый» колокольный звон (кварто-квинтовые созвучия в высоком регистре).

Композитор в поэме использует звучание колоколов в пяти частях из двенадцати на протяжении всего цикла, постепенно усиливая его драматургическую значимость – от отдельных колокольных аккордовых комплексов до яркого, мощного, праздничного трезвона и благовеста в финале. Эффект колокольности достигается путём использования различных средств выразительности фактурно-гармонического комплекса. Её олицетворяет и один звук, и интервал, трезвучие, септаккорды, аккорды с побочными тонами, полигармонические вертикали.

Связь музыки Г. Свиридова с церковной православной культурой прослеживается и в *образах молитвы* – образах удивительной благоговейной кротости и тишины, присущей православному храму=Душе (они присутствуют, например, в духовных хорах «Господи, спаси благочестивые...», «Святый Боже», «Заутренняя песнь», «Господи, воззвах к Тебе...» из «Песнопений и молитв»).

Композитору удалось создать уникальные образцы русской духовной музыки, тонко соединившие лучшие достижения национальной

культуры. Как отмечал Г. Свиридов, музыкальная культура православного мира питается древними традициями духовного пения [12]. Смысловые акценты византийской культуры, присутствующие в гимнотворчестве Романа Сладкопевца, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина, Феодора Студита, стали основой христианских ценностей русской православной традиции. Т. Владышевская называет древнерусское песнопение «богословием в звуках» [7, с. 185]. Главным в нём является не музыкальное начало, а слово и его смысл, слово как носитель духовности, которая «просветляет» души⁴. Закономерно, что именно в произведениях, связанных со словом, полнее всего раскрываются мировоззрение и мироощущение композитора.

Отличительным качеством ключевой интонации в духовных сочинениях Г. Свиридова становится её *призывная семантика*, апеллирующая к сознательному самоопределению человека. Так, интонационное развёртывание в хоре «*Достойно есть*» выявляет её как образно-смысловую доминанту концепции произведения. Динамизм процессуального аспекта формы обеспечивает принцип «цепного» вариантного прорастания с постоянным интонационным обновлением, во многом аналогичный попевочному принципу варьированного единоначатия в знаменном распеве. Подобное интонационное развёртывание символизирует процесс *духовного поиска*, путь к познанию внутренней сущности человека, его души.

Стремление композитора к русскому религиозно-философскому всеединству, соборности, выразилось и в *синтетических жанровых формах музыки* – всеобъемлющих и претендующих на универсальность, в которых проводится *тема поисков путей спасения*, общинного и личностного преображения, являющегося целью освоения мира (эта ключевая тема нашла яркое воплощение, например, в трёх циклах Г. Свиридова на стихи С. Есенина, которые можно рассматривать как триптих – кантатах «Деревянная Русь», «Светлый гость»,

⁴ Одним из средств, помогающих клиросным певцам петь духовно, являлась сама *система древнерусской музыкальной письменности*, в которой фиксировались не столько музыкальные параметры, сколько символы, помогающие певцам постичь смысловые акценты и духовную суть текста песнопения. Запись богослужебного песнопения средствами знаменной нотации можно сравнить с «партитурой духовных чувств».

вокальной поэме «Отчалившая Русь»). Таким образом, творчество Г. Свиридова можно рассматривать как *метацикл*, объединённый идеей духовного поиска, о которой говорит сам композитор: «В моей музыке отразились искания русской души» [12, с. 23].

Музыкальный логос (система национально определённого музыкального языка). Б. Асафьев в первых строках своей монографии о М. Глинке заметил: «Писать о Глинке очень сложно: он по-великому прост и скромен, а потому – сложен, когда в него вдумываешься» [3, с. 4]. Нечто подобное мы можем сказать и о музыке Г. Свиридова: это – гениальная простота. Творчество композитора – гениальное по простоте и глубине выражения музыкальное истолкование образов и сюжетов, связанных с христианской православной традицией. Неповторимость и своеобразие величия созданных им христианских образов («Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого “Царь Фёдор Иоаннович”»), поэма «Отчалившая Русь», кантата «Светлый гость», хоровой цикл «Песнопения и молитвы»), их стилизовую целостность определяет и обеспечивает уникальный формообразующий принцип, глубоко укоренённый в национальной культурной традиции – *принцип повторности*, точной и вариантной⁵.

Заметим, что вариантная повторность наблюдается во внутреннем убранстве православного храма, где многочисленные варианты (изводы) изображений Спасителя, Богородицы, Святых украшают купол, апсиды, стены храма, включаются в композицию иконостаса. Принцип вариантной повторности способствует абстрагированию от многообразия и конкретики реального мира и выявляет вечную, вневременную сущность духовных образов и явлений, раскрывая их сверхсмысл.

На основании *повторности как принципа развития* сформировались столь характерные для Г. Свиридова приёмы работы с музыкальным материалом – вариантная повторность, остинато. Во всех трёх хорах из маленькой кантаты «Снег идёт» развёртывание формы осуществляется благодаря этим приёмам тематического развития (точная повторность, вариантность, вариантное остинато), демонстрирующим

⁵ О вариантности в системе музыкального мышления композитора см. в статье автора [5].

мастерство автора. Вариантность в кантате «Светлый гость» присутствует как на уровне сочинения в целом и его частей, проявляясь, например, в характерной для Г. Свиридова концентрической форме с элементами вариантного повтора, так и на уровне тем и микротем.

У Свиридова отбор средств выразительности определяется девизом: «*Всё устойчиво!*». Устойчива мелодия (строго одноладовая или пентатоническая), устойчива гармония («колебания» в рамках одного лада, дополнительные тоны, полифункциональность, временные сопоставления или отклонения при превалировании тональной основы). Диатонические мелодии и гармонические последовательности, строго выдержанные в одной тональности, или ярко окрашенная пентатоника представлены, например, в вокальном цикле на слова С. Есенина «Деревянная Русь».

Тип полифонического развития – линейный, предполагающий сквозное продвижение вариантно обновляемого музыкального материала, наиболее часто используется композитором. Мотивная интонационность в вокально-хоровых жанрах музыки Г. Свиридова выступает как источник формообразования, зарождения и роста логических линий, развёртывания композиционного целого.

Одной из характерных черт композиторского стиля Г. Свиридова, определяющей неповторимость его произведений, является оригинальная **хоровая инструментовка**, наследующая и трансформирующая церковно-певческую традицию. Направленность церковной византийской культуры на «очищение сердца» и «умное делание» ввело в средневековую, а затем в русскую духовную музыку ощущение *бесстрастности*. Это качество достигалась как неторопливым развёртыванием мелодии, так и уравновешенностью звучания в сочетании с колористическими приёмами использования тембров голосов. Свиридовские органские пункты, на фоне которых звучат аккордовые последовательности, – своеобразные *исоны*, пришедшие из глубины веков. Выращивание мелодии из тонов распетой гармонии и её *речитация* на одном звуке – также отголосок церковного псалмодирования.

Можно провести параллель между тождеством, пребыванием в одном звуковом пространстве, осуществляемым на основе принципа повторности, и внешним обликом православного храма, в котором воплощена идея Вечности, вневременности, образ мира – не земного,

но небесного. Эта временная концепция реализуется в архитектуре центрического или крестово-купольного храма (в отличие от готического собора) за счёт ритмической повторности, мерного чередования расположенных вокруг центра тождественных конструктивных элементов сооружения. Характеру архитектурного образа соответствует и внутреннее убранство храма, ориентированное не на горизонталь (как в западноевропейских базиликах), а на вертикаль. Роспись или мозаика, покрывающие стены крестово-купольного храма, наглядно демонстрируют иерархию священных образов – от изображения земных людей, достигших святости (в нижней части стен храма), до образов небесных: Спасителя, Богородицы, ангелов (изображённых в верхней части сооружения – в куполе, на барабане, в конхе апсиды).

Выводы. Сегодня, на фоне культивирования глобализационных тенденций, всё более осознаётся ценность *национального* измерения общих культурообразующих процессов.

Творчество Г. Свиридова демонстрирует стилистическое единство, определяемое христианско-православными традициями. Сочинения, декларированные самим композитором в светском качестве, необходимо рассматривать как культурно-парадигматически обусловленные духовным генезисом. Г. Свиридов как *рефлексивный* художник через отражение авторского миропонимания «указывает на стремление человека к самопознанию как способу выжить в условиях духовного кризиса» [15, с. 9]. На этом пути категория «картина мира» служит мощным когнитивным инструментом обобщения специфики национального мышления, постижения национальной природы культуры как целого.

Национальная картина мира, отражённая в хоровом творчестве композитора, обладает не только внешней интонационной явленностью, но и глубинной системой художественных знаков и символов внутреннего духовного мира. Отсюда возникает интерес к философским корням *национальной картины мира*, сложившейся в творчестве Г. Свиридова. Если следовать тезису, что *сверхзадачей* художественного творчества является воссоздание и сохранение в исторической памяти человечества господствующей в общественном сознании эпохи «картины мира», то можно утверждать, что в музыке Г. Свиридова она нашла свою максимальную реализацию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской [Текст] / С. Аверинцев // С. Аверинцев. Софія — Логос : словник. — К. : Дух і Літера, 1999. — С. 214–243.
2. Александрова О. А. Творчество Г. В. Свиридова в контексте духовной культуры XX века [Текст] / О. А. Александрова // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов и современность» : сб. науч. ст. по материалам VII Всероссийск. студенч. науч.-практич. конф. — Курск : Изд-во ООО «РАСТР», 2011. — С. 98–110.
3. Асафьев Б. Глинка [Текст] / Б. В. Асафьев. — М. : Музгиз, 1947. — 107 с.
4. Бекетова Н. Мифология «Колоколов» С. В. Рахманинова [Текст] / Н. Бекетова // С. Рахманинов: на переломе столетий : сб. материалов междунар. симпозиума ; под ред. Л. Н. Трубниковой. — Харьков : Майдан, 2004. — С. 65–89.
5. Верба О. А. Вариантность как особенность музыкального мышления Г. Свиридова [Текст] / О. А. Верба // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин». Материалы II Всероссийск. науч.-практич. конф. — Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. — С. 17–21.
6. Верба О. А. Г. Свиридов и И. Ильин: духовные связи в русской культуре [Текст] / О. А. Верба // Свиридовские чтения: «Значение творческого наследия и жизненного пути Г. В. Свиридова для современной отечественной культуры» (к 95-летию со дня рождения композитора) : сб. науч. ст. по материалам VI Всероссийск. студенч. науч.-практич. конф. — Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2010. — С. 14–23.
7. Владышевская Т. Музыка Древней Руси [Текст] / Т. Владышевская // Вагнер К., Владышевская Т. Искусство Древней Руси. — М. : Искусство, 1993. — С. 182–186.
8. Ильин И. А. О русской культуре. VI. Творческая идея России [Текст] / И. А. Ильин. Собрание сочинений : в 10 тт. — Т. 6 : Кн. 2 [сост. и коммент. Ю. Лисицин]. — М. : Русская книга, 1996. — С. 590–620.
9. Масловская Т. Ю. О национальной сущности произведений Г. Свиридова [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Татьяна Юрьевна Масловская. — Л., 1989. — 24 с.
10. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) [Текст] : автореф. дис. ...

канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Ірина Анатоліївна Романюк. — Харків, 2009. — 21 с.

11. Рыбинцева Г. В. Искусство и «картина мира» средневековой эпохи [Текст] / Г. В. Рыбинцева // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. — Ростов-н/Д. — Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 51–62.

12. Свиридов Г. В. Музыка как судьба [Текст] / Г. В. Свиридов ; [сост. А. С. Белоненко]. — М. : Молодая гвардия, 2002. — 798 с.

13. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) [Текст] / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1992. — Вып. 120. — С. 8–31.

14. Флоренский П. Статьи по искусству [Текст] / П. Флоренский. — Париж : Русская книга, 1960. — 346 с.

15. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

16. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства [Текст] / Ф. В. Й. Шеллинг. — М. : Мысль, 1966. — 496 с.

УДК 78.071.1 : 786.2

Наталья Лукашенко

ФЕНОМЕН ДИАЛОГА В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА В. П. ЗАДЕРАЦКОГО

Актуальность представленной темы обусловлена двумя основными моментами. Во-первых, в настоящее время философско-эстетические и эмоционально-психологические параметры содержательно-го аспекта фортепианного творчества В. П. Задерацкого оказываются закономерно созвучными магистральным тенденциям современного композиторского творчества. Эти тенденции проявляются, в частности, в стремлении к стилевому синтезу и, в результате, – в формировании стилевых «новообразований», позволяющих преодолевать исходные противоречия между стилевыми инвариантами, что приводит

такие противоречия к некоему смысловому «согласию». Во-вторых, при наличии многочисленных научных разработок собственно феномен диалога (в абстрактно-универсальном понимании этого понятия), безусловно, не утратил таинственной и интригующей многозначности в условиях своего полифункционального существования. Кроме того, при экстраполяции атрибутивных характеристик диалога на музыкальное искусство он по-прежнему оказывается уникальным и своеобразным «методом» познания глубинных информационно-смысловых пластов как наследия минувших эпох, так и творческих свершений современности.

Таким образом, *объектом* исследования в данной статье является фортепианное творчество В. П. Задерацкого, что обосновано обнаружением в нём следующих основных стилеобразующих закономерностей:

а) наличия выраженной взаимосвязи жанрово-стилевых канонов в контексте пространственно-временной организации композиций;

б) очевидного влияния так называемой универсальной исторической парадигмы музыкального творчества на собственно интонирование и синтаксис (темообразование), а также на общие принципы организации и развития музыкального материала;

в) образования специфической музыкальной полисемии, которая обусловлена особенностями межкультурного взаимодействия и координирует разнообразные проявления диалогичности как основной предпосылки неоднозначности музыкального выражения и присутствующей в нём смысловой многоплановости.

Предметом исследования, соответственно, является феномен диалога, сущностные свойства которого рассматриваются как один из основных стилеобразующих факторов и как основа творческого метода В. П. Задерацкого.

Диалогичность как стилевая характеристика художественного мышления В. П. Задерацкого формировалась, вероятнее всего, под закономерным влиянием общей тенденции развития искусства начала XX в.: активного взаимодействия разных стиливых явлений, в контексте которого продолжают эволюционировать традиционно-эталонные направления и шокируют радикальностью перемен новаторские искания. Спектр существующих в российской музыке стилей в это

время широк сам по себе, но при этом ещё и обогащён западноевропейскими влияниями. Именно о таком культурном явлении несколько десятилетий спустя заговорят крупнейшие исследователи семиотических проблем – М. Бахтин, В. Библер и Ю. Лотман, в работах которых сформировалось целостное концептуальное учение о диалоге культур как системном явлении.

Необходимо подчеркнуть, что на данном этапе в задачу публикации не входит детальный анализ произведений В. П. Задерацкого. Подобная аналитическая работа была осуществлена в диссертационном исследовании автора настоящей статьи [8]. Нашей **целью** является определение основных ситуаций, свидетельствующих о диалогичности творческого метода композитора в целом и, соответственно, конкретизация феномена диалога как стилеобразующего фактора в его фортепианных произведениях в частности, что обуславливает **научную новизну** поставленной проблемы.

Теоретическим обоснованием проблематики настоящего исследования послужили труды М. Бахтина [3], В. Библера [4; 5] и Ю. Лотмана [7], посвящённые изучению феномена диалога. В **методологическом** плане основными ориентирами стали разработанная А. Самойленко [9] классификация и предложенная Е. Котляревской [6] типология диалога. В указанных работах осуществлена своеобразная экстраполяция конструктивно-смысловой сущности феномена диалога на музыкальное искусство.

В диссертационном исследовании, одним из направлений которого было выявление условий, форм и типов диалога как музыкально-культурологического феномена с позиции теории «над-адресата» М. Бахтина, А. Самойленко обосновывает классификацию уровней диалога, который определяет как основной инструмент типологии музыки [9, с. 26–28]. Данная классификация представляет собой некую иерархическую систему, отображающую различные ипостаси форм диалога в соответствии с философской триадой «общее – частное – единичное».

Первый уровень этой системы А. Самойленко связывает с наиболее общей смысловой адресацией музыкального диалога, сосредоточенного вокруг таких понятий, как «Память», «Игра» и «Любовь». При этом различные формы взаимодействия явлений, обозначаемых

этими понятиями, являются опорными в типологии музыкального диалога [9, с. 26]. *Второй* уровень диалога образует «так называемый “большой” семантический диалог ... или диалог семантики и стилевой символики, что позволяет охватить её в целом как поэтику и найти особое “игровое” предназначение композиции» [9, с. 26]. *Третий* уровень А. Самойленко определяет как «малый» семантический, то есть внутримузыкальный, диалог, который включает такие модификации, как «внутрижанровая, меж-жанровая внутрестилевая, меж-стилевая внутреннестилистическая и, наконец, внутритекстовая» [9, с. 27]. *Четвёртый* уровень характеризуется как «текстологический» и представлен взаимодействием таких структурных и семантических свойств, как «ораториальность», «мелодичность» и «моторность» [9, с. 27].

Пятый уровень, по мнению автора диссертации, запрограммирован исходной типологией диалога и выявляет характерологический аспект исторической эволюции музыкального диалога в его основных качественных типах: а) диалог отождествления и согласия (ранние этапы музыкального творчества с дальнейшим сохранением своей значимости); б) диалог разотождествления и «несогласия» или конфликта (барочно-классицистический и романтический периоды); в) «диалог по неуслышанию» или «диалог глухих» (первая половина XX ст.); г) «диалог по умолчанию» с такой разновидностью, как «ностальгический» диалог (вторая половина XX в.) [9, с. 27]. *Шестой* уровень формируется на основе характеристик композиционных форм и приёмов, обуславливающих катарсическую природу музыки на внутритекстовом уровне [9, с. 27–28]. Последний, *седьмой* – относится к «катарсической типологии музыкального действия (восприятия), что выявляет соответствие феномена катарсиса общей структуре музыкального диалога» [9, с. 28].

Обратим внимание, что приведённая классификация А. Самойленко предусматривает не только и не столько диалогичность как характеристику творческого метода какого-либо композитора или специфическую особенность отдельного опуса. Основной акцент делается на собственно рефлексивных процессах, определяющих результат «личностной сопричастности» музыковеда (или слушателя) к музыкальному «действию» в виде произведения. С этой точки зрения

очевидной становится органичность принадлежности как фортепианного, так и всего творчества В. П. Задерацкого в целом к предпоследнему подпункту *пятого* уровня диалога из классификации А. Самойленко. Речь идёт о том, что в результате жизненных перипетий, обусловленных социально-политическим контекстом (аресты, лагеря, уничтожение архивов, запрет на исполнение и т. п.), композитор не был «услышан». Его творчество оказалось вне диалога с современным ему сообществом. Таким образом, каждое его произведение стало *de facto* своеобразным монологом интровертной или экстравертной направленности. И только спустя многие десятилетия произведения В. П. Задерацкого нашли своих слушателей, исполнителей и исследователей – достойных участников диалога, подтвердив слова М. Бахтина о том, что у каждого смысла есть свой праздник возрождения [2]. В данном контексте, согласно терминологии А. Самойленко, можно говорить о такой разновидности «диалога по умолчанию», как «ностальгический» тип.

Безусловно, фортепианное творчество В. П. Задерацкого наиболее показательным с точки зрения *второго* уровня, который А. Самойленко определяет как «большой» семантический – диалог жанровой семантики и стилевой символики, что обусловлено особенностями формирования творческого мышления композитора под воздействием как минимум четырёх художественных традиций: украинской, польской, французской и российской (точнее – московской). Впоследствии, в годы странствий, композиторский арсенал обогатился за счёт соприкосновения с восточной музыкальной культурой и общения с представителями петербургской школы. Если попытаться определить главную особенность индивидуального стиля Задерацкого, то, в первую очередь, необходимо назвать стилевой плюрализм определённого типа: в тот или иной период творческой деятельности на первый план выходит один из множества музыкальных стилей, каждым из которых композитор владел в совершенстве. При этом остальные стилевые «инварианты» не отрицаются, а органично «вплетаются» в диалогичные конструкты на внутритекстовом уровне, названном А. Самойленко «малым семантическим диалогом».

Представляется целесообразным пояснить, что в данном контексте понятие «традиция» применяется не столько в смысле «наследо-

вания», сколько как дефиниция такого взаимодействия национально-стилевых факторов, которые при наличии определённого принципа ограничения константных признаков одновременно открывают возможность для межкультурного диалога. Очевидно, что такая позиция является в полной мере «созвучной» магистральной на то время тенденции, которую часто непосредственно ассоциируют с модерном в русской культуре, тяготеющим к феномену диалога: «Культуру модерна называют диалогической, подразумевая под этим множественные диалоги: символизма и модерна, модерна с предыдущими историческими культурами, а также и с последующими, в том числе с культурой XX века» [10, с. 21–52].

Как стиль, стоящий над отдельными художественными направлениями, модерн допускает стилевой диалог с ними, что, собственно, и происходит даже в гораздо более позднем фортепианном творчестве В. П. Задерацкого. Языковая множественность модерна и стилевой плюрализм возникают как результат «сплетения стилистических моделей совершенно разных эпох» [10, с. 97], то есть опираются на историзм мышления. То же явление присутствует в стилистике произведений В. П. Задерацкого, с той лишь оговоркой, что вовлечённые в процесс его творческого диалога эпохи располагаются близко по времени – романтизм, импрессионизм. Единственным исключением стало обращение к искусству барокко: главным образом, в 24 прелюдиях и фугах, апеллирующих к аналогичному циклу И. С. Баха.

Таким образом, отсутствием кристально-ясной единственной стилевой платформы творчества, гибкостью и способностью к стилевым модуляциям – именно этими свойствами «одарил» композитора модерн, одной из главных характеристик которого, по определению И. Скворцовой, является «соединение стилистически разнородного в одной композиции. Отсюда многостилье. Игра в стили. Стилизации» [10, с. 42]. В данном контексте можно наблюдать выход на «высший» уровень диалога, занимающий *первое* место в классификации А. Самойленко и апеллирующий к мета-историческим, трансцендентальным идеям «Любви», «Игры», «Памяти», «Красоты» и др. Стремление к духовному синтезу не снимает, а ещё более подчёркивает пафос противостояния личности миру с целью обретения подлинного единства с ним. Это стремление находит выход и осуществление

в многомерной интеграции средств музыкальной выразительности и подъёме с их помощью авторской стилиевой идеи до уровня общей культурной семантики. Именно это и является той особой стилиевой парадигмой, граничащей с типом мировоззрения, которая направляет и организует творческий метод В. П. Задерацкого.

Особенность творчества В. П. Задерацкого в том, что многосторонне трактованный принцип диалога становится у него системным явлением, характеризующим большинство композиторских текстов. «Языковой плюрализм» его фортепианного наследия предполагает присутствие системы признаков, составляющих феномен индивидуальности автора. Среди наиболее показательных и характерных черт индивидуального почерка композитора можно назвать тот стилиевой синтез, который он использует на протяжении всех периодов творчества и который отличает его от современников, а именно: акцент на лирическом наклонении, импрессионистической палитре и романтических смысловых коллизиях, выделяющий В. П. Задерацкого из среды «фортепианных» авторов его времени, таких как, например, Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Мосолов и др. Специфику «лирического» в творчестве композитора можно определить как осознание личностного отношения к «жанровой памяти» музыки – как национальной, так и западноевропейской. Результатом же является формирование индивидуально-авторской стилиевой памяти, позволяющей подняться на новую ступень внутрителивого музыкального диалога и, тем самым, создающей условия для выхода на внутренне- и внешнекатарсическую сущности музыки, которые А. Самойленко характеризует в границах *шестого* и *седьмого* уровней диалога.

В связи с этим особое внимания в музыковедческом плане заслуживают проявления «малого» семантического и текстологического типов диалога (*третий* и *четвёртый* уровни классификации по А. Самойленко). Диалогичность, являющаяся неотъемлемой чертой музыкального мышления В. П. Задерацкого, продиктована стилиевой установкой композиторского сознания: рефлектируя над опытом своих предшественников и современников, автор бережно изучает их стиль и по-своему интерпретирует явления, ставшие со временем ценностными реалиями культуры. Как следствие, объектом авторского творчества становится значительный спектр явлений, за-

хватывающий многообразно трактованный стилевой прообраз или его сущностные характеристики – при этом каждый раз иные, в ином сочетании. В сонатах и прелюдиях, к примеру, сохраняется общая конструкция формы и исполнительская фактура оригиналов. Гораздо реже воспроизводится интонационный рисунок «оригинала», как бы погружённый в иную гармоническую среду. Или, например, «цитирование» фортепианного стиля К. Дебюсси: как правило, оно укладывается в довольно чёткий контур формы, что, в большинстве случаев, не свойственно первоисточнику.

Диалогичность творческого метода В. П. Задерацкого проявляется также в повышенном внимании к ритмической стороне музыки. По-скрябиновски изощрённые ритмические конструкции присутствуют наряду с подчёркнуто-контрастными системами ощущения музыкального времени: то предельно ускоренного, то, наоборот, нарочито заторможенного и словно «остановленного» разного рода остигматными образованиями (ярким примером могут служить «Облака» из «Тетради миниатюр»).

В известной мере унаследованной является диалогичность в тяготении В. П. Задерацкого к контрасту формы и содержания, характерному для жанра миниатюры. Речь идёт об афористичности высказывания, выражающейся в стремлении вложить максимум смыслового содержания в сжатый промежуток времени (например, «Багатели», «Микробы лирики», «Прелюдии»).

Характерной особенностью стиля композитора в фортепианных произведениях является также своеобразная диалогичность в построении музыкальной речи, что выражается в различных вариантах «вопросо-ответных» и «тезисно-антитезисных» синтаксических структур.

Классификация видов диалога по А. Самойленко в некоторых моментах перекликается с типологией, предложенной Е. Котляревской [6]. Так, например, уже рассматривался такой вид диалога, как объединение нескольких стилей с различной степенью актуальности или приоритетности. Такой тип Е. Котляревская определяет как «систему сосуществующих констант» [6, с. 128]. Это явление можно наблюдать и в творчестве В. П. Задерацкого как одну из основных характеристик индивидуального стиля автора – даже находясь в изо-

ляции от центральных композиторских школ, он, тем не менее, привлекал к сочинению музыки весь музыкально-культурный тезаурус. В ряду главных приоритетов композитора в области фортепианной музыки оказывается фортепианное творчество Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Дебюсси и А. Скрябина. В круге стиливого взаимодействия эпизодически оказываются также произведения современников – И. Стравинского, С. Прокофьева, А. Мосолова.

Е. Котляревская, экстраполируя философско-культурологические идеи М. Бахтина и Б. Библера на музыкальное искусство, указывает на важность понимания феномена диалога как одну из характерных особенностей музыкального мышления XX в., когда собственно диалог культур трактуется как особая категория, то есть обретает смысл своеобразной метафоры в общем концептуальном плане музыкального произведения [6, с. 129].

В связи с этим необходимо отметить, что для фортепианной поэтики В. П. Задерацкого в определённой степени важным оказывается принцип формирования собственного высказывания из аллюзий и реминисценций «чужих» текстов – так называемое «непрямое говорение», понимаемое как «отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не к единственно возможному и безусловному)» [1, с. 311].

Важно отметить, что этот диалог, в трактовке В. П. Задерацкого, практически никогда не перерастает в полилог. Редким исключением взаимодействия разных источников внутри одного текста служит пьеса *«Карусель»* из цикла *«Тетрадь миниатюр»*, где карнавальным мир К. Дебюсси встречается с «петрушечной» стилистикой ранних балетов И. Стравинского, вплоть до столкновения в музыкальном тексте фольклорного источника вроде *«Соловей, соловей, пташечка»* с кейк-уоком в духе К. Дебюсси. Но здесь нет прямого противопоставления или противостояния стилей: речь идёт, скорее, о комбинаторности или комбинаторике.

В контексте темы данной статьи внимания заслуживает такой тип диалога, как композиторская интерпретация сюжетов, жанров и форм вплоть до их трансформаций и модификаций, приводящих к возникновению новых законов драматургического развития [6, с. 129]. С этой точки зрения оригинальность творческого подхода В. П. За-

дерацкого нашла отражение в понимании жанра транскрипции: «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского и скрипичная соната И. Хандошкина. Привлечение чужого текста, в данном случае, становится отражением феномена диалогичности сознания. При этом степень вмешательства в оригинал неизмеримо выше, что связано с возрастанием индивидуализации высказывания, стремлением переосмыслить даже такие базовые явления, как тональность, звукоряд и т. п.

Не менее важным Е. Котляревская считает такой тип диалога, который характеризует специфику музыкально-эстетических образований: адаптацию элементов одного культурно-исторического происхождения в ином контексте с их соответствующим переосмыслением. Наиболее показательным в этом плане является, безусловно, принцип возникновения различных неонаправлений. В фортепианном творчестве В. П. Задерацкого есть яркий пример необарочного решения творческого замысла: 24 прелюдии и фуги. С одной стороны – это, по-видимому, дань вневременной и внепространственной гениальности творческого духа И. С. Баха. С другой – что вполне объяснимо – данный цикл проникнут, можно сказать, «духом времени», оказываясь, наряду с циклами П. Хиндемита и Д. Шостаковича, в контексте возрождения эстетики полифонического письма и неоклассицистических поисков.

Особое место в разработанной Е. Котляревской типологии отведено диалогу как принципу взаимодействия различных культурных традиций (европейской и восточной, профессиональной и народной, национальной и инациональной) [6, с. 129]. С этой точки зрения фортепианное творчество В. П. Задерацкого представляет собой широкое поле для музыковедческих исследований индивидуальных композиторских решений, соединяя различные семантические знаки и знаковые комплексы: колокольные звоны и церковное православное пение, идущие от искусства барокко темы креста и смерти, шопеновские вальсы и ноктюрны, живописные образы Дебюсси. Не чуждо композитору и обращение к фольклорным мотивам и даже цитированию самих источников – русских, украинских и белорусских народных песен, хотя это и не становится широко распространённым в его творчестве явлением. Именно стремление к синтезу (а не к противопоставлению), к адаптации и слиянию различных стилистических

фигур и стиливых проекций становится показателем прочной связи творческого метода В. П. Задерацкого с классическими установками русской музыки, определяющими «стилевой образ» русской композиторской школы на рубеже XIX и XX вв., сохраняющими своё значение и в музыкальной культуре XX в.

Е. Котляревская обращает особое внимание и на такой тип диалога, как межъязыковой, который в музыкальном искусстве характеризуется применением внемузыкальных связей, иных знаково-семантических систем [6, с. 129]. В этом аспекте необходимо отметить, что в создании В. П. Задерацким стиливых аллюзий важную роль играет *слово*. Иногда на «адрес» стиливого прообраза указывает само название произведения. Так, например, «Листок из альбома» совершенно недвусмысленно апеллирует к одноименным произведениям А. Скрябина, «Облака» из «Тетради миниатюр» намекают на одноименную симфоническую прелюдию К. Дебюсси, «Серебряный ливень» ассоциируется с живописными названиями импрессионистических пейзажей и т. п., не говоря уже об авторских ремарках, данных зачастую на французском языке, что говорит само за себя.

Кроме того, такое внимание к вербальным знакам непосредственно связано с программностью творческого метода В. П. Задерацкого, которая заслуживает особого внимания, так как является не только характерной чертой его композиторского стиля, но и обусловлена наличием яркого литературного таланта. Эта черта творческого портрета В. П. Задерацкого, к сожалению, ещё малоизвестна, но о его мастерском владении художественным словом можно судить по авторским ремаркам и комментариям к фортепианным произведениям, например, в пьесе «Кровавый кактус» из цикла «Легенды».

Не менее значимой является в программных заголовках и связь с визуальными знаками, в частности, апеллирующими к живописи, например, «Тайга» из сюиты «Родина», цикл «Фарфоровые чашки» и др. В цикле «Микробы лирики» своеобразно отдаётся дань символистским тенденциям: апофеоз лирического начала, как бы «просошедшего» из крошечных интонационных комплексов. Именно эта идея «зашифрована» в двусмысленной игре слов. Неоднозначность комментариев и названий, обилие подтекстов, постепенное раскрытие закодированных смыслов по ходу звучания музыкального текста

свидетельствуют о едином музыкально-литературном мышлении В. П. Задерацкого.

Оригинальный сплав литературного и музыкального дарования позволил композитору расширить поле музыкальной выразительности за счёт приёмов вербального творчества. Однако только слова как программного элемента музыкальной композиции для В. П. Задерацкого было недостаточно. Он стремился найти программные основания в самой музыке и в связи с теми её выразительными возможностями, которые присущи только ей и обеспечиваются не только её жанровой природой, жанровыми формами, но и жанрово-интонационной семантикой, создающей атмосферу скрытой или опосредованной программности (например, цикл «Прелюдии»).

Таким образом, можно сделать **вывод**, что для В. П. Задерацкого диалог является и средством решения конкретной творческой задачи, и предпосылкой собственно постановки такой задачи, и результатом её решения. Всё это находится в соответствии с основными позициями концепций В. Библера и М. Бахтина, основывающихся на постулате о понимании диалога как формы организации человеческого сознания [6, с. 127; 5]. В контексте музыковедческого исследования как формы научной рефлексии не менее актуальной, с этой точки зрения, становится концепция Ю. Лотмана [7], согласно которой диалог оказывается не исходной позицией и не итоговой, а является центром в общей системе «познания – понимания» [6, с. 124]. Особенно это представляется важным с точки зрения изучения творчества таких композиторов, как В. П. Задерацкий, с присущей ему диалогичностью мышления и мировоззрения. В подобных случаях понимание специфики многоуровневости и типового разнообразия феномена диалога обретает значение методологической основы исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1986. — С. 297–325.
2. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1986. — С. 7–8.

3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества [Текст] / Михаил Михайлович Бахтин ; [сост. С. Бочаров, прим. С. Аверинцева и С. Бочарова]. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.

4. Библер В. Диалог. Сознание. Культура: (идея культуры в работах М. М. Бахтина) [Текст] / Владимир Соломонович Библер // Одиссей: Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. — М. : Наука, 1989. — С. 21–59.

5. Библер В. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога) [Текст] / Владимир Соломонович Библер. — М. : Политиздат, 1975. — 399 с. — (Над чем работают, о чём спорят философы).

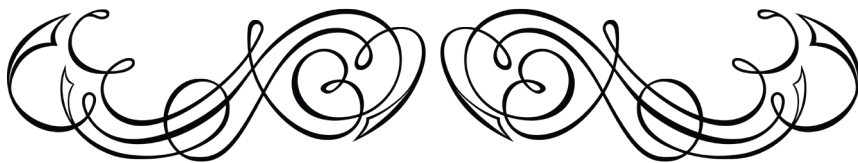
6. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті (до проблеми визначення) / Олена Іванівна Котляревська [Текст] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). — К., 2002. — Вип. 16. — С. 123–130.

7. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История [Текст] / Юрий Михайлович Лотман. — М. : Языки русской культуры, 1996. — 464 с.

8. Лукашенко Н. Стилевые основы фортепианной поэтики В. П. Заде-рацкого [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Наталия Александровна Лукашенко. — Одесса, 2011. — 233 с.

9. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Олександра Іванівна Самойленко. — К., 2003. — 36 с.

10. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков [Текст] / Ирина Арнольдовна Скворцова. — М. : Композитор, 2009. — 354 с.



***Художня практика в порадах, роздумах
та узагальненнях & Художественная практика в советах,
размышлениях и обобщениях & Art practice in advises,
reflections and generalizations***

УДК 792.027.2 «312»

Александр Аркадин-Школьник

ЖИВОЙ ОРКЕСТР НА СЦЕНЕ

Театральный зал перед началом спектакля. Легкое позвякивание металла, шорох дерева. Гобоист тянет ноту «ля». Почему? У гобоя наиболее пронзительный звук в оркестре, и его слышно даже тогда, когда настраиваются все одновременно. Низко гудит контрабас, высоким нестройным эхом отзываются скрипки, басят, хрипят, протяжно гнусавят, шипят и бодро чирикают инструменты духовиков. В оркестровой яме настраивается театральный оркестр. Через пару секунд свет в зале медленно погаснет, дирижёр взмахнет палочкой, и грянут первые аккорды долгожданного действия. Так в моей молодости практически всегда начинались драматические спектакли, а подобные впечатления навсегда остаются в памяти как самые яркие и необычные.

Два особо ярких впечатления начала моей театральной практики в дальнейшем решающим образом повлияли на многие мои режиссёрские решения. Одно из них, и, пожалуй, определяющее – рассказ моего отца (в те годы работавшего вместе с Л. В. Варпаховским) о постановке в 1945 г. оперы «Травиата» в Магаданском театре. Л. В. Варпаховский был выдающимся режиссёром и, в полной мере, можно сказать, человеком театра, обширно использующим в своём творчестве профессиональное художественное и музыкальное образование.

По мнению Л. В. Варпаховского, настоящий драматический спектакль должен строиться по законам музыки. В формировании режиссёрского мировоззрения мастера огромную роль сыграло творчество В. Э. Мейерхольда, которого он впоследствии назовёт учителем.

Необходимо отметить, что Всеволод Эмильевич имел профессиональное музыкальное образование и многие годы посвятил игре на скрипке. Отвергнув множество приглашений занять престижное место в оркестрах в качестве первой скрипки, В. Э. Мейерхольд впоследствии посвятил жизнь театру и музыке – стал и драматическим, и оперным режиссёром. И эта внутренняя, пронизывающая всё его творчество, музыкальность позднее проявилась и в его ученике, Л. В. Варпаховском. В первом акте «Травиаты» внимание зрителя сразу же концентрировалось на двухметровом балконе, прикрытом жёлтым занавесом. С обеих сторон к нему вели две лестницы с массивными барочными перилами. В центре сцены на небольшом возвышении – дирижёр и оркестр. Гости бала как бы поднимаются по ступенькам, кто облокачивается на перила, кто обмахивается веером. Так описывается сцена в воспоминаниях: «Начинается увертюра... где после трагической музыки идет очень бравурный, веселый, похожий на канкан, кусок, с которого, собственно, и начинается бал у Виолетты... Третий акт – это бал у Флоры. Две большие белые колонны. В центре – площадка, к которой с двух сторон прилегают две невысокие лестницы. Перед площадкой – овальный стол, на нем два канделябра с зажженными свечами. Флора, стоя на высоких подмостках, приглашает гостей на бал. Бал – костюмированный, с балетом, с разнообразными маскарадными эффектами. Были даже актеры на ходулях, почти все – в масках» [2, с. 68]. Такое ярко театрализованное решение с новой стороны открывало роль оркестра в оперно-драматическом спектакле и усиливало мощный визуально-сценографический и эмоциональный эффект. Режиссёр добивался изменения традиционных параметров оперной сценической условности – живой оркестр на сцене был абсолютно оправдан предлагаемыми обстоятельствами сюжета, а исполнители в большой мере были поставлены в естественные жизненные обстоятельства – пели спиной к дирижёру.

Вторым решающим впечатлением стало случайное жизненное наблюдение на гастролях – гостиничный ресторан. Ежедневно я обнару-

живал там огромное количество людей, и порой было весьма проблематично найти свободный столик. Но однажды после вечерней репетиции, направляясь в гостиницу, я заметил неожиданную картину – перед входом в ресторан не было привычной очереди, а в полупустом зале на эстраде стоял магнитофон; звучала фонограмма. Разгадку нельзя было попробовать на вкус, как в большинстве ресторанов; только на слух. В тот день был выходной ресторанный оркестра, каждый вечер собиравшего магией живой музыки аншлаги местной публики.

В наш пресыщенный технологиями век фонограмм и звуковых компьютерных ухищрений живая музыка, звучащая с театральных подмостков, обретает особую ценность. И ещё большую – когда она становится полноправной участницей театрального действия. Многолетний опыт моей режиссёрской работы подтверждает то положение, что живая музыка в театре, с одной стороны, принадлежащая другому виду искусства, в то же время является неотъемлемой частью искусства театрального, то есть подчиняется логике как музыкального развития, так и законам построения драматического спектакля.

Целью этого исследования стало обобщение уникального режиссёрского опыта использования живого оркестра непосредственно на театральной сцене в качестве активного полноправного участника сценического действия. **Актуальность** подобной работы видится в её практической ценности как повода к размышлениям и руководства к действию для молодого поколения режиссёров, начинающих свой творческий путь в драматическом театре. Собранные воедино *эксклюзивные материалы* стали основой для теоретического обоснования концепции уникальности применения живого оркестра на сцене, а многие годы работы в театре – её подтверждением как в непосредственно театральной, так и в педагогической практике.

Многогранность использования музыки, как в жизни, так и в театре как её отображении, не требует доказательств. Начиная с самих истоков театра – назовём их «первородным действием» – велось музыкальное сопровождение спектаклей, сначала с помощью отдельных музыкальных инструментов, а впоследствии – и целого оркестра. Живая музыка со сцены издавна оказывала практически гипнотическое влияние на людей, будучи частью звуковой природы Вселенной. Настасья Хрущёва, молодой театральный композитор, точно подмечает:

«Музыка является текстом, и поэтому она ни в коем случае не должна пояснять, сопровождать, дублировать, усиливать, раскрашивать текст словесный. Музыка должна вступать с ним в конфликт, оспаривать, обнажать, провоцировать. Только контрапункт, только трение контрастных смыслов друг о друга, только столкновение! Жан Кокто говорил: “Музыка должна быть стулом”, так вот в театре она должна быть электрическим стулом – таким непрерывным приглашением на казнь для вербального текста» [6; с. 28].

В мировой театральной культуре только в двух странах – Бразилии и Украине – театры называют музыкально-драматическими. В отличие от ритмичной и «карнавальной» Бразилии, в природе украинского театра проявилась присущая нашему демосу всеобъемлющая музыкальность и поэтика лирической народной души. И с момента становления профессионального театра в Украине в труппе каждого театрального коллектива был свой постоянный оркестр.

Однако с развитием техники звукозаписи фонограммы стремительно стали вытеснять живые оркестры из штатных расписаний драматических театров. И, на первый взгляд, вполне заслуженно, ведь фонограмма открывает бесконечный простор для творческой деятельности – к услугам режиссёра – любые записи и исполнители, словом, весь мировой музыкальный арсенал. А с появлением Интернета и цифровых технологий вообще отпала проблема дефицита музыки – осталась лишь проблема вкуса и чувства меры.

Показательна в этом плане также и судьба «живых» оркестров, которые претерпели тотальное сокращение в 1980-х в наших драматических театрах. За два года до исчезновения оркестра в Харьковском государственном академическом украинском драматическом театре имени Т. Шевченко мне удалось поставить знаковый для моего творчества спектакль по пьесе М. Зарудного «Маэстро, туш!». Пьеса украинского классика, одно из лучших достижений украинской комедии второй половины XX в., была долгое время запрещена в Киеве – произведение, которое поднимает глубокие мотивы социальной сферы, человеческих взаимоотношений и, конечно же, любви. Явно корреспондирующий с гоголевским «Ревизором», сюжет содержал весомую сатирическую составляющую, окрасившую, как мне кажется, и само название пьесы – «Маэстро, туш!».

Режиссёрской находкой этого спектакля стало оригинальное образно-пластическое решение – живой оркестр был расположен на сцене, на парковой карусели; основную его часть составляли духовые инструменты. Важным визуальным символом, несущим смысловую нагрузку, стали строительные каски на головах оркестрантов и дирижёра. По сюжету, «отцы города» возводили абсолютно бесполезную «пафосную» триумфальную арку, и в ответственный момент её открытия под бравурную музыку и ликующий возглас градоначальника – «Маэстро, туш!» – арка «эпично» рушилась. Такой режиссёрский ход для театра им. Т. Шевченко в определённом смысле был новацией, ведь до этого музыканты располагались исключительно в оркестровой яме. Впоследствии этот приём стал для меня «трендом», а его успех, как в зрительской, так и в профессиональной среде ещё раз убедил меня в важности разнообразных подходов к решению живой музыки в спектакле. Именно этот спектакль дал начало использованию в качестве «лейтмотива» живого оркестра и отдельных музыкальных инструментов на сцене и стал постоянным импульсом для моего режиссёрского поиска впоследствии.

Оркестр на сцене в драматическом спектакле – это уникальный элемент театральной фактуры. Живая музыка на сцене способна колоритно выразить центральную эмоцию действия, зерно спектакля, сверхзадачу режиссёра, и, тем самым, погрузить зрителя как можно глубже в происходящее на сцене. Музыка не только принадлежит важная роль в эмоциональном насыщении спектакля, создании его атмосферы, темпоритма его сценического действия; она по праву является в современном театре важнейшим структурным элементом. Театр по своим видовым признакам относится к пространственно-временному искусству. На мой взгляд, наиболее лапидарно и точно это понятие сформулировал Лесь Курбас, высказываясь относительно «альфы» и «омеги» театрального языка – мизансцены: «Мизансцена – это организация в пространстве и времени всех элементов театральной фактуры» [5; с. 835]. А театральный оркестр и является тем самым «соединительным звеном» между всеми элементами спектакля, синтезируя в себе реальность, пластику, «физику» театра и ритм как основной принцип временной организации музыки. Ведь не только оркестр, а и любой живой инструмент в руках музыканта-актёра – это уже

часть пластического решения, сценографии спектакля, работающая, таким образом, на стыке пространства и времени. Лишь настоящая сценическая живая, не заменяемая фонограммой, музыка становится активной составляющей спектакля, оживляет действие и переносит его в глубины души зрителя. Это режиссёрское решение во многом помогает дать спектаклю нужную краску, очертить важные мизансцены, донести до зрителя эмоцию полнее и ярче. Для органичного включения оркестра в ткань спектакля существует ряд режиссёрских приёмов, которые активно используются мной в режиссёрской практике.

Так, например, в спектакле «Народный Малахий» Донецкого академического украинского музыкально-драматического театра (1994) по пьесе М. Кулиша применяется приём «музыкального акцента» на тех или иных драматических моментах. В начале первого акта выделено светом лишь яркое пятно – силуэт виолончели, к которой чуть позже подходит Малахий и играет «музыку революции» – звучит какофония случайных шумов и звуков, отражающих метания его души. При этом инструмент в течение всего спектакля является мобильной и обыгрываемой частью сценографического решения. Ещё одной режиссёрской находкой становится введение в действие нового персонажа – трубача, который в пиковых сценах безмолвно следует за героем, выражая музыкой ход «революционных» мыслей Малахия.

Вопрос взаимодействия живой оркестровой музыки и драматического театра непрост и разносторонен. Нередко с его исследованием сталкиваются деятели театра в попытках разгадать секрет успеха лучших драматических спектаклей, анализируя их художественный и идейно-смысловой концепт. Повышенное внимание к этой теме связано и с «музыкальным акцентом» в театральном искусстве начала XX в. – постижением театрального наследия и уроков Станиславского, Мейерхольда, Таирова, с интерпретацией театрального действия как целостного произведения искусства, синтезируемого из разнохарактерных составляющих, неразрывно соединённых между собой.

Именно подобными образцами режиссуры был вдохновлен спектакль «Зойкина квартира» по М. Булгакову. Целесообразнее будет остановить внимание на более позднем и зрелом варианте постановки Харьковского театра украинской драмы, в котором режиссёрские приемы использования живого оркестра на сцене отшлифованы

и подхвачены блестящим актёрским составом. В прессе верно подмечали: «Режиссер спектакля использовал интересный ход: на сцене параллельно с действием играет оркестр, и это перекликается с происходящим. Также в постановке Аркадина-Школьника много танцев и песен: актеры поют как под сопровождение оркестра, так и просто под гитару. В целом спектакль очень музыкален...» [4]. Отвечая заданному режиссёром настрою, живой оркестр на сцене не просто ярче раскрасил спектакль и придал ему нужную атмосферу. Он вдохнул в него дух времени, передавшийся зрителю, словно побывавшему в той самой «нехорошей квартире» Зои Пельц. Задавая общий темпоритм, музыканты бодро наигрывали мелодии начала века, погружая сидящих в зале в атмосферу эпохи НЭПа. Те же самые оркестранты играли и в качестве актёров в массовке – они же соседи, они же – гости. В общем многогранном ансамбле всё это создавало музыкальный спектакль-праздник.

Музыкально-драматический жанр спектакля нередко становится интересным грунтом для использования живого оркестра на сцене. Драматургическая часть подобных спектаклей отличается частотой смен картин и ускоренным темпоритмом действия, что позволяет ярче и многограннее показать оркестр в различных его ипостасях. Так, в спектакле «В джазе только девушки», поставленном мною в Донецком академическом украинском музыкально-драматическом театре (2006), актёры исполняют как роли своих персонажей, так и органично «входят» в оркестр. Изначально на сцене находилось два биг-бэнда – женский и мужской. При этом они как внешне, так и внутренне преображались в соответствии с действием: в чёрном, плавнодвигающиеся как участники траурной похоронной процессии в начале спектакля; в блёстках и перьях, по-бродвейски яркие и броские во время «кабаре-сцен»; в пёстрых гавайских рубашках, изображая музыкантов во Флориде и т. п. Кроме того, в центре сцены располагалась полная барабанная установка, которая активно использовалась артистами по ходу интриги. Так, в момент «высшего полёта» любви главных героев Андрей Романий играл вживую барабанное соло, а сценическая конструкция-круг крутилась в соответствии с заданным эмоциональным накалом и темпоритмом сцены. Такое режиссёрское решение создавало важные символические образы спектакля – «коле-

са Фортуны» и «барабанов Судьбы». Сцена производила невероятное впечатление, став одной из самых запоминающихся.

В «постпремьерной» жизни спектакля музыка нередко давала толчок к организации настроения сценического действия, была душевным импульсом, излучая флюиды веселья и праздничной радости. Для таких спектаклей необходимо точно и чётко подбирать соответствующих способных актёров. По словам К. Станиславского, подобный «персонаж живет в своем мире, где принято выражать свои чувства и мысли не только словами и действиями, но и обязательно пением и танцем» [4; с. 24]. Украинский театр всегда на высоком уровне осуществлял постановки таких пьес по причине достаточного количества талантливых актёров, умеющих совмещать драматическую игру с вокалом и исполнением музыкальных номеров. Наличие в труппе театра мощного исполнительского костяка нередко становилось стимулом для режиссёра, знаком к началу работы над тем или иным спектаклем. Спектакль «В джазе только девушки» во многом возник благодаря умению актёров Андрея Романия и Михаила Кришталя играть на саксофоне и контрабасе. В ряде спектаклей, среди которых как работы учебного театра «5 этаж», так и профессиональной актёрской труппы, решающим фактором стал многогранный музыкальный талант исполнителей. В спектакле «Спокуса по-італійськи» оркестр был собран нами из актёров труппы театра им. Т. Шевченко и вписан в контекст спектакля как ряд разноплановых персонажей с чётко прорисованными характерами. По-итальянски броская, заводная и яркая музыка благодаря живому оркестру проходит через весь спектакль, от открытия занавеса до самого поклона, незримой тенью сопровождая сюжет, иногда как будто выглядывая и напоминая о себе. Для гармоничной реализации подобного приёма нужны, как уже говорилось, и особые актёрские способности: кураж, внутренняя музыкальность, пластика, чувство ритма, и, что немаловажно, вокальные данные.

В донецком спектакле «Полоумный Журден» появление оркестра на сцене было «подсказано» и сюжетом, и атмосферой эпохи Мольера. Приём «театра в театре», окончательно разрушающий «четвёртую стену», реализован тотальным «смещением» зрителя за кулисы. Так, декорация зеркально отображает зрительный зал, и это даёт возможность зрителям максимально глубоко погрузиться в действие;

кроме того, яркий интерактивный элемент позволяет им принимать в сценическом действии активное участие. Показанная на сцене «кухня», изнанка театрального представления того времени невозможна без использования живых инструментов. Реализовать эту непростую задачу во многом помог сам театр – в его штате был и живой оркестр, и отличные вокалисты, хор, балет, и высокопрофессиональные актёры. «Этот режиссерский ход дал возможность ярче подчеркнуть и отчетливей прочувствовать момент перевоплощения – казалось бы, обычные люди по мановению какой-то волшебной палочки вдруг превратились в зажиточных мещан, жадных учителей, находчивых слуг, пылких влюбленных или коварных дворян. Таким образом, каждый из актеров сыграл по две роли, настолько разных и непохожих, что просто диву даешься...» [7; с. 14], – писали в донецкой прессе. Таким образом, живой оркестр, находящийся на сцене, используется не только для воссоздания колорита эпохи Короля-Солнце, но и для создания интерактивных моментов в спектакле, становящихся неотъемлемой частью его сценографического решения. Синтез указанных выше элементов и позволил создать высококачественный театральный продукт с рядом глубоких смыслов и яркой сценической формой.

Функциональность живого оркестра в театре – безграничное поле для творческих поисков. И, как педагог, я считаю необходимым для начинающих режиссёров изучение принципов работы с музыкальным оформлением, в частности, и живыми инструментами с целью их активного использования на сцене. А в музыкальных упражнениях на уроках актёрского мастерства всегда нужно требовать от студентов тонко чувствовать музыку, ритм; от этого меняется в лучшую сторону и голос, и пластика. Как пишет Камилло Эверарди, бельгийский педагог и певец, «у соловья голос поставлен и вокальная техника есть, хоть он и не учился: это потому, что, когда он поет, всем своим существом чувствует любовь и радость жизни» [1; с. 5]. Музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи, в живом исполнении как наиболее гармоничном для искусства театра, разворачивающегося здесь и сейчас. Оркестровая музыка создаёт особую атмосферу спектакля, то, что воспринимается как его внутренний невербальный смысл. С помощью продуманного до мелочей музыкального решения зрителю передаётся нужное настроение, ощущение эпохи, времени.

Живая оркестровая музыка воздействует не только на зрителя, но и на творческое состояние актёров, настраивает их. Более того, определённой музыкой и даже выбором инструмента персонаж может выражать не только настроение, но и свои внутренние устремления, склонности, черты характера и многое другое. Во время исполнения на сцене того или иного музыкального произведения актёр как бы «проводит сквозь себя» чувства, подобные тем, которые вызывает музыка. Впоследствии выявляя их в действии, актёр является ретранслятором двух типов эмоций – как своих, так и эмоций, заложенных в музыке. Безусловно, это наполняет сценическое произведение рядом новых смыслов и подтекстов.

Таким образом, можно сделать **вывод**, что живой оркестр – одна из ключевых составляющих временного и пространственного решения спектакля. Влияние живой, не фонограммной, музыки на зрителя воистину безгранично. Уникальность её – и в способности рождать эмоцию, истинную, как и она сама, и быть частью и продолжением сценографического решения театрального произведения, элементом театральной фактуры и многим другим. Согласно моему режиссёрскому мироощущению, живая музыка в спектакле – огромный нереализованный смысловой и художественный пласт, который играет важную роль в моём творчестве и способен вдохновить и зажечь ещё не одно поколение молодых режиссёров.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вайнштейн Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: воспоминания ученика [Текст] / Л. И. Вайнштейн. — К. : Киев-Печать, 1924. — 47 с.
2. Варнаховская И. С. Из воспоминаний колымской Травиаты [Текст] // Театр ГУЛАГа : воспоминания, очерки / сост., вступ. ст. М. М. Кораллова. — М. : Мемориал, 1995. — С. 64–79.
3. Горчаков Н. Режиссёрские уроки К. С. Станиславского [Текст] / Н. Горчаков. — М. : Искусство, 1952. — 576 с.
4. Грандиозная премьера по Булгакову состоялась в театре Шевченко [Электронный ресурс]. — Режим дост. : <http://kharkov.dozor.ua/news/obwestvo/kultura/1091448.html>. — Назва з екрану.

5. Курбас Лесь. *Філософія театру* / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.

6. Кушляева О. Музыка в театре должна быть электрическим стулом [Текст] : [Беседу с Настасьей Хрущевой ведет Оксана Кушляева] / О. Кушляева // Петербургский театральный журнал. — 2014. — № 1 (75), февраль. — С. 27–30.

7. Черноброва М. Наивный и влюбленный «Полумудрый Журден» [Текст] / Мария Черноброва // Шахтерский вестник. — 2007. — № 45 (379). — С. 14.

УДК 78.071.2 : 789.2 (477) «312»

Тарас Баран

ОСОБЛИВОСТІ Й ЗАВДАННЯ ЦИМБАЛЬНОГО ШКІЛЬНИЦТВА В УКРАЇНІ

Мистецька школа, до якого б із видів мистецтв вона не готувала професійно озброєних митців, має бути націлена перш за все на збагачення людини відповідними знаннями у вибраній галузі художньої діяльності. Вона має сприяти професійному, естетичному та творчому розвитку артиста, спонукати його до вивчення й подальшого розповсюдження художніх цінностей. Усе сказане вище стосується школи як навчального закладу. Цимбальне шкільництво з усіма своїми характерними особливостями жодною мірою не є винятком у мережі мистецьких шкіл.

Актуальність даної роботи полягає у фіксації стану, в якому сьогодні знаходиться українське цимбальне шкільництво, у визначенні пріоритетів та векторів його розповсюдження і розвитку. Адже ця тема у музикознавстві ще зовсім нова і потребує особливої уваги як з боку фахівців-практиків, так і науковців. Особливо важливим є зосередження уваги на виявленні локальних можливостей цимбального шкільництва та збереженні ще живих в Україні традицій виконавського мистецтва гри на цимбалах. **Метою дослідження** є визначення специфіки вивчення та культивування цимбального мистецтва в Україні на ієрархічному рівні професійного музичного шкільництва.

Цимбальне шкільництво в Україні має досить розгалужені й неоднорідні за походженням витoki. Система шкільництва – це і приватна ініціатива, з якою виступають митці-педагоги як індивідууми, а також і структури державного управління освітою. Система державного шкільництва цілком природно вибудовується на базі державної політики і ґрунтується на традиціях і потребах державного управління освітою. У ситуації територіальної розчленованості України протягом століть окремі частини нашої Вітчизни значною мірою підпадали під ідеологічний вплив імперської політики як на Сході й Півночі України, так і на Заході й Півдні. Необхідно чітко усвідомити, що *шкільництво – це один із вагомих чинників впливу на формування свідомості молодого покоління*. Через мистецьку школу держава формує естетичні погляди й прививає майбутньому поколінню митців (а найчастіше – просто нав’язує) ті ідейні постулати, які відповідають державній політиці [5; 7; 8].

У контексті постановки питання про особливості й завдання цимбального шкільництва в Україні у сучасному вимірі, перш за все, необхідно чітко позначити *головні історичні впливи* на розвиток мистецтва нашої держави. Якщо Лівобережна, Слобідська Україна протягом більше трьох останніх століть була під ідейно-ментальним впливом імперської політики Російського царизму, що в своїй основі має ієрархічну систему управління різнотипною масою кочівного, не прив’язаного до конкретної території, населення, то Південно-Причорноморські землі протягом тисячоліть населяли вихідці з різних країн і цивілізацій. Тут перехрещуються як впливи Давньогрецької культури, так і традиції тюркських народів і, зокрема, Османської імперії. Також поруч і протягом століть уживаються нащадки вихідців із Балкан, Вірменії та Малої Азії. Свою культуру зберігають на цих землях спадкоємці німецьких колоністів і гагаузи, греки, болгари та кримські татари – корінне населення Криму. У кожного із цих народів є свій національний музичний інструмент, що, подібно до цимбалів, своїм давнім предком має біблійний псалтеріум [1, с. 617].

Іншою є історична доля Північних земель. Українське Полісся, Волинь і, частково, Поділля з часів Великого Литовсько-Руського князівства не втратило ментальних зв’язків із Балтійсько-приозерним краєм. Якщо в буденному житті ця близькість і не є настільки очевид-

ною, то в мистецтві й музиці, перш за все, на рівні фольклору, вона є незаперечною. Найкращим доказом історичної пам'яті минулого в народі є побутування однотипних музичних інструментів. У плані дослідження традицій побутування цимбалів ці зв'язки є дуже яскравими навіть у сьогоденні.

Ще інша ситуація склалася в Західній Україні – Галичині, Волині, Закарпатті, Буковині й Поділлі аж до Придніпров'я. Тут і прямі контакти українців зі словаками, чехами, угорцями, молдаванами й румунами, і спільний культурний простір упродовж півтора століть в межах Австро-Угорської імперії, і співіснування в єдиному екзистенційному просторі з представниками давньої єврейської культури та самобутньою культурою ромів – усе це створило новий синтез мистецького висловлювання. Особливо варто наголосити на двох останніх гілках, цивілізаційні витоки яких варто шукати в прадавній культурі Шумеру та у Стародавній Індії. Таким чином, культура Західної України увібрала в себе як риси сусідніх національних культур Нового часу, так і пласти давніх світових цивілізацій. Цимбали як один із найбільш давніх музичних інструментів є тому чудовим свідченням [3].

Мистецька школа – це не тільки навчальний заклад початкової, середньої або вищої освіти. Це ще й стійкий механізм збагачення людини за допомогою формальних і неформальних правил, принципів та норм організації. У більш широкому значенні – це певний напрям у мистецтві, що вибудовується на організаційно-творчих засадах. Це – керована чіткими принципами, традиціями й естетичними поглядами система. Її складові характеристики передавалися від покоління до покоління. Мистецькі школи – це інституції, що діють за законами *аперцепції* [13, с. 82]. Усяке нове подання, за твердженням видатного німецького філософа, логіка, математика і мовознавця *Готфріда Вільгельма Ляйбніца* (*Gottfried Wilhelm Leibniz; 1646–1716*), сприймається і тлумачиться за умови його зв'язку зі спорідненими уявленнями минулого досвіду. Передачу знань і попередньо набутого досвіду вчений і назвав *аперцепцією*. Величезного значення поняттю аперцепції у своїх розвідках із теорії літератури надавав видатний український науковець *Олександр Потебня* (*1835–1891*) [18, с. 225], [21]. Споріднені уявлення минулого проходять свою практичну життєву апробацію. На їх основі кристалізуються певні постулати. Школи є покли-

кані культивувати та оберігати оволодіння цими постулатами та прогресивний розвиток відповідних знань.

Базуючись на основоположних засадах шкільництва, які людство випрацювало протягом тисячоліть, і на умовах регіонального мистецького шкільництва зокрема, зауважимо, що однією з формальних ознак кристалізації регіональної мистецької школи як самостійного, з лише йому притаманними рисами, явища, є *потреба в науковій фіксації* вченими-дослідниками чи практикуючими методистами головних особливостей, що характеризують лише дану мистецьку школу. На основі фіксованих наукових спостережень і методичних порад музикантів-практиків створюються підручники. Творці підручників – це, перш за все, дослідники мистецького середовища, в якому функціонує школа, і фіксатори творчих і методичних процесів у шкільництві. Вони ж, водночас, виступають і як найбільш харизматичні пропагандисти школи.

Що стосується цимбалів, – а в ширшому плані це властиве для формування будь-якої мистецької школи, – то головними ознаками окремо сформованої школи є наявність:

1) *усталеного й апробованого в культурному житті даного регіону музичного інструменту, який у цьому середовищі користується незаперечним положенням лідера;*

2) *розгалуженої системи практичного застосування музичного інструментарію, що є властивим для даного регіону;*

3) *кола однодумців-професіоналів, фахові інтереси яких зосереджуються довкола вивчення й розповсюдження відповідного типу музичного інструментарію;*

4) *лідера з активною позицією, котрий обов'язково є визнаним суспільством як майстер-виконавець, який, до того ж, має педагогічний хист для керівництва навчальним і методичним процесами у шкільництві;*

5) *виробничих потужностей для виготовлення і розповсюдження відповідного музичного інструментарію;*

6) *творчого ядра – композиторів, науковців і популяризаторів художніх ідей – що діє як в межах даного регіонального середовища, так і здійснює системний вихід за його межі. Тобто – наявність осередку художньо-творчої експансії.*

Як найбільш яскравий приклад цимбальної школи зі світового досвіду, перш за все, необхідно виділити угорську, яка повністю відповідає усім вищепозначеним критеріям. Дефініція «концертні цимбали системи «Шунда»» є вже протягом багатьох років усталеною серед музикантів та музикознавців. Необхідно констатувати: цимбали, які впровадив у концертне виконавство на теренах Європи та світу пештський цимбальний майстер і конструктор **Йозеф Венцел Шунда** (чех за походженням), вироблялися на фабриці його брата із назвою виробництва «Йозеф Шунда» (Shunda József). Назва фабрики «Юул Керестел» (Joul Keresztély) після 16 січня 1845 р. змінюється на «Shunda József». Надалі – КОЖЕН із виготовлених на фабриці музичних інструментів мав на кожусі надпис «**Shunda V. József**». Якраз завдяки наявності в Угорщині розгалуженої системи практичного застосування цимбалів – кола однодумців-професіоналів та виробничих потужностей для виготовлення музичних інструментів – концертні цимбали системи «Шунда» завоювали позицію беззаперечного лідера в Європі та певній частині світового музичного простору [25, с. 11–13].

Цілком закономірно, що угорське цимбальне шкільництво одразу стало на шлях створення методичного матеріалу. На озброєння було взято досягнення музикантів-практиків, і на основі фіксованих наукових спостережень школа отримала одразу низку праць. Перша угода між Й. В. Шундою та професором Генріхом Гіркішом про написання «Школи гри на цимбалах» [25, с. 22] була не надто вдалою. Тому майстер та автор книги «Історія цимбалів» почав співпрацювати з Гезою Аллагою. Пізніше були дослідники мистецького середовища і видатні угорські цимбалісти-педагоги, автори методико-виконавських дописів: Дезі Ерделі; Іда Тар'яні Тот та Йозеф Фалька; Ференц Геренчир та Ілона Северині. Цей етап становлення цимбального шкільництва став чудовим фундаментом для сучасного розвитку усієї системи навчання гри на цимбалах як в Угорщині, так і за її межами у тих культурних середовищах, де концертні цимбали системи «Шунда» здобули популярність і визнання.

Разом із цим, необхідно відзначити, що у світі успішно діють і школи гри на інших цимбалоподібних концертних інструментах. У Китаї – це розвинена система шкільництва на цимбалоподібному інструменті *янгчін*; у англомовних країнах Європи та Америки – на

традиційних різновидах інструменту *далсимер* (*гаммер далсимер, монтань далсимер*); у Німеччини, Австрії, Швейцарії та, частково, Нідерландах – цимбалоподібному інструменті *гакбрет* із давньою етнічною історією або на ще декількох різновидах цимбалоподібних інструментів з інших ономастичних груп, як от: *канун, сантур, салтеріо*... [3, с. 30].

У межах сучасної Української держави сформувалися декілька *регіональних центрів* вивчення й культивування цимбального мистецтва. Кожен із цих регіональних осередків розвивається за законами аперцепції, бо існує на основі причетності чи спорідненості до попередньо набутих навичок та освоєних цінностей, які трактуються як еталонні. Вже зараз, як свідчать дослідження видатних європейських та українських етноорганологів, у вітчизняному цимбалознавстві спостерігаємо значні досягнення в теорії цимбального виконавства, у вивченні історії розповсюдження цимбалів та у висвітленні проблем зі сфери технічної еволюції будівництва цимбалів на базі виробничих потужностей фабрик музичних інструментів у різних регіонах країни. Віриться, що актуальна економічна ситуація в Україні не зруйнує досягнутого в цій галузі й у короткому часі наш поступальний еволюційний рух успішно продовжиться.

Наукова думка в українській етноорганології взагалі та, стосовно цимбалознавства, зокрема, зросла на працях класиків: Миколи Лисенка, Філарета Колесси, Климента Квітки, Миколи Грінченка, Гната Хоткевича [10; 11; 12; 20], а також на інструментальних музичних матеріалах етнографічних експедицій Оскара Кольберга, Бели Бартока та Станіслава Мерчинського [4; 23]. Але предтечею професійного практичного цимбального шкільництва на українському ґрунті став учень Гната Хоткевича, харківський віолончеліст, бандурист, композитор і диригент **Леонід Григорович Гайдамака** (1898–1991), бо завдяки йому та його учням Олександрові Незовибатьку та Георгію Казакову було покладено початок професійному цимбальному шкільництву по всій Україні: не лише у Харкові, але й в Києві та Львові.

У 1922 р. Л. Гайдамака створив при Харківському клубі «Металіст» капелу бандуристів, яка у 1928 переросла у *Перший оркестр українських народних музичних інструментів*. Уже тоді в оркестр було впроваджено цимбали системи «Шунда» [9, с. 30]. На них згодом грав

О. Незовибатько, на той час цимбаліст-самоук. Як інженер-конструктор, Л. Гайдамака удосконалив бандуру харківського типу. А у повоєнний час він був активним популяризатором цього інструменту у світі. Він виступав як соліст в ансамблі з «Братством кобзарів Остапа Вересая» у Німеччині та з гітаристом Андреасом Сеговією у США [6].

Олександр Дмитрович Незовибатько (1918–1977) свою музичну кар'єру розпочав як домрист, навчаючись у Харківській робітничій консерваторії, а потім – у Харківському музично-драматичному інституті та працюючи в Оркестрі українських народних інструментів під орудою Л. Гайдамаки. Вже там О. Незовибатько почав самостійно оволодівати цимбалами. Свою техніку гри він вдосконалював, навчаючись у 1936–1937 рр. на відділенні ударних інструментів Московської консерваторії. У 1938 р. О. Незовибатько переїхав до **Києва**, де став учасником Київської державної капели бандуристів, з якою було пов'язане його подальше творче життя. У 1956–1960 рр. О. Незовибатько навчався на заочному відділенні у Київській консерваторії по класу Олександра Мінківського (хорове та оркестрове диригування). Навчання і практичну виконавську діяльність О. Незовибатько поєднував із методичною та науково-дослідницькою працею. У 1966 р. ним було видано перший в Україні цимбальний підручник – «*Школа гри на українських цимбалах*» [15]. А у 1971, відповідно опрацювавши і доповнивши зібраний методичний матеріал практичними рекомендаціями, О. Незовибатько захистив кандидатську дисертацію на тему «Українські цимбали та їх удосконалення» [16]. Отже, формування Київської цимбальної школи ми пов'язуємо саме з його іменем.

Справу Незовибатька у Києві продовжив буковинський цимбаліст **Дмитро Георгійович Попічук (1939–2009)**. Приїхавши до столиці, він навчався у *Марка Геліса* і був першим випускником по класу цимбалів (1963) Київської консерваторії. Вже як викладач цього вишу, Д. Попічук за десятиліття педагогічної праці виховав цілу плеяду українських цимбалістів, серед яких і продовжувач його кращих традицій, провідний соліст Національного академічного оркестру народних інструментів України, народний артист України, сьогодні професор Національної музичної академії України ім. П. Чайковського *Георгій Іванович Агратіна*. Від 1959 р. Д. Попічук працював солістом Ансамблю пісні Держтелерадіо УРСР, Державного українського

хору імені Г. Верьовки, а з 1992 р. – працює диригентом оркестрової групи в Державній капелі бандуристів України (нині Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. Майбороди). У його активі заслуговує на увагу й художнє керівництво фольклорним ансамблем «Козаки». Як корифей Київської цимбальної школи саме на концертних цимбалах системи «Шунда», Д. Попічук продовжив справу О. Незовибатька і на методичній стежці. Йому належать навчальні збірки як для початківців, так і для студентської молоді, які вийшли у світ у 80–90 рр. ХХ ст.

Представниками Київської цимбальної школи є відомі цимбалісти: *Павло Теуту*, заслужені артисти України *Віктор Мацко*, *Юрій Гвоздь*, *Володимир Овчарчин*, *Андрій Войчук*. Справжнім самородком, який стояв біля витоків Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина», був чудовий цимбаліст *Василь Гуденко*. У всіх вищеназваних колективах у різний час цимбалістами використовувалися досить відмінні за конструкцією цимбали. Це і цимбали власної роботи, і народні подільські, і білоруські, і вироби Мельниці-Подільських майстерень українських народних інструментів. Деколи у найвідоміших столичних державних колективах вихідці з Буковини, Гуцульщини чи Закарпаття використовують у своїй концертній діяльності й регіональні зразки цимбалів.

Українські цимбали, про які писав в дисертації О. Незовибатько – це, по суті, вдосконалений народний інструмент, що здавна побутував на Поділлі й Придніпров'ї. Його описує низка авторів в українському етномузикознавстві [16]. У 30–40 рр. Леонід Гайдамака разом із майстром-конструктором народних інструментів *Герасимом Снігурьовим* виготовили цимбали з хроматичним строем і діапазоном у дві октави, а наприкінці 40-х Олександр Незовибатько створив вже нову конструкцію хроматичних цимбалів (приму, альт і бас). А у 1964 р. фабрика розпочала випуск концертних цимбалів, креслення яких подав О. Незовибатько, й що були опрацьовані ним разом із відомим майстром і конструктором бандур *Іваном Михайловичем Скляром* (1906–1970). Усі ці інструменти ще й сьогодні присутні у багатьох музичних колективах. Але все ж основою шкільництва у столиці, як і на теренах України в цілому, є концертні цимбали системи «Шунда», або, як ще називають цей інструмент в українській модифікації, «великі

українські концертні цимбали», які активно почав експлуатувати у навчальній та концертно-виконавській практиці саме Дмитро Попічук.

Процес навчання гри на цимбалах у київських музичних школах на сучасний момент не має надто широкого розмаху. У трьох київських школах мистецтв навчаються: у школі № 5 – 11 учнів, і вже було шість випускників, у школі № 6 – шість учнів, а викладач працює ще й у коледжі мистецтв, в школі № 2 – троє учнів. Однак, саме в Києві навчалися гри на цимбалах такі відомі цимбалісти, як Максим Попічук та Ігор Теуту.

На загал, дещо інша ситуація склалася **в Харкові**, який до 1934 р. був першою столицею УРСР, а також на Слобожанщині в цілому. Тут тісні культурні й родинні відносини з білорусами мали значний вплив. Особливо це стало відчутним у період сталінських репресій і так званої «боротьби з українським буржуазним націоналізмом». Прагнення комуністичного режиму нівелювати український дух і усунути будь-які впливи європейської культури на певний період витіснили з практичного вжитку як український різновид концертних цимбалів, так і цимбали системи «Шунда» загалом. Лише в останні три десятиліття на Слобожанщині та у Харкові зокрема спостерігається розквіт **Харківської цимбальної школи**, початки якої заклав Леонід Григорович Гайдамака. Концертні цимбали системи «Шунда» тепер у Харкові вивчаються на всіх рівнях. Сьогодні ініціатором розвитку Харківської цимбальної школи є провідний педагог по класу цимбалів, заслужений діяч мистецтв України, доцент *Олена Опанасівна Костенко*, вихованка професора Й. Жиновича (Мінськ) [23], продовжувачка його методики виконавства на білоруських цимбалах, яка не лише зібрала довкола себе талановиту творчу молодь, але й активно стимулює харківських композиторів до написання оригінальних творів для концертних цимбалів системи «Шунда». Серед вже широко відомих авторів творів для цимбалів – *Лариса Донник, Анатолій та Ігор Гайденки, Леонід Катохін*.

Стосовно впливу білоруської системи вивчення та пропаганди цимбального мистецтва мусимо констатувати, що цей процес є двостороннім. У радянський час розповсюдження білоруських цимбалів в УРСР було політично вмотивоване. Через їх насаджування в різних регіонах України комуністична партноменклатура проводила бороть-

бу із проявами української національної самосвідомості. Велася постійна пропаганда зближення між народами СРСР через уніфікацію та затушовування історико-культурних відмінностей, перш за все, між східними слов'янами. Білоруські цимбали масово закуповувалися клубами для художньої самодіяльності та музичними школами. Національний український інструментарій ігнорувався на всіх рівнях. Більше того, створювалася маса перешкод у всій ієрархії шкільництва на шляху системного навчання на концертних цимбалах системи «Шунда».

Наскільки кардинальними є зміни в осмисленні істинного стану в історичному аспекті та усвідомлення справжніх мистецьких цінностей сьогодні – свідчить білоруська сторінка «Цымбаль» у Вікіпедії [22]. Серед чотирьох фото на цій сторінці дві світліни мають прямий стосунок до України, бо на одній із них на гуцульських цимбалах у національному строї серед Карпатських гір грає явно не білорус, а на іншій світліні – реверс монети «5 гривень» зі зображенням саме гуцульських цимбалів. Нема жодних сумнівів, що гривня не є білоруською грошовою одиницею. Правда, обидва ці факти творці статті «Цымбаль» на білоруській сторінці Вікіпедії замовчують. Однак, зі статті дізнаємося, що білоруси на своїх цимбалах грають не пальцятками, а «палачками», як це настирливо твердять деякі не надто поінформовані “російськомовні” українські цимбалознавці: *“Гук здабываецца ўдарамі двух драўляных палачак або кухталёў з пашыранымі лопасцямі на канцах”*[22].

Сьогодні можна з докладною аргументацією констатувати, що Київська та Харківська цимбальні школи зайняли вагому позицію в північно-східних регіонах України. Але на Правобережжі поступово формується ще із десятків перспективних осередків, що закладають підвалини цимбального професіоналізму в Україні від початкового шкільництва до вищої школи та концертного виконавства. Окреслимо аналітичну картину цимбального шкільництва та реального функціонування професійних цимбалістів в рамках різних регіональних центрів. Цей *реєстр сучасного стану цимбального шкільництва* дасть змогу бодай частково заповнити прогалини у практичному вивченні ситуації в загальноукраїнському масштабі. Разом із цим – фіксація сучасного стану розвитку професійного цимбального мистецтва

України (що спирається на пошуково-аналітичну практику) дозволить *визначити подальші шляхи його розвитку*. Такий звіт, на нашу думку, сьогодні є просто вкрай *необхідним*. Пропоновані нижче назви серцевин професійного шкільництва цимбалістів є лише *першою спробою визначення сучасної локації осередків*.

Рівненський (чи Поліський) осередок можна вважати дуже перспективним не лише завдяки міцній професійній базі вищої ланки. Засновником відділу народно-інструментальної музики в Рівненському музичному училищі був блискучий виконавець-цимбаліст **Ярослав Зуляк**, який із 1978 р. вів клас цимбалів. Він же був і засновником Рівненського оркестру народної музики «Древляни», як і доцент Рівненського інституту мистецтв – **Вячеслава Логвін (Гуйвик)**. Сьогодні провідним авторитетом у справі розповсюдження цимбалів на Поліссі є професор **Святослав Мельничук**, який створив у стінах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету потужний центр цимбального шкільництва. У 2007 р. за редакцією професора Мельничука вийшла збірка «*Концертні твори для цимбалів*», де успішно поєднуються твори для цимбалів композиторів Львова і Харкова – Станіслава Людкевича, Богдана Котюка, Оксани Герасименко, Анатолія та Ігоря Гайденків, та «Слобожанський оберіг» (2009) з опусів для цимбалів Лариси Донник. Народний артист України, педагог, редактор і пропагандист музики для цимбалів, професор Мельничук доклав значних зусиль для утвердження єдності між митцями-цимбалістами із різних регіонів України, для усвідомлення національної сутності Української цимбальної школи.

Зараз у музичних школах Рівного по класу цимбалів навчається більше трьох десятків учнів: в ДМШ № 1 – 11, в ДМШ № 2 у двох педагогів – 20 цимбалістів. Продовжують навчання у Рівненському музичному училищі четверо цимбалістів, а п'ятеро студентів удосконалюють свою майстерність у Рівненському державному гуманітарному університеті. Окрім цього, в школах Здолбунова й Костополя навчаються ще чотири-п'ять учнів.

Подільський осередок об'єднує музичні заклади, що розташовані на теренах Тернопільської та Хмельницької областей. Роль беззаперечного лідера тут сьогодні взяв на себе випускник Львівської музичної академії та аспірантури (клас народного артиста України,

професора Тараса Барана) **Ігор Брухаль**. Цей молодий музикант-віртуоз є потомственным пропагандистом цимбального мистецтва. Його сольні концерти, а також виступи із симфонічним оркестром та його джаз-фольк гуртом «BRIO» проходять з величезним успіхом у різних містах України – від Ужгорода до Херсона. Свою педагогічну діяльність Ігор Брухаль здійснює у ДМШ, Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької, де гри на цимбалах навчається 6 учнів, та у Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка – в нього вчаться двоє студентів.

У двох Тернопільських ДМШ зараз оволодіває цимбалами 12 учнів; у ДМШ смт. Бережани Тернопільської області – чотири учні, у музичній школі с. Жуків – вісім учнів, у с. Нове село (Підволочиський р-н) – четверо учнів. У ДМШ м. Хмельницький грати на цимбалах навчається 10 дітей. А серед мистецьких колективів заслуженою популярністю користується Хмельницький ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», у якому працює цимбаліст *Дмитро Конюх*.

Серед українських народних музичних інструментів особливе місце належало цимбалам конструкції **Василя Зуляка** [17]. Цей самобутній майстер у 1956 р. сконструював цілу сім'ю цимбалів – приму, альт і бас. Свого часу величезну роль у популяризації цимбалів не лише на Поділлі та в Україні, але й далеко за її межами відіграли Мельнице-Подільські музичні майстерні, директором яких працював В. Зуляк, де також продукували різновиди концертних цимбалів системи «Шунда»

У Прикарпатському (чи Івано-Франківському) осередку, який, цілком ймовірно, вже в недалекому майбутньому набуде статусу **Прикарпатської цимбальної школи**, зараз гри на концертних цимбалах системи «Шунда» навчається чи не найбільше молодих українських музикантів. Лише в одній Печеніжинській ДМШ працює три викладачі з класу цимбалів, які щороку навчають 38–40 учнів (зі 100, що взагалі вчаться). Разом у музичних школах чи школах мистецтв Івано-Франківської області сьогодні навчання на цимбалах здійснює щонайменше 250 осіб.

Тому у Всеукраїнському масштабі це явище вже далеко переходить за межі локального. Адже у кожному із музичних закладів Прикарпатських міст, серед яких – Богородчани, Ворохта, Городенка,

Долина, Калуш (тут окрім музичної школи ще є й училище культури), Косів, Космач, Коломия, Кути, Яблунів, Яремче – виховуються юні цимбалісти. Загалом по області – понад 20 шкіл, у кожній з яких понад десяток дітей навчається гри на цимбалах! Із них 6–12 цимбалістів щороку поступає в Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського. Цей навчальний заклад було засновано ще у 1940 р. на базі Станіславської консерваторії ім. С. Монюшка. Тепер випускники училища продовжують вишкіл в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника та інших вишах України.

Оминаючи тему народного професіоналізму серед цимбалістів Гуцульщини та Покуття, оскільки це ділянка вивчення й дослідження етноорганологів, зупинимось на науково-методичній сфері. Адже ця лінія цимбального шкільництва в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника сьогодні набула досить високого статусу. Молодий і перспективний вчений-методист, кандидат мистецтвознавства **Юрій Гулянич**, який водночас є й практикуючим цимбалістом, вже знаний у науковому середовищі України завдяки своїм методичним дослідженням. Його глибокий науковий підхід до сфери цимбалознавства та методичні розробки з питань оволодіння мистецтвом гри на цимбалах чудово доповнюють той розквіт цимбального мистецтва, яким Прикарпаття славиться вже більше двох століть.

Далеко за межами Івано-Франківщини представляють Прикарпатську цимбальну школу учасники Муніципального оркестру народної музики «Рапсодія» – цимбалісти *Костянтин Борух* і *Тарас Слободян*, а також художній керівник Коломийського муніципального оркестру «Гуцулія», заслужений працівник культури України, цимбаліст *Микола Ковчуняк*.

Буковинський осередок об'єднує цимбалістів, які навчаються в 19 музичних школах області (64 учні). Ще сім цимбалістів – у музичному училищі, троє – в училищі мистецтв м. Чернівці. Двоє студентів студіює цимбали в Чернівецькому національному університеті ім. Ю. Федьковича. Педагогом з вивчення цимбалів (в якого навчалися і Георгій Агратіна, і Андрій Войчук, і ще близько 100 учнів) у Чернівцях був заслужений працівник культури України – **Микола Щербань**.

В училищах і вишах України тепер продовжує навчання багато випускників Буковинських шкіл із Вижниці, Кіцмані, Хотина, Черногузів та Берегомета. Завдяки віртуозному володінню цимбалами славу Чернівцям на мистецькій ниві принесли заслужені артисти України цимбаліст Іван Кавацюк разом із Оксаною Савчук у дуеті «Писанка» та цимбаліст-віртуоз Василь Висоцький із ансамблю «Плай» – тепер його функцію в колективі на себе взяв Роман Стефанів.

Закарпатський осередок є дуже перспективним із огляду на тісні контакти низки міст Закарпаття і його обласного центру Ужгорода з мистецьким середовищем Угорщини, Румунії та Словаччини, де цимбали займають своєрідну домінуючу позицію в розвитку музичної культури як характерний національний інструмент і основа багатьох творчих колективів. Першим директором Ужгородського музичного училища та художнім керівником Ужгородської філармонії був знайний український композитор і фундатор Закарпатської композиторської школи **Дезидерій Євгеновий Задор** (1912–1985). Він створив не тільки низку яскравих творів для цимбалів-соло, але й Концерт для цимбалів та симфонічного оркестру, який і сьогодні залишається одним із найяскравіших зразків цимбального професіоналізму на рівні сучасного мистецького висловлювання [3, с. 161]. Саме з його особою пов'язані європейські мистецькі контакти. Адже в молодості Дезидерій Задор навчався у Празі і викладав у Будапешті. Як піаніст-віртуоз і диригент у довоєнний час Задор багато гастролював по цілій Європі. Велику кількість творів для цимбалістів написав і закарпатський композитор *Йозеф Базел*.

Основоположником осередку з вивчення цимбалів в Ужгороді є *Леонтій Ленарт*, а солістом філармонії та багатьох оркестрів – цимбаліст *Володимир Короленко*. Не дивлячись на значний творчий потенціал і давні традиції побутування цимбалів у цьому регіоні України, сьогодні в Закарпатті навчання гри на цимбалах не має пріоритетного значення, бо в музичних школах та музичному училищі навчається лише близько 10 учнів.

Волинський осередок – школи, музичне училище, Інститут мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, в якому працює доцентом класу цимбалів *Петро Юсипчук*. Загалом на даний час у навчальній вертикалі – понад 30 цимбалістів.

Знаним навіть за межами Волині був майстер із виготовлення бандур (з глушниковим механізмом) та цимбалів (з розсувними ніжками, як у мольберті) *Володимир Тузиченко* [14, с. 33, 75].

Придніпровський осередок умовно об'єднує одразу три області України.

Дніпропетровськ – потужний індустріальний і культурний центр, де у трьох ДМШ по класу цимбалів навчається 12 учнів. Музичне училище вже має 10 випускників; у Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки на даний час навчається троє студентів.

Черкаси та міста Черкаської області. У музичних школах Звенигородки, Катеринополя, Золотоноші, Ватутіного, а у Каневі – ще й в училищі культури та музичному училищі – навчається понад 30 учнів. Популяризатором народного мистецтва Придніпровського краю в Україні та за кордоном є ансамбль народної музики «Росава» Черкаської обласної філармонії, який існує з 1983 р. Його засновником і незмінним художнім керівником є випускник Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка заслужений артист України, цимбаліст-віртуоз **Микола Петрина**. Солістка ансамблю «Росава», народна артистка України **Раїса Кириченко**, за створення концертних програм 1983–1985 рр. була удостоєна звання Лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка.

Кіровоград, який називають столицею Українського професійного театру, має чотири ДМШ і мистецьку дитячу школу. Разом у цих початкових навчальних закладах гри на цимбалах навчається троє учнів; ще один вчиться у музичному училищі.

Без сумніву, перспектива розвитку цимбального шкільництва існує й в усіх інших регіонах України, і це перш за все стосується областей **Причорноморських та Вінницької**, що має територіальний кордон із Молдовою. Адже подібно до того, як музики і народні капели Гуцульщини є бажаними гостями на музичних святах у Прикарпатті й Галичині, так і без молдавських тарафів рідко вдається добре свято на південному заході України.

Повертаючись до витоків цимбального шкільництва в Україні, нагадаємо, що учнем Л. Гайдамаки у 30-х рр. у Харкові був не лише О. Незовибатько, але й **Георгій Миколайович Казаков** (1914–1997). Правда, якщо Незовибатько із домри перелаштувався на вивчення і вдосконалення бандури та цимбалів, то Казаков продовжив своє на-

вчання гри на домрі у Київській консерваторії (клас професора М. Геліса), де після завершення навчання став викладачем. Після закінчення війни його було направлено до **Львова** для викладання домри і гітари у Львівській консерваторії. У 70 рр. Г. Казаков розширив свою викладацьку сферу, активно впроваджуючи в навчальний процес спеціалізацію по класу цимбалів. Його випускниками у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка стали такі відомі цимбалісти, як *Святослав Мельничук, Василь Петрованчук, Микола Петрина, Ярослав Зуляк, Роман Самотіс, Тарас Баран* та інші.

У 70–80 рр. помітно зріс інтерес до цимбалів зі сторони львівських композиторів. Низку п'єс для цимбалів-соло та ансамблів з участю цимбалів написали *Ісидор Вимер, Мирослав Корчинський, Богдан Котюк, Дезидерій Задор*. Спеціально для цимбаліста **Тараса Барана** Ісидором Вимером було написано «Гумореску» для цимбалів-соло, Богданом Котюком – «Тріо-сонату» для цимбалів, альту та контрабаса, Дезидерієм Задором – Концерт для цимбалів із симфонічним оркестром. Згодом «Українське рондо» у авторській редакції для цимбалів та фортепіано написала *Оксана Герасименко*, а Богдан Котюк на зламі тисячоліть створив Дві рапсодії для цимбалів-соло. Вже у 2012 р. майстер оркестрового письма *Сергій Кушнірук* присвятив Тарасові Барану свою Симфонічну фантазію «Аркан», а 2015 р. йому ж присвятив «Intermezzo» для цимбалів соло і харківський композитор *Юрій Алжнєв*. Цей яскравий сплеск творчої композиторської активності по відношенню до цимбалів є, безсумнівно, зумовленим високим рівнем виконавства, який вже півстоліття демонструють представники **Львівської цимбальної школи**.

Навчання гри на цимбалах у музичних навчальних закладах Львівської області проводиться вже більше як півстоліття у таких містах, як Трускавець, Самбір (школа й училище культури), Буськ, Броди, Новояворівськ, Соснівка, Жидачів, Великі Мости, Дубляни, Брюховичі. А у Львові – в чотирьох музичних школах та у Спеціалізованій музичній школі ім. С. Крушельницької, а також у двох музичних училищах та Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Разом на сьогодні – це понад 60 осіб.

Свого часу величезний успіх супроводжував виступи Львівських оркестрів ансамблів танцю «Галичина», *Юність*», «Черемош», де за-

вжди цимбали займали позицію лідера. Ці танцювальні колективи провадили широку міжнародну концертну діяльність. Тому львівські цимбалісти грали на найбільших і найвідоміших сценах у цілому світі. Нині з успіхом концертує в Україні та за кордоном Академічний ансамбль народних інструментів «Високий замок», у якому виступає талановитий цимбаліст та майстер з ремонту музичних інструментів *Олександр Голубничий*. Активну концертну діяльність демонструє і Ансамбль народних інструментів «Збиранка», а також колектив «*Ломача Бенд*».

Широкий міжнародний резонанс отримало проведення у Львові в 2001 р. *VI Світового конгресу цимбалістів* та першої науково-практичної конференції в рамках Світової асоціації цимбалістів (Cimbalom World Association). Тоді Львівська цимбальна школа вперше на увесь світ проголосила свої здобутки й перемоги на рівні виховання молодих спеціалістів і художньо-творчих досягнень. Під час проведеної тоді Міжнародної наукової конференції відбувся взаємний обмін в галузі теорії та практики вивчення і викладання цимбалів і цимбалоподобних інструментів між науковцями та практикуючими цимбалістами-віртуозами країн Європи та Азії [19, с. 269–271].

Важливим кроком на шляху утвердження засад професійного цимбального шкільництва було створення автором цих рядків цілої низки музикознавчих досліджень із питань історії, теорії та методики викладання цимбалів на різних рівнях музичної освіти. Із виходом чотиримовної ознайомчо-популяризаторської праці «*Світ цимбалів*» [2] особливості цимбального професіоналізму стали ясні й зрозумілі, поруч із україномовною спільнотою, й тим, хто говорить англійською, німецькою чи французькою мовами. Згодом, у 2008 р., вийшов з друку й підручник (для використання в навчально-виховному процесі вищих навчальних закладів культури і мистецтва I–IV рівнів акредитації¹) «*Цимбали та музичний професіоналізм*» [3].

Важливою складовою Львівської цимбальної школи є виробничі потужності Львівської *фабрики музичних інструментів «Трембіта»* та непересічні майстри, які самовіддано там працюють. Тепер вона

¹ Рекомендований до друку Науково-методичною комісією з питань мистецької освіти Науково-методичної ради Міністерства культури і туризму України.

є зною в багатьох країнах світу завдяки виготовленню не тільки бандури конструкції Василя Герасименка, але й найрізноманітніших різновидів резонансних 6-струнних гітар, а також арфи-гітари. Саме тут, на основі власних досліджень автора цієї статті, було впроваджено виготовлення вдосконалених концертних цимбалів системи «Шунда». Це стало новим словом у музичному інструментобудуванні. Новизна цих цимбалів полягає у надзвичайно яскравій тембровій палітрі звучання при використанні акустичних порід деревини та високоякісних сплавів металу, що дало можливість досягти легкості інструмента. *Цимбали конструкції Тараса Барана*, у бунті яких є по три та дві струни (при збереженні повного діапазону $C-a^3$) важать до 34 кг, а зі зменшеним діапазоном $E-e^3$ – лише 25 кг. Новітній зразок цимбалів із розширеним діапазоном $A^1 - a^3$ має вагу 36 кг.

Таким чином, Львівська цимбальна школа, поруч із усталеним та апробованим в культурному житті регіону, отримала якісно новий музичний інструмент. Виробничі потужності фабрики «Трембіта» націлені на крокування в дусі часу з урахуванням фахових інтересів музикантів. У Львові існує творче ядро однодумців-професіоналів – композиторів, науковців і популяризаторів художніх ідей. Усе це в комплексі відкриває добру, оптимістичну перспективу для дальшого розвитку цимбального мистецтва та професійного шкільництва.

Отже, особливості цимбального шкільництва в Україні виростають, як переконаємося, на ґрунті спільних коренів цього яскравого і самобутнього явища. Поштовхом до національного музичного шкільництва була діяльність корифеїв української музики, музикознавства, фольклористики, етнографії та освіти. Своєрідним *символом* усього розвитку української національної музичної культури можна вважати постать геніального митця і патріота *Гната Хоткевича*. Його багатогранна творча натура і трагічна доля є ніби дзеркалом тих прагнень до єдності, які демонструють від азів творення цимбального шкільництва наші музиканти й вчені з різних регіонів України. Ще на початку ХХ ст. Гнат Хоткевич познайомив галичан із бандурою харківського типу для того, щоб вона стала музичним символом української нації. Через півстоліття ще один виходець зі Слобожанщини, *Георгій Казаков*, започаткував у Львові вивчення цимбалів, і вони стали новим символом єдності українського народу. Тепер вже

Львівська цимбальна школа є справжнім лідером на ниві вивчення і розповсюдження цимбалів. Актуальним завданням нашого Загальноукраїнського цимбального шкільництва є досягнення повного взаєморозуміння між педагогами-професіоналами, які представляють різні школи, напрямки та осередки у вивченні цимбалів на регіональному рівні. Уніфікація вимог до навчального процесу та взаємний обмін творчими і методичними досягненнями стане запорукою успіху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового завіту із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена [Текст]. — Рим ; Торонто : Вид-во ОО. Василян, 1991. — 1528 с.
2. Баран Т. Світ цимбалів [Текст] / Т. Баран. — Львів : Світ, 1999. — 88 с.
3. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм [Текст] : підручн. / Т. Баран. — Львів : Афіша, 2008. — 224 с.
4. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов [Текст] / Б. Барток. — М. : Музыка, 1966. — 79 с.
5. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті [Текст] / О. Берегова // Музична культура України 20–30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. — Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — Вип. 67. — С. 132–149.
6. Гайдамака Леонід Григорович [Електронний ресурс] // Вікіпедія. — Режим дост. : uk.wikipedia.org/wiki/Гайдамака_Леонід_Григорович.
7. Гулянич Ю. Становлення і розвиток львівської цимбальної школи [Текст] / Ю. Гулянич // Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини : зб матеріалів наук.-практич. конф. — Дрогобич : Коло, 2005. — С. 57–61.
8. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні [Текст] / М. Давидов. — К. : Вид. ім. О. Теліги, 1998. — 207 с.
9. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів [Текст] / П. Іванов. — К : Муз. Україна, 1981. — 112 с.
10. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки [Текст] / К. Квитка // Избр. труды. — Т. 2. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 244–257.

11. Колесса Ф. Музикознавчі праці [Текст] / Ф. Колесса. — К. : Наук. думка, 1970. — 590 с.
12. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні [Текст] / М. Лисенко. — К. : Мистецтво, 1955. — 62 с.
13. Літературознавча енциклопедія [Текст] : у 2 тт. — Т. 1. — К. : Академія, 2007. — 608 с.
14. Мельничук С. Учитель. Творчий портрет фундатора волинської цимбально-педагогічної школи Романа Скіри [Текст] : монографічний посібник / С. Мельничук. — Рівне : О. Зень, 2007. — 155 с.
15. Незовибатько О. Школа гри на українських цимбалах [Текст, ноти] / О. Незовибатько. — К. : Мистецтво, 1966. — 301 с.
16. Незовибатько О. Українські цимбали [Текст] / О. Незовибатько. — К. : Муз. Україна, 1976. — 56 с.
17. Носов Л. Василь Зуляк [Текст] / Л. Носов. — М. : Сов. композитор, 1960. — 24 с.
18. Потебня О. Естетика і поетика слова [Текст] / О. Потебня. — К. : Мистецтво, 1985. — 302 с.
19. Сюта Б. Цимбаліст Тарас Баран [Текст] / Б. Сюта // Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник [ред. М. Давидова]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — С. 269–271.
20. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу [Текст] / Г. Хоткевич. — [2-га ред.]. — Харків : Вид-во Савчук О., 2012. — 512 с.
21. Цар Ю. Поняття «аперцепція» в системі категорій психологічної концепції Олександра Потебні [Електронний ресурс] // Літературна критика і репертуар теоретичних ідей ХХ століття. — Львів, 1998. — С. 198–206. — Режим дост. : <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/198-206-cju.pdf>.
22. Цымбалы [Електронний ресурс] // Википедия. — Режим дост. : <https://be.wikipedia.org/wiki/Цымбалы>.
23. Юрченко О. Елена Костенко – основательница цимбальной исполнительской школы Слобожанщины [Текст] / О. Юрченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : Вид-во НТМТ, 2009. — Вип. 24. — С. 113–121.
24. Mierczyński S. Muzyka Huculsczyzny [Текст] / S. Mierczyński. — Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. — 150 s.

25. Schunda V.-J. *A cimbalom története [Текст] / V.-J. Schunda. — Budapest : Buschmann F. Könyvnyomdája, 1907. — 91 ol.*

УДК 787 : 78.071.2

Алексей Жерздев

КРИТЕРИИ КЛАССИФИКАЦИИ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: «ОБРАЗЫ ЗВУЧАНИЯ» И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Цель данной статьи – предложить критерий классификаций струнно-щипковых хордофонов с точки зрения соотношения их звуковых образов и исполнительской техники. **Объект** исследования – совокупный «стиль-образ» инструментов данного семейства, **предмет** – проблема выработки критериев их классификации.

Основные результаты исследования. Вопрос о критериях классификации струнно-щипковых инструментов, несмотря на довольно значительное число посвящённых ему работ, остаётся во многом открытым, требующим отдельного изучения. Это обусловлено наличием разных подходов к феномену струнно-щипкового инструментализма, из которых выделяются основные два – собственно органологический и эстетико-музыковедческий.

Эти подходы связаны между собой, однако в конкретных исследованиях чаще всего преобладает и акцентируется лишь один из них. В органологии описываются внешние, технологические качества и свойства инструментов струнно-щипковой группы, прослеживается история их возникновения и дальнейшего функционирования. В музыковедении инструментализм, в том числе и струнно-щипковый, рассматривается контекстно, в рамках жанрово-стилевых комплексов музыки, возникавших исторически, где струнные инструменты щипкового вида то выходили на первый план, то уходили в «тень», а иногда и вовсе на определённый период исчезали из академического обихода.

Понятие «образ инструмента» (в том числе любого струнно-щипкового) предполагает наличие двух сил, одну из которых можно на-

звать центростремительной (стабильной, охранительной), а другую – центробежной (мобильной, изменяющейся, экспериментальной). В теоретическом плане это выражается в соотношении универсализма и специфики инструментов как орудий музыкального мышления. Присущая инструментам как «искусственным», «рукотворным» представителям «второй природы» отчуждённость от человека порождает их эстетическую и философскую символизацию, истоки которой содержатся в мифах и разнообразных религиозных культах. Будучи, по мысли Е. Назайкинского, *Paradigma musicum*, инструмент представляет собой «потенциальное музыкальное пространство всех собранных вместе его возможностей, ... существующих как бы вне времени или, точнее, вне художественно организованного времени» [5, с. 90].

Под последним автор имеет в виду музыкальное произведение – *Syntagma musicum*, которое выступает как конкретизация инструментальной парадигмы. Обобщающая функция, объективность существования инструмента не означают отсутствия его связи с творческой системой личности, стоящей в центре процессов формирования и эволюции музыкального мышления и стиля. Тот факт, что инструменты обладают своим стилем, классифицируемым В. Холоповой в рамках «видового» стиля («стиля каких-либо видов музыки» [13, с. 223]), означает субъективизацию инструмента, который в руках человека (прежде всего исполнителя) становится средством личностного стилового выражения.

Каждый инструмент – «орган ... искусственный и далеко не совершенный. ... Музыкант борется с инструментом, стремясь вложить в его звучание свой голос, и побеждает, подчиняет его себе. Особенности инструмента и техника исполнительской борьбы с ним, в сущности, и составляют его специфику» [5, с. 91]. Из этой «борьбы» и рождается стимул к расширению возможностей инструмента – путь к его универсализации. Не случайно напрашивается аналогия с соотношением различных видов искусства, которые развивались в направлении от синкретизиса к последующему синтезу, но всегда стремились сохранить и обновить своё «лицо». То же самое происходит и с инструментарием, в развитии которого выявляются две противоборствующие линии-тенденции, определяющие в конечном итоге пути эволюции конкретных инструментов и инструментальных семейств. Суть

этих тенденций сводится, по мысли Е. Назайкинского, «к углублению специфики инструмента путем её преодоления» [5, с. 91]. На этой основе, путём диалектической борьбы универсализма и специфики, формировались и «образы» звучания, и исполнительские технологии, и композиторские приёмы письма для струнно-щипковых инструментов. Таким же способом формировались и их разнообразнейшие конкретные виды, как фольклорные, так и профессиональные.

По линии технологии, тесно связанной с музыковедческой органологией, критерии классификации хордофонов, к числу которых относятся и струнно-щипковые инструменты, уже достаточно давно выработаны. Они заключаются в следующем подразделении, которое можно найти практически в любых энциклопедиях. Струнные хордофоны (кроме смычковых) делятся на: 1) собственно щипковые (арфа, гусли, гитара, балалайка); 2) ударные (цимбалы); 3) ударно-клавишные (фортепиано); 4) щипково-клавишные (клавесин) [10].

Уже сам перечень разновидностей хордофонов, не связанных напрямую с использованием смычка, показывает явную взаимосвязь специфики и универсализма инструментов данного семейства, которые, сохраняя оригинальность и уникальность образа инструмента со щипково-ударным звукоизвлечением, присущего «музыке струн», перенимали конструктивные и выразительные свойства других инструментов, в частности, ударных и клавишно-ударных.

Как отмечается в работе В. Петрова, «прежде, чем рассуждать о репрезентации и символическом значении ... инструментов, ... необходимо уяснить, что они представляли собой объективно в тот или иной исторический период и как изменялись в процессе кросс-культурных заимствований и влияний» [7, с. 591]. Определяя историко-герменевтический метод изучения инструментария на основе старинной иконографии, текстологии, археологии, автор замечает, что «отследить меняющийся облик ... инструментов непросто. Хотя существует большое количество специальных музыковедческих работ и обзорных книг по истории древних и средневековых музыкальных инструментов, ... мы не обнаружили исследования, которое в нужном для нас аспекте последовательно прослеживало бы эволюцию вышеназванных струнных [*киннор, кифара, псалтерий* – А. Ж.], сочетая в своем рассмотрении широту географического охвата и протяженность вре-

менной шкалы с вниманием к деталям – историческим, а для Средних веков и текстуальным» [там же].

Рассматривая под этим углом зрения струнно-щипковые инструменты, исследователь обнаруживает закономерные преемственные (исторические и географические) связи между их бытованиями в разных цивилизационных контекстах. Например, «обнаруживается, что изображения еврейских музыкальных инструментов времен Бар-Кохбы копирует позднеримские модели струнных, хеттско-египетские лиры обнаруживаются в минойской и микенской цивилизациях, а разновидности ассирийских арф – в средневековой Андалусии» [7, с. 591–592].

Подобные кросс-культурные совпадения нельзя назвать в полном смысле заимствованиями. Они были закономерными в плане межкультурных общений, которые в конечном итоге объединяют процессы как художественного, в частности, музыкального, так и научного мышления.

Речь идет о «наложениях» и взаимодействиях разных коммуникационных языковых систем, наблюдаемых как в искусстве, так и в науке. Как и в науке (а инструменты – результат взаимодействия художественного и научного опыта), «появлением нового языка фиксируется реакция музыкального искусства на зарождения нового мировоззрения, формирующего новое художественное сознание» [1, с. 15]. В наукологических источниках, в частности, в работе Б. Старостина [9], выделены факторы, обуславливающие эти процессы: 1) изменение географического горизонта; 2) судьбы этнической консолидации; 3) эпистемогенное воздействие различных форм общественного сознания; 4) социально-экономические факторы [9, с. 214–215].

Эволюционные процессы в музыкальном инструментарии, в том числе и струнно-щипковом, полностью подвержены, как и любые другие культурно-языковые явления, влиянию этих факторов. Однако здесь необходима «поправка на стиль», поскольку инструменты развиваются не сами по себе, а «по воле» музыкантов – мастеров-изготовителей, композиторов, исполнителей, живущих и творящих в определённую эпоху. Любое стилевое явление в искусстве всегда обладает свойствами некоей парадигмы, что относится ко всей системе стилиевой иерархии, но особенно ярко проявляется (результатируется) в исторических стилях.

Тот факт, что инструменты струнно-щипкового семейства обладают собственным стилем, присущим их совокупному «образу», определяет, наряду с культурно-генетическим, критерий стилового содержания в классификации типов (видов) данного рода инструментария. Философско-мировоззренческие основы, культурный фон, в рамках которого функционируют инструменты как артефакты культуры, её овеществлённая память становятся главными стилеобразующими факторами.

Определяя музыкальный стиль с философско-культурологических позиций, В. Суханцева рассматривает подступы к нему, предлагая для этого ряд необходимых понятий: «история», «стиль», «эпоха», «творческий стиль», «парадигма» [11, с. 3]. Первый критерий – «история» – означает не только общеизвестный факт необходимости исторического подхода к изучаемому явлению, но и «требование исследования какого-либо явления в контексте его *[явления]* исторической конкретики вкупе с запретом приписывания анализируемому объекту характеристик из “будущего” – исторической точки, в которой находится наблюдатель» [там же].

Что касается «стиля» и «эпохи», «творческого стиля», то эти категории в совокупности выступают в широком понятийном диапазоне. Например, «стиль эпохи», по В. Суханцевой, «вовсе не означает только и именно художественный стиль, хотя определенные проявления последнего весьма часто воспринимаются как эпохальные» [11, с. 3]. Музыкальный инструментарий в эпохально-стилевом значении характеризуется совмещением художественного стиля с установками-парадигмами, связанными с другими формами общественного сознания, – религией, наукой, этикой, политикой, социальной психологией и др.

В совокупности стилевые критерии подхода к изучаемому явлению (или сумме явлений), в частности, к семейству щипковых хордофонов, неизбежно приводят к «центральному звену» – ключевой парадигме, фиксирующей распространяемые на все времена и версии существования инструментов общие (доминантные) признаки («логико-культурные доминанты», по Г. Сорокиной [8]). Стиль в музыке отличается совокупным генетическим качеством (Е. Назайкинский [6, с. 20]), охватывающим все без исключения стороны выразительно-конструктивного комплекса, все средства музыкального

выражения. Рассматривая струнно-щипковый инструментарий как стилевое явление, следует опираться на генезис стиля в его философско-эстетическом понимании, то есть со стороны его, как замечает В. Суханцева, «укорененности в атрибутике мышления и выражения помысленного» [11, с. 3]. «Осмысление» и «выражение» (или «ноуменальное» и «феноменальное», по А. Хасаншину [12]) представляют собой «полюсы» в музыкальном стилеобразовании, что относится и к инструментальным стилям.

С философской точки зрения это выражается в понятии «дистанция»: «Человек, живя в мире, мыслит мир, чем и выделяется из него»; ... «выделение из мира, равное самосознанию, уже есть дистанция несовпадения с реальностью, вымысел о ней, т. е. превращенная мысль» [11, с. 6]. И всё же центральной по значению категорией стилового уровня, определяющей все остальные критерии классификации «образа-стиля» инструмента или инструментального семейства, является художественная парадигма.

Парадигмальный критерий позволяет определить то общее, устойчивое, константное, которое характерно для всех проявлений струнно-щипкового инструментализма как единой стило-видовой системы. Понятие парадигмы, пришедшее в музыкальную науку XX в. из наукологии (Т. Кун [4]), было известно ещё в античности (гр. *paradeigma* – пример, образец – термин, которым пользовался ещё Аристотель). Как замечает в этой связи И. Котляревский, Т. Кун через шестнадцать столетий возрождает аристотелевское понятие, открывая тем самым «новую историю парадигмы» [3, с. 31]. Исследователь отмечает, что понятие парадигмы оказалось актуальным и для современного искусствоведения, при этом в одном случае «парадигмами становятся художественные каноны в искусстве», в других случаях «возможно введение парадигмы в сферу самих объектов, т. е. изучение тех или иных явлений как парадигм» [там же, с. 31].

В музыкальной науке парадигмальный аппарат позволяет систематизировать общие свойства и отношения различных явлений феноменального и ноуменального порядков, «исходным моментом которых выступает некий виртуальный объект, который непротиворечиво входит в их множественность» [3, с. 32]. Присущая понятийной парадигме имманентная двойственность выражается в наличии двух

«осей», которые автор определяет как «объектную» и «теоретическую», подчёркивая при этом их неразрывное единство.

Экстраполируя признаки понятийной парадигмы на органологию, в данном случае, на струнно-щипковый инструментализм, можно в качестве основных критериев классификации этого инструментального семейства выделить образно-стилевые «матрицы», которые остаются неизменными, константными, прямо не зависящими от времени и географии бытия и функционирования тех или иных инструментов.

Не случайно в органологических исследованиях постоянно отмечается родство струнно-щипковых артефактов, возникавших в разных регионах, национальных традициях, в разных музыкально-художественных школах. Это родство и составляет объектную парадигмальную «ось» струнно-щипкового инструментария, которая существует параллельно с теоретической, – знаниями и представлениями о тех или иных инструментах и музыке, создаваемой «на них» или «для них». В первом случае (музыка, создаваемая «на инструменте») первичен творческо-исполнительский фактор, а образ-стиль инструмента существует в синкрезисе как парадигматическая общность в исполнении-создании произведения. Во втором случае (музыка, создаваемая «для инструмента») действует уже закон «опусной» композиторской традиции, в которой автор произведения как бы делегирует свои функции потенциального исполнителя мастеру другого музыкального «цеха» – виртуозу-профессионалу (в других случаях – и исполнителю-аматору).

Следуя логике классификационных критериев, обозначенных выше – исторического, парадигмального, органологического, музыковедческого, исполнительского, композиторского, – следует попытаться использовать их для классификации струнно-щипковых инструментов. С точки зрения общности истоков первичным будет внешний вид инструмента, на основании которого можно судить о его акустике в единстве органологической триады «вибратор – резонатор – артикулятор».

Исследуя истоки такого актуального для нашего времени инструмента, как гитара, ставшего олицетворением струнно-щипкового инструментального «образа звучания», В. Волков [2] отмечает, что образцы ранних (простых) персидских и месопотамских струнных

инструментов, за исключением так называемых остроугольных арф, представляли собой конструкции, состоящие из длинной шейки (грифа), прикреплённой к корпусу (звуковой камере). В качестве корпуса чаще всего использовалась тыква, название которой на санскрите звучит как «тумба» (tumba), а отсюда «все струнные инструменты с одним грифом можно отнести к “тумбаровидным” (тыквообразным). ... Можно также ввести классификацию как малострунных, так и многострунных инструментов» [2]. Автор ссылается на имеющиеся классификации струнно-щипковых инструментов, отмечая, что они «вызывают много вопросов». Так, «одной из общепринятых во всем мире европейской классификацией музыкальных инструментов является система, обнародованная в 1914 г. Эрихом фон Хорнбостелем и Куртом Заксом, в которой инструменты группируются по способу извлечения звука. В 1932 г. во Франции была опубликована иная методика классификации, точнее, типологии, предложенная А. Шеффнером, удобная для описания неевропейских инструментов» [2].

При всех различиях классификационных подходов, определяемых эпохами и регионами, музыкальной ментальностью народов, населявших эти регионы, верованиями и культами (известны, в частности, китайская классификация «баинь» («восемь звуков»), древнеиндийская классификация, изложенная в трактате «Натьяшастра» Бхараты, арабская классификация, появившаяся в X в. н. э.) [2], инструменты, в том числе и струнно-щипковые, рассматриваются по соотношению «образа звучания» и исполнительской технологии.

На примере гитары В. Волков демонстрирует основы лингвистического подхода к происхождению и бытованию инструмента. Этимологический критерий, возникающий на этой основе, часто дает ключ к обобщенным характеристикам образа звучания и техники игры на том или ином инструменте. Все названия инструментов вытекали исторически из практики общественного музицирования и функций того или иного инструмента в ней.

Если взять гитару, то в этом названии объединились, по мысли В. Волкова, разные по языковой этимологии корни: персидские – «chartar» («char» – четыре, «tar» – струна), древнеиспанские – “guitarra” (четыре струны), древнееврейские (на современном иврите «קָתָרוֹס» – «катрос, кийтарос» обозначает «лютя, гитара»),

арамейские – «qaytros» и португальские – «quartos» (четыре), греческие – κιθάρας (кифара), «в современной Греции кифарой (κιθάρας), называют гитару» [2]. Однако прямое перенесение на образы звучания и технологию игры лингвистических корней не всегда оправдано в характеристиках инструментов.

Выводы. Обобщая сказанное, можно предложить две группы критериев классификации струнно-щипковых инструментов: 1) историко-стилевую, основанную на совокупном образе звучания и общих свойствах инструментов, входящих в данное семейство; 2) технологическую, связанную с устройством, способом звукоизвлечения, фактурно-фоническими свойствами, композиторским письмом и исполнительством. В первую группу входят исторический, стилевой, парадигмальный музыкологический подходы, объединяемые в рамках органо-логической теории. Во вторую группу входят характеристики индивидуальных особенностей каждого отдельного инструмента, эволюция его разновидностей, техника игры, процессы спецификации и универсализации, прослеживаемые в процессе бытия и функционирования каждого отдельного инструмента как носителя видового стиля.

Обе группы критериев объединяются на основе глобального стилевого фактора, который является «всепроникающим» и действует постоянно, обеспечивая стабильные и мобильные свойства образов звучания каждого струнно-щипкового хордофона. Среди устойчивых и постоянных критериев, обеспечивающих характеристики инструментов указанной группы, выделяются как внешние, так и внутренние факторы. К первым относится визуально-акустический фактор, по признакам которого струнно-щипковые инструменты делятся на: а) малострунные и многострунные, б) с грифом и без грифа. Второй «внешний» фактор – общественная роль, определяемая той или иной исторической практикой, в которой существенно соотношение трёх функций инструмента: 1) аккомпанирующей прикладной; 2) ансамблевой; 3) сольной.

К «внутренним» факторам относятся: 1) языковой, связанный с репрезентацией через струнно-щипковые хордофоны определённых этапов развития музыкального мышления-стиля в его фактурно-тембровых показателях – монодическом, гетерофонном, полифоническом, гомофонном; 2) исполнительской технологии, где музыка про-

является как «игра», в первую очередь, виртуозное исполнительство, совершенствование которого было главной движущей силой в эволюции струнно-щипковых инструментов (это отражено в направлении современной аутентики, называемой в последнее время «исторически информированной исполнительской практикой» (HIPPP – Historically Informed Performance Practice); 3) информационно-аналитический и дидактический, включающий: а) степень изученности того или иного инструмента в имеющейся литературе о музыке, б) наличие «школ игры», в) различные мероприятия, связанные с популяризацией того или иного струнно-щипкового инструмента как предмета слушательского внимания и учебной практики.

Дальнейшая разработка проблем струнно-щипкового музицирования связана с рассмотрением отдельных видовых стилей инструментов, каждый из которых имеет свои специфические «образы звучания» и «технологии». Среди наиболее значимых струнно-щипковых хордофонов – лютня, гитара, мандолина, арфа в их различных модификациях, национально-специфические инструменты, в частности, украинская бандура. Применение разработанных в данной статье классификационных критериев к видовым стилям названных инструментов определяет, как представляется, перспективы дальнейших исследований в области струнно-щипкового музицирования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы) [Текст] / Л. Березовчук // Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. — Л., 1986. — С. 3–20.

2. Волков В. От «цитоя» к «катросу» (попытка выяснить древнее название гитары) [Электронный ресурс] / Валерий Волков. — Режим дост. : <http://guitarists.ru/history>.

3. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства [Текст] / І. Котляревський // Науковий вісник : зб. наук. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Київ, 1998. — Вип. 7: Музикознавство – з XX у XXI століття. — С. 31–34.

4. Кун Т. Структура научных революций [Текст] / Т. Кун. — М. : Ермак, 2003. — 265 с.

5. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
7. Петров В. В. Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы) [Текст] / В. В. Петров // Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков (исследования и переводы) ; [сост. и общ. ред. М. С. Петрова]. — М. : Кругъ, 2010. — С. 589–714. — (Гуманитарные науки в исследованиях и переводах. — Т. I).
8. Сорокина Г. В. Логико-культурная доминанта [Текст] : Очерки теории и истории психоанализа и антипсихологизма в культуре / Г. В. Сорокина. — М. : Прометей, 1993. — 276 с.
9. Старостин Б. А. Параметры развития науки [Текст] / Б. А. Старостин. — М. : Наука, 1980. — 280 с.
10. Струнные музыкальные инструменты (хордофоны) // Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. — Режим дост. : <http://www.vedu.ru/bigenpdic/60369/>. — Загл. с экрана.
11. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки [Текст] / В. К. Суханцева. — К. : Факт, 2000. — 176 с.
12. Хасанишин А. Вопросы стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен [Текст] / А. Хасанишин // Муз. академия. — 2000. — № 4. — С. 135–143.
13. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. [Текст] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

УДК 7.071.1 : 786.61 (430)

Наталья Беличенко

ХОРАЛЬНЫЕ ФУГЕТТЫ БАХА: ЖАНРОВО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Среди 150 органнх хоральных обработок Баха (которые далее, согласно распространённой англо-германской традиции, мы будем кратко именовать органными хорами) фугетт имеется немного, около двадцати. Перечислим их в хронологическом порядке: BWV 719, BWV 1098, BWV 1103 из собрания Ноймайстера, BWV 696–699,

BWV 701–704 из так называемого «собрания Кирнбергера», почти все малые хоралы из *Clavier-übung III*. Необходимо учесть при этом, что авторство Баха в отношении подзаголовка *fughetta* бесспорно всего лишь в трёх случаях (BWV 677, BWV 679, BWV 681 из *Clavier-übung III*). Но и эти три «маркированных» хорала, во-первых, весьма далеки от привычного стереотипа фугетты как простой маленькой фуги, во-вторых, – существенно разнятся между собой.

Помимо хоральных фугетт, в органном наследии Баха имеются три хоральные фуги: две ранние (BWV 716 «Allein Gott in der Hoh», BWV 733 «Meine Seele erhebet den Herren» из «Магнификата») и одна поздняя fuga («Jesus Christus, unser Heiland», заключительный хорал из *Clavier-übung III*). Однако, если в ранних фугах Баха хоральная тема, как у Пахельбеля, целиком проводится в заключение в пролонгированном виде, то в зрелой хоральной фуге BWV 689 из *Clavier-übung III* Бах отказывается от этого приёма, сближая её, как верно подметил П. Уильямс, с клавирными фугами из второго тома «ХТК» [16, с. 391]. Кроме того, предназначение для исполнения *manualiter* (без участия педали) до такой степени усиливает сходство данной хоральной фуги с фугеттой, что способно поставить в тупик любого исследователя при попытке выявить отличия каждого из жанров в отдельности, исходя исключительно из их подобия.

Целью настоящей статьи является рассмотрение автономной, независимой от фуги, устойчивой жанровой специфики фугетты в её историческом контексте – как типичной разновидности органной хоральной обработки.

I. Фугетта – небольшая или недоразвитая fuga?

Практически во всех современных академических отечественных и зарубежных словарях мы находим определение фугетты как «небольшой фуги», что, на первый взгляд, логично объясняется производной – уменьшительной – формой слова. Так, в МЭ мы читаем: «[фугетта] – относительно простая по художественно-образному содержанию, композиционным приёмам и фактуре fuga» [6, с. 624]. В более позднем издании МЭС это определение повторяется почти дословно, с некоторыми уточнениями по поводу композиционных особенностей: «[фугетта] – небольшая fuga, главным образом для фортепиано или органа, сравнительно простая по содержанию и композиционным

приёмам (преобладают несложные имитации, развивающий и завершающий разделы обычно ограничиваются одним-двумя проведениями темы)» [5, с. 590].

Аналогичным образом обстоит дело и в зарубежной научной литературе. Например, в соответствующей статье П. Уолкера из словаря Гроува говорится о трёх фугеттах из *Clavier-übung III* как о фугах в миниатюре, со всеми соответствующими композиционными приёмами (простыми или сложными), – их отличие от фуги автор видит лишь в длине, то есть в масштабной плоскости [14]. Безусловно, Уолкер высказывает не только личную точку зрения, но и прочно укоренившееся представление о фугетте как о малой фуге.

Показательно, что в популярном американском учебнике контрапункта К. Кеннана, в разделе о хоральной фуге, не делается никакого различия между фугой и фугеттой и образцом хоральной фуги избирается фугетта (!) «Allein Gott in der Hoh» BWV 677 [12, с. 268]. Сходным образом П. Уильямс рассматривает малые фугированные обработки из *Clavier-übung III* как «особые виды фуги» [16, с. 391], описывая данную структуру в связи с анализом фугетт из так называемой «коллекции Кирнбергера» следующим образом: краткая трёх- или четырёхголосная фуговая экспозиция, эпизод, одно-два заключительных проведения, краткий органнй пункт [там же, с. 430].

Для Р. Тусслера, например, главным признаком, отличающим фугетту от фуги, является количество тактов, приблизительно до тридцати пяти¹.

О. Рагац перечисляет признаки, на первый взгляд, гораздо более значимые, чем количество тактов: сокращённая развивающая часть, по длине нередко равная экспозиции, а также недоразвитость контрапунктического письма [13, с. 140]. Здесь кроется ещё одно широко бытующее, производное от вышеописанного, *пейоративное*² представление о фугетте как о «недоразвитой фуге». Однако с ним весьма трудно согласиться в отношении фугетт Баха.

Приведённые определения ещё более убеждают в том, что для выявления сущности баховской хоральной фугетты количествен-

¹ См. об этом: [11, с. 34].

² «пейоративный <...> уничижительный, неодобительный» [4, с. 1311].

но-пропорционального сравнения её с фугой явно недостаточно. Обратившись к тем жанрам, которые стояли у её истоков, мы с удивлением обнаруживаем, что фугетта, во-первых, значительно старше фуги и, во-вторых, изначально имела своё специфическое жанровое предназначение.

II. Фугетта как разновидность немецкого органного хорала

Истоки фугетты в Германии ведут к началу XVII в., в первой трети которого М. Преториус определял мотет как чередование «гармоний и *фуг*», а канциону – как бестекстовую пьесу «с *краткими фугами* и искусными фантазиями³» [цит. по: 15]. Старшие современники Баха – такие как Ганс Лео Хасслер, Христиан Эрбах, Самуэль Шейдт, Иоганн Пахельбель, Дитрих Букстехуде и другие, – часто сочиняли для органа краткие пьесы, далеко не всегда озаглавленные ими как *фуги* или *фугетты*, которые состояли из одного-единственного темо-ответного блока или так называемого композиционного проведения, заключающегося каденцией.

Здесь потребуется небольшое «терминологическое» отступление, поскольку термин «проведение», к сожалению, не имеет в современном отечественном музыковедении чётко сложившейся научной трактовки, что нередко приводит к определённой путанице в его содержании и применении (о различиях в его понимании в зависимости от приложения к разномасштабным – композиционному или синтаксическому – уровням пишет К. Южак⁴).

Подобный, широко распространенный в XVII в., композиционный тип в отечественной музыкальной науке был впервые описан А. Милкой, получив название *малой имитационной формы*, под которой исследователь подразумевает наличие двух частей: строгой – имитационной – и свободной, завершающейся кадансом. Приведём это описание целиком ввиду его важности для нашей темы: «В строгой части имитирование пропосты одной или несколькими риспостами подчиняется определённому распорядку (регламенту) ... Каданс образует заключительную часть малой имитационной формы и обязателен для нее как композиционной или синтаксической единицы; развертыва-

³ *Курсив наш* – Н. Б.

⁴ В частности, см. об этом: [10, с. 18–19].

ние же между строгой частью и кадансом образует факультативную (необязательную) для формы среднюю часть» [2, с. 203].

Итак, эти краткие органные фуги, в числе других подобных кратких, но *нефугированных* пьес, имели вполне определённое литургическое предназначение и нередко использовались при исполнении гимнов, псалмов и других песнопений мессы и оффиция путем чередования – *альтернати* – с пением хора (общины).

Так, например, в распорядке утреннего воскресного богослужения в Лейпциге, записанного Бахом на партитуре одной из кантат 28 ноября 1723 г. (первое воскресенье Адвента), перед причастием после увещания и прелюдирования следует «поочередно – прелюдирование и пение хоралов вплоть до окончания причастия» [9, с. 125]. Попутно заметим, что записанный Бахом распорядок богослужения в целом не отступает от образца, данного Лютером в его работе о немецкой мессе [1].

Отсюда и происходит название этих небольших литургических пьес – органные *версы* или *версеты*. Компендиумом *органного версета* можно считать, например, третью часть «*Tabulatura nova*» Шейдта, изданную в 1624 г. в Гамбурге, – обширное собрание подобных лаконичных хоралов для органной мессы *alternatim* и оффиция. С точки зрения поразительного многообразия хоральных форм – как *фугированных*, так и *нефугированных*, – это совершенно уникальное явление не только для данной эпохи, но и для последующего времени: «*Tabulatura nova*» содержит немало достойных исследовательского внимания прообразов баховской *фугетты*, особенно в плане характерных структурных деталей.

Вышедший одиннадцатую годами позже цикл «*Fiori musicali*» Джироламо Фрескобальди является, пожалуй, одной из главных вех в истории органной мессы *alternatim*, в недрах которой продолжалась кристаллизация хоральной фугетты. Вполне вероятно, что идею последовательной обработки в цикле группы напевов в различной технике Бах воспринял через изучение «*Fiori musicali*».

К тридцатым годам XVIII в. в Германии складывается устойчивая традиция цикла клавирных (органных) фугетт-версетов – среди других сочинений достаточно упомянуть 12 токкат и 72 версета Готлиба Мюффата (1726), 20 маленьких фуг Телемана (1730), «*Blümen-Strauss*» Фишера (1732).

Некоторые факты косвенно указывают на то, что Бах также не обошёл вниманием эту традицию. Во-первых, фугеттами названы все фуги в одной из наиболее ранних версий первого тома «ХТК» в рукописи неизвестного копииста⁵. Во-вторых, группа фугетт из так называемого собрания хоралов Кирнбергера, благодаря тематической общности (*Адвент – Рождество – Новый год*) и единству контрапунктических приёмов дает серьёзный повод к рассмотрению этих, на первый взгляд, разрозненных пьес как вероятной «части большого плана» [16, с. 429], либо не состоявшегося, либо не дошедшего до нас (возможно, цикла фугетт?).

Наконец, достаточно автономной частью *Clavier-übung III*, предназначенной для исполнения *manualiter*, также являются фугетты, образуя цикл второго плана, равномерно рассредоточенный в центральной части основного цикла. Вольф, например, говорит об этом как об исключительном, не свойственном Баху совмещении «возможностей исполнителя таким образом, что орган и клавесин становятся практически взаимозаменяемы» [17, с. 7, 16]. Косвенным подтверждением определённой автономии «малой» хоральной группы из *Clavier-übung III* может служить отчасти и сам «комплексный» характер сочинения этих пьес, на который в отечественном музыкознании впервые указал А. Милка [2, с. 117].

Показательно, что А. Швейцер видит различие между большими и малыми органными хорами из *Clavier-übung III* лишь в масштабной плоскости, объясняя пространный характер больших хоральных обработок и простоту малых как отражение пары «большой ↔ малый катехизисы» (допуская при этом в своих рассуждениях ряд неточностей). Швейцер пишет: «Лютер создал большой и малый катехизис. В большом он излагает сущность догмы, в малом – обращается к детям. Бах сделал то же самое: для каждого хора, кроме одного только – “Allein Gott in der Hoh sei Her”, – он предлагает две обработки: пространную и краткую. В пространной господствует всеохватывающая звуковая символика, направленная на изображение центральной идеи соответствующего догмата; краткая полна чарующей простоты» [8, с. 211].

⁵ Подробнее см. об этом: 7, с. 54, сноска 1.

Таким образом, мнение Швейцера находится в русле толкования фугетты как сокращённой фуги. Однако эта, глубоко укоренившаяся в минувшем столетии, аналогия, на наш взгляд, нуждается в уточнении соответственно текстам самого Лютера о немецкой мессе (1526): «Третьей разновидностью служения должна стать подлинно евангельская служба, которую не следует проводить публично для всех и каждого... *Здесь не будет необходимости много и величаво петь*. Для такого служения можно будет разработать *краткий и изящный чин* крещения и причащения и сосредоточить все на Слове, молитве и любви. Здесь понадобится *добротная, краткая* катехизация о Символе веры, Десяти заповедях и молитве “Отче наш”» [1, *курсив наш* – Н. Б.].

Итак, в идеале, по Лютеру, помимо открытого богослужения для «публичного увещания к вере и христианству» [1] на латыни или родном немецком языке, должно существовать также и дополняющее его богослужение *alio modo* для посвящённых – альтернативное, закрытое, по добротному и изящному чину, где нет «необходимости много и величаво петь». Именно *краткостью, добротностью и изяществом* отмечены все малые обработки из *Clavier-übung III*, включая фугетты, – более ёмкой и точной их характеристики, пожалуй, не найти. Потому, если и искать соответствий хоралам для полного и неполного органа из *Clavier-übung III* среди лютеровских догматов, то, скорее, не столько в количественной разнице форматов двух катехизисов (большой ↔ малый, сложный ↔ простой), сколько в том комплементарном сосуществовании двух качественно различных типов богослужения (*пространное и величавое* ↔ *краткое, добротное и изящное*), о котором пишет Лютер в своей работе о немецкой мессе.

Подводя **итоги** всему вышеизложенному, ещё раз обратим внимание, во-первых, на истоки фугетты, ведущие к кратким органным пьесам литургического предназначения (*версам* или *версетам* для альтернации – чередования инструментального прелюдирования с пением общины или хора), во-вторых – на неоднозначность и значительную усложнённость её композиционных принципов в органном творчестве И. С. Баха. Сказанное свидетельствует о назревшей необходимости преодоления сложившихся устойчивых исследовательских стереотипов в подходе к жанровой специфике фугетты как уменьшенной копии фуги и возвращении ей статуса автономного,

исторически обусловленного жанра, преемника органной хоральной обработки, со всеми вытекающими отсюда последствиями в плане соотношения её основных элементов с фугой, отличающейся совершенно иной поэтикой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Лютер М. Немецкая месса и чин богослужения [Электронный ресурс]. — Режим дост. : <http://www.reformed.org.ua/2/260/Luther>. — Загл. с экрана.
2. Милка А. Малые имитационные формы (к вопросу о генезисе и природе фуги) [Текст] // А. Н. Должанский (1908–1966) : сб. ст. к 100-летию со дня рождения / А. Милка. — СПб. : Сударыня, 2008. — С. 197–225.
3. Милка А. Четыре авторские версии *Clavierübung* III И. С. Баха [Текст] // Иоганн Себастьян Бах. Произведения для органа / Клавирные упражнения III / А. Милка. — М. : Русское музыкальное изд-во, 2005. — Т. 4. — С. 116–123.
4. Первый толковый большой энциклопедический словарь [Текст] / отв. ред. Е. В. Варавина [и др.]. — М. : РИПОЛ-классик ; СПб. : Норинт, 2006. — 2141 с.
5. Фугетта [Текст] // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — С. 590.
6. Фугетта [Текст] // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Том 5. — С. 996.
7. Шабалина Т. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха [Текст] // Т. Шабалина. — Спб. : Северный олень, 1997. — 75 с.
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
9. Шульце, Ханс-Йоахим. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / Ханс-Йоахим Шульце. — М. : Музыка, 1980. — 271 с.
10. Южак К. Программа курса Х. С. Кушнарева «Полифония И. С. Баха»: две версии – две эпохи [Текст] / К. Южак. — СПб. : Сударыня, 2003. — 175 с.
11. Jones, Sara Ann. *The Neumeister Collection of Chorale Preludes of the Bach Circle* [Text] / Sara Ann Jones. — Northwestern U. : Louisiana State University, 2002. — 89 p.

12. Kennan, Kent Wheeler. *Counterpoint: based on eighteenth-century practice [Text]* / Kent Wheeler Kennan. — Prentice-Hall. : Inc. Upple Suddle River, 1999. — 292 p.
13. Ragatz, Oswald G. *Organ Techniques: A Basic Course of Study [Text]* / Oswald G. Ragatz. — Bloomington : Indiana U. Press, 1979. — 264 p.
14. Walker, Paul Mark. *Fugetta* // NGD [Electronic resource] / Paul Mark Walker. — URL : http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html.
15. Walker, Paul Mark. *Fugue* [Electronic resource] // NGD / Paul Mark Walker. — URL : http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html.
16. Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach [Text]* / Peter Williams. — Cambridge U. Press, 2003. — Ed. 2, rev. — 624 p.
17. Wolf, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician [Text]* / Christoph Wolf. — Oxford U. Press, 2002. — 616 p.

УДК 786.2.083.3 : 78.03

Елена Погода

ФОРТЕПИАННЫЕ ФАНТАЗИИ И. Н. ГУММЕЛЯ В АСПЕКТЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Обращения И. Н. Гуммеля к жанру фантазии не случайны. Фантазии, по Н. Sichrovsky, представляют собой наиболее значительные произведения в фортепианном наследии композитора [7]. Время работы И. Н. Гуммеля в жанре фантазии охватывает почти четвертьвековой период (первая фортепианная Фантазия Es-dur op. 18 написана в 1805 г., последняя – C-dur op. 124 – датирована 1833).

В имеющейся научной литературе *не существует единства мнений* не только о качественной стороне фантазий И. Н. Гуммеля, но и об их количестве. В словаре Г. Римана отмечено, что в списке созданных композитором произведений значатся Фантазии op. 18 и op. 49, а также Фантазия для фортепиано с оркестром («Oberons Zauberhorn») [2]. Вместе с тем, Н. Sichrovsky, S. Morrison и P. Waller указывают на наличие шести фантазий для фортепиано в наследии композитора – Фантазия Es-dur op. 18, Rondo una fantasia op. 19 E-dur, Фантазия «La contemplazione»

из шести Багателей op. 107 As-dur, Фантазия g-moll op. 123, Фантазии C-dur op. 124, Фантазия C-dur без опуса [7; 6; 8]. В данном списке отсутствуют отмеченные Г. Риманом Фантазия op. 49 и Фантазия для фортепиано с оркестром («Oberons Zauberhorn»). По свидетельству В. А. Натансона, в начале 1822 г. состоялись авторские концерты И. Н. Гуммеля в Москве и Петербурге, где он исполнял специально написанную для этих выступлений Фантазию на русские песни для оркестра, хора и фортепиано «Полимелос» [1]. В диссертационном исследовании М. С. Чернявской, один из разделов которого посвящен творчеству И. Н. Гуммеля, указано на наличие трёх фантазий в наследии композитора – Фантазии для фортепиано с оркестром «Oberon's Zauberhorn»¹, Фантазий op. 18 и op. 49 [4]. Таким образом, если учесть данные шести источников, то жанр фантазии в творчестве И. Н. Гуммеля могут представлять девять произведений.

В научной литературе *задача дифференциации фортепианных фантазий И. Н. Гуммеля не реализована*. Следовательно, возникает необходимость их дифференциации. В творчестве И. Н. Гуммеля представлены разные типы трактовки жанра фантазии – фантазии на оригинальный материал и фантазии на заимствованные темы. На основании данных, которые предоставляют Н. Sichrovsky, S. Morrison и P. Waller, следует заключить, что три из шести отмеченных авторами фортепианных фантазий композитора являются фантазиями на заимствованные темы. Если же принять во внимание сведения о фортепианных фантазиях И. Н. Гуммеля из словаря Г. Римана и исследования М. С. Чернявской, то к имеющимся трём образцам рассматриваемого жанра следует добавить и Фантазию для фортепиано с оркестром («Oberons Zauberhorn»). Кроме этого, следует учесть Фантазию на русские песни для оркестра, хора и фортепиано «Полимелос», на существование которой указал В. А. Натансон. Таким образом, пять фортепианных фантазий И. Н. Гуммеля представляют собой фантазии на заимствованные темы.

Существует динамика в трактовке жанра в фортепианном творчестве И. Н. Гуммеля: фантазии на заимствованные темы появляются

¹ Различное написание названия Фантазии для фортепиано с оркестром («Oberons Zauberhorn» и «Oberon's Zauberhorn») связано с его обозначением в используемых литературных источниках.

ся позже, чем оригинальные образцы жанра. Первая фортепианная фантазия на оригинальную тему – Фантазия оп. 18 – создана композитором в 1805 г., вторая – *Rondo una fantasia* op. 19 – датирована 1806 г., третья – Фантазия «*La contemplazione*» из шести Багателей оп. 107 – опубликована в 1826 г. Четыре фантазии на заимствованные темы написаны И. Н. Гуммелем в период 1832–1833 гг. Это отвечает общей тенденции романтизма, поскольку в 20–30 гг. XIX ст. уже Ф. Лист, в частности, создаёт произведения на заимствованные темы (Вариации на вальс Диабелли – 1822 г., Блестящие вариации на арию Россини – 1824 г., Большая фантазия на тирольскую песню из оперы «Невеста» – 1829 г., Большая симфоническая фантазия на темы «Лелио» Берлиоза – 1834 г.). Таким образом, И. Н. Гуммель развивает романтическую тенденцию создания произведений на заимствованные темы, сформировавшуюся в творчестве его младших современников.

По-видимому, наиболее ранней из фортепианных фантазий И. Н. Гуммеля на заимствованные темы является *Фантазия на русские песни* для оркестра, хора и фортепиано «Полимелос» (около 1821–1822 гг.).

Вторая из фортепианных фантазий И. Н. Гуммеля на заимствованные темы – *Фантазия C-dur* без опуса – появилась в 1832 г. Произведение представляет собой четырёхчастный цикл, в основе которого лежат мелодии Н. Паганини – Каприсы для скрипки соло № 9 и № 11, Менуэт из гитарного квартета № 7, Рондо из скрипичного концерта b-moll, *La campanella*, которая впоследствии была использована, в частности, и Ф. Листом. Каждая часть фантазии имеет название: «Каприс», «Квартет», «Рондо», «Кампанелла». Следовательно, фантазия организована по принципу инструментального цикла, прообразы которого отсылают к различным жанрам, представленным в творчестве великого скрипача.

Фантазия g-moll op. 123 (написанная в начале 1830 гг., по-видимому, до 1833 г.) состоит из пяти частей, которым композитор дал названия – «Интродукция», «Песня охотника», «Марш», «Ищейка»² и «Странствующие моряки». Как указывает P. Waller, фан-

² В оригинале данная часть фантазии носит название *Bloodhound*. Перевод его на русский язык неоднозначен («ищейка, сыщик, репортер»). Поскольку ни из всех

тазия частично базируется на тематическом материале трёх песен – Cornish ballads – ныне забытого Сигизмунда Риттера фон Нойкомма (Sigismond Ritter von Neukomm), к которым И. Н. Гуммель сочинил оригинальные «Интродукцию» и «Марш» [8]. Первая – это «Песня охотника» («Вставай! Не спи!»), зовущего молодых людей на охоту. Вторая баллада воплощает романтическую идею странствий, так же как и третья – «Странствующие моряки» («Когда моряки поют свою песню о морях, освещённых лунным светом, сердитые жены сидят дома одни»). Таким образом, И. Н. Гуммель для создания собственных фантазийных произведений избирает наиболее популярные темы романтизма – охоты и странствий, земного и морского. Главным музыкальным достоинством фортепианной Фантазии op. 123 И. Н. Гуммеля, как утверждает S. Morrison, является присущий ей интонационно-драматургический процесс развития, в результате чего произведение перерастает рамки попури.

Время возникновения фортепианной Фантазии g-moll op. 123 сопряжено с утверждением романтического вокального цикла, возникшего в творчестве Л. Бетховена («К далекой возлюбленной» – 1816 г.) и развитого в наследии Ф. Шуберта («Прекрасная мельничиха» – 1823, «Зимний путь» – 1827). По-видимому, И. Н. Гуммель организует данную фантазию по принципу вокального цикла, три песни которого соответственно предварены и разделены оригинальными «Интродукцией» и «Маршем». Фортепианные импровизации на заимствованные песни чередуются с оригинальными «вставками» И. Н. Гуммеля. Следует отметить своеобразие сочинённой И. Н. Гуммелем фантазии, воплотившееся посредством создания новой жанровой модели, основанной на соединении уже известных формообразующих и смысловых элементов.

К произведениям, написанным И. Н. Гуммелем на заимствованные темы, следует отнести *две «оперные» фантазии – Фантазию*

существующих вариантов перевода, ни из комментариев Н. Sichrovsky к этой части фантазии точно выявить сущность названия не удалось, здесь представлен один из возможных вариантов перевода. Следует отметить, что *Bloodhound* – название породы собак, впервые упоминающееся в английских летописях XIII в. К XIV в. блэкхаунд стал символом неотвратимого возмездия для воров, разбойников, скотокрадов, политических и религиозных отступников.

для фортепиано с оркестром («*Oberons Zauberhorn*») и фортепианную Фантазию *C-dur* op. 124. Фантазия для фортепиано с оркестром («*Oberons Zauberhorn*») написана как свободное развитие тематизма последней оперы К. Вебера – «Оберон» (1826). Учитывая год появления веберовской оперы, можно предположить, что гуммелевская Фантазия для фортепиано с оркестром («*Oberons Zauberhorn*») относится к рубежу 20–30 гг. XIX ст. (в словаре Г. Римана время её создания не указано). В основе Фантазии *C-dur* op. 124, созданной И. Н. Гуммелем в 1833 г., – тема арии Фигаро «*Non più andrai*» из оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта.

Показательно, что И. Н. Гуммель обращается за материалом для создания фантазийных произведений не только к музыке В. А. Моцарта как своего учителя, но и к творчеству композиторов-современников, композиторов-романтиков, представителей разных национальных школ.

Трактовка И. Н. Гуммелем жанра фантазии, наследуя весь предшествующий опыт создания подобных произведений, в то же время отражает и новые закономерности, возникающие в XIX в. Одним из проявлений новаторского подхода И. Н. Гуммеля к разработке жанра и становится появление фантазий на заимствованные темы. По-видимому, И. Н. Гуммель одним из первых в венской классической школе создаёт фантазии не только на оригинальный, но и на заимствованный материал, став одним из родоначальников данного жанра. Следовательно, преромантическая тенденция трактовки жанра фантазии в творческом наследии И. Н. Гуммеля подтверждается появлением фантазий особого рода – на заимствованные темы. В творчестве И. Н. Гуммеля этой жанровой разновидности становятся «подвластны» самые различные жанровые концепции – опера, вокальные и инструментальные циклы (рондо, каприсы, менуэт, квартет). Сквозь призму жанра фантазии на заимствованные темы, достаточно широко представленного в творчестве И. Н. Гуммеля, в соответствии с концепциями Романтизма, возможно отобразить весь мир искусства.

Опора на различные жанрово-стилевые модели в произведениях И. Н. Гуммеля наличествует как в фантазиях на заимствованные темы, так и в сочинениях на оригинальный материал. Фантазия «*La contemplazione*» из шести Багамелей op. 107 *As-dur* (опублико-

ванная в 1826 г. и посвященная принцессе Августе Веймарской) – «лирическое, меланхоличное, печальное произведение с великолепным набором мелодий, напоминающих стиль Ф. Шопена» [7]. Сохраняя циклическую трактовку фантазии, закреплённую композиторами венской классической школы, на основе развития бетховенского жанра багатели как прообраза романтической миниатюры, во взаимодействии со стилем Ф. Шопена, или точнее, в его предчувствии, И. Н. Гуммель создает концертную пьесу. Показательно пересечение традиций венского классицизма и романтизма, проявляющееся в соединении циклической концепции фантазии с жанром багатели (в предвосхищении романтической трактовки миниатюры).

К числу фантазий, написанных на оригинальные темы, в творческом наследии И. Н. Гуммеля следует отнести фортепианные *Фантазию Es-dur op. 18* и *Rondo una fantasia op. 19 E-dur*. Эти произведения являются первыми (по времени создания) образцами жанра фантазии в творчестве композитора.

Фортепианная Фантазия Es-dur op. 18 написана в 1805 г. Хотя время создания гуммелевской Фантазии совпадает с появлением Симфонии № 3 (1802–1804) и «Аппассионаты» (1804–1805) Л. Бетховена, Н. Sichrovsky указывает на некую ассоциативную связь первой части Фантазии op. 18 И. Н. Гуммеля и бетховенской «Пасторальной» симфонии (1804–1808) [7]. Помимо этого, как отмечает Н. Sichrovsky, фортепианная Фантазия И. Н. Гуммеля op. 18 оказалась своего рода прообразом фортепианной Фантазии op. 77 Л. Бетховена (1809) или, точнее, бетховенская фантазия стала ответом на произведение И. Н. Гуммеля [7]. Кроме того, Н. Sichrovsky указывает на возможную связь гуммелевской Фантазии op. 18 не только с бетховенским произведением, но и с Фантазией «Скиталец» Ф. Шуберта (1822). В итоге Фантазия op. 18 И. Н. Гуммеля явилась творческим ориентиром как для Л. Бетховена, так и для Ф. Шуберта.

Показательны различия в исследовательских трактовках фортепианной Фантазии op. 18 И. Н. Гуммеля. Так, *Helfried Edler* обозначает жанровую специфику гуммелевской Фантазии op. 18 определением «Grand sonata». Основанием для подобной трактовки явилась трёхчастная структура сочинения, подчеркиваемая характерной сменой темпов. Фантазия состоит из импровизационного вступления (Lento –

Andante) и трёх больших частей, первая из которых – Allegro con fuoco, вторая – Adagio, третья – Allegro assai. При этом Н. Edler отмечает сочетание воспроизводимых И. Н. Гуммелем традиций прошлого с пророческим даром композитора. Так, в Allegro con fuoco исследователь находит влияние К. Ф. Э. Баха, в медленной части – предвосхищение музыкального мира Ф. Шопена, Allegro assai трактуется как «волнующую музыку», напоминающую «Крейслериану» Р. Шумана (созданную как цикл фантазий), появившуюся только в 1838 г. В то же время, Р. Waller определил структуру Фантазии как четырёхчастную, отмечая, что во второй части И. Н. Гуммель соперничал с Л. Бетховеном, однако безуспешно, в связи с отсутствием реального новаторского подхода, а не отсутствием идей или композиторского мастерства [8]. Роль вступления сомнению не подлежит. Различно трактованы финальные части Фантазии. В качестве её четвёртой части Р. Waller выделяет заключительное Presto. Таким образом, если Н. Edler объединяет два финальных быстрых раздела в одну часть, трактуя Presto как виртуозную коду и подчеркивая тем самым трёхчастную структуру Фантазии, то Р. Waller разъединяет их, придавая Presto значение самостоятельной части, трактуя Фантазию как четырёхчастное сочинение. М. С. Чернявская, рассматривая Фантазию ор. 18 И. Н. Гуммеля в контексте исполнительской практики, указывает на наличие в произведении трёх частей, где заключительному Presto отводится роль коды.

В импровизационном нетактированном вступлении Фантазии ор. 18 И. Н. Гуммеля присутствует авторская ремарка *A Capriccio* – наглядное свидетельство осуществленного композитором в пределах вступительного раздела жанрового синтеза фантазии и каприччо. Согласно Г. Риману, жанровое определение «Capriccio» «не обуславливает определенной формы, а только указывает на то, что пьеса ритмически пикантна и вообще изобилует оригинальными, неожиданными оборотами» [2]. Взаимодействие жанров фантазии и каприччо в Фантазии И. Н. Гуммеля исторически обусловлено. Согласно сведениям, приводимым И. М. Ямпольским, ещё в 1618 г. «М. Преториус определял К[априччо] как свободную, импровизируемую фантазию, не связанную с к.-л. предустановленной схемой развития тематичес[кого] материала» [5, с. 710]. Композиторы, прежде всего, скрипачи XVIII в., а затем и В. А. Моцарт, истолковывали этот жанр как импровизацион-

ную каденцию, позволяющую исполнителю раскрыть богатство своей музыкальной фантазии [там же].

Отталкиваясь от моцартовской традиции, И. Н. Гуммель в Фантазии ор. 18 расширяет границы трактовки жанра, распространяя «каприччиозность» не только на область импровизируемой каденции, но и на вступительные построения. Эпизод в стиле каприччо (о чём свидетельствует отсутствие тактовых делений) во вступном *Lento* отсылает к жанровому прообразу баховской прелюдии. Интродукция, как и все разделы Фантазии ор. 18 И. Н. Гуммеля, многочастна, объединяя три этапа развития: импровизационное вводное *Lento A Capriccio*, *Andante* и арфообразное заключение. Таким образом, вся фортепианная Фантазия разворачивается «под знаком каприччо»: импровизационное каприччиозное начало реализуется в различных функциях, среди которых одной из важнейших становится обрамляющая. Обрамляющую функцию в интродукции обретают разделы, основанные на импровизационно-пассажном типе тематизма, имманентно присущем жанру фантазии.

Первая часть Фантазии – *Allegro con fuoco* (Es-dur) – обладает чертами свободно трактованной экспозиции сонатной формы. В основу развития первой темы *Allegro con fuoco* (Es-dur) заложена идея диалогизированного развёртывания музыкального материала *Andante*, однако по сравнению со вступительным разделом изменена последовательность изложения тематических комплексов. Второй раздел основан на теме B-dur. Лирическая, хоральная, более спокойного характера, нежели предыдущая, с повторением в фактурном варьировании, она может быть трактована в качестве побочной партии экспозиции сонатной формы. За темой следуют две масштабные вариации. Непрерывное движение восьмыми длительностями в первой вариации на тему побочной партии и обилие «украшений», стаккатный штрих второй вариации сообщают всему разделу стремительный характер. Третий раздел первой части Фантазии, подобно заключительной партии, основан на синтезе тематических элементов главной и побочной партий. Развитие *Allegro con fuoco* (Es-dur) приводит к арфообразным каденционным пассажам с авторскими пометками *A Capriccio* и *Adagio* на последних аккордах. Пассажи *A Capriccio* и *Adagio* отделены двумя тактовыми чертами и приводят к новому разделу Фан-

тазии – *Allegro con fuoco* (h-moll). Данный раздел может быть трактован как разработка, поскольку построен на тематическом материале *Allegro con fuoco* (Es-dur) и включает развитие главной партии и темы с вариациями. Развёртывание музыкального материала связано с обилием используемых тональностей, приводя в результате к точному повторению вводного *Lento* Es-dur (*A Capriccio*) из вступления, выполняющего в данном случае функцию репризы-коды. Наличие трёх эпизодов с авторской ремаркой *A Capriccio* на протяжении вступления и первой части придает Фантазии черты рондообразности. Показательна *многофункциональность* раздела *A Capriccio*, представляемого в качестве вступления, затем – водораздела между двумя *Allegro con fuoco*, репризы-коды, рефрена. Помимо этого, эпизод в стиле каприччо восходит также к жанровым прообразами прелюдии (вводное *Lento*), интерлюдии и постлюдии.

В медленной, лирической *второй части* Фантазии ор. 18 – *Larghetto e Cantabile* (Es-dur) – обилие украшений и пассажи импровизационного характера мелкими длительностями предвосхищают шопеновский стиль. В процессе тематического развития уплотняется фактура, увеличивается количество орнаментики, что особенно подчёркивает импровизационную основу части.

Особую сложность представляет попытка однозначного определения функциональности двух заключительных быстрых частей Фантазии – *Allegro assai* и *Presto*. *Allegro assai* (g-moll) состоит из двух разделов, первый из которых написан в двухчастной репризной форме, второй – в трёхчастной, и полифонического эпизода (заключение-кода – *legato assai*). Обнаруживается двойственность трактовки заключительных частей Фантазии. Возможность рассматривать *Allegro assai* и *Presto* как диптих, как одну заключительную часть, обусловливается следующими особенностями:

- во-первых, наличием раздела *molto Adagio*, завершающего *Allegro assai*, который характеризует отсутствие устойчивой гармонии, вследствие чего *Presto* является своего рода разрешением квинтсекстаккорда к g-moll;

- во-вторых, наличием общего тематического материала – появлением в *Presto* полифонического эпизода *legato assai* (изложенного в другой тональности).

О возможности истолкования *Allegro assai* и *Presto* в качестве двух самостоятельных частей Фантазии свидетельствует наличие обширной зоны кадансирования, смена темповых обозначений, присутствие двух тактовых черт, ферматы и смена тональности на грани частей. Кроме того, следует отметить, что финалу свойственно выполнять суммирующую функцию, чем и можно объяснить появление в *Presto* полифонического эпизода *legato assai* из *Allegro assai*.

В гуммелевской Фантазии *op. 18* обнаруживаются черты сонатно-симфонического цикла со вступлением: контуры сонатной формы в первой части, медленный темп второй, наличие черт скерцозности в *Allegro assai* и финального *Presto*. Таким образом, Фантазию *op. 18* И. Н. Гуммеля можно рассматривать как фантазию на сонатно-симфонический цикл, благодаря свободе трактовки обретающий черты поэзности.

Поскольку романтизм не создаёт однозначных концепций, предметом фантазийного созерцания для И. Н. Гуммеля в Фантазии для фортепиано *op. 18* становится не только содержание, но и принципы формообразования, свойственные жанру. Фантазийным преобразованиям подвергнуты сонатно-симфонический цикл в масштабах всего художественного целого, вариационный цикл, сонатная и рондообразная формы в отдельных частях сочинения. Многозначный смысл фантазии находит преломление в неоднозначной трактовке её формы. При этом, однако, неизменной остаётся воплощение фантазии как цикла, в данном случае – пятичастного.

Rondo una fantasia op. 19 E-dur (1806), подобно предшествующему сочинению, представляет собой фантазию на оригинальную тему. Однако жанровый синтез заявлен И. Н. Гуммелем в данном случае уже на уровне жанрового имени произведения. По-видимому, И. Н. Гуммель наследует тип рондо, сформировавшийся в творчестве Ф. Э. Баха, которому, как указывает В. Н. Холопова, свойственны, в частности, активные изменения рефрена, его вариационное повторение, разработка, сокращение, расширение [3, с. 96]. Помимо этого, В. Н. Холопова указывает на взаимосвязь рондо Ф. Э. Баха с концертной формой Барокко и сонатной формой [3, с. 97]. Первая часть рондо-фантазии И. Н. Гуммеля репрезентирует типичную для классической музыки динамическую контрастность, трёхчастную композицию, состоящую

из рефрена, эпизода и рефрена (в виде вариации на второе проведение темы первого рефрена). Вторая часть *Rondo una fantasia* ярко контрастна первой, что является, как отмечает В. Н. Холопова, одной из отличительных черт рондо Ф. Э. Баха [3, с. 96]. В *Rondo una fantasia* op. 19 И. Н. Гummель представил рондо как циклическую форму, где доминирующим принципом формообразования является идея движения по кругу. Так, первая часть фантазии, имеющая форму АВА¹, представляет собой его первый цикл, вторая – в форме АВСА¹В¹С¹ – второй.

Выводы. Жанр фортепианной фантазии в творчестве И. Н. Гummеля – единственного ученика В. А. Моцарта, достигшего европейской славы и известности – представлен, как можно заключить на основании источников, девятью произведениями. Пять из них написаны на заимствованные темы, что можно рассматривать как выражение одной из романтических тенденций в творчестве композитора, рельефно представленной впоследствии у Ф. Листа. Все созданные И. Н. Гummелем фантазии в качестве ведущего конструктивного принципа демонстрируют жанрово-стилевой синтез, расширяющий границы жанра фантазии путём ассимиляции иных жанровых моделей – прежде всего, инструментального и вокального циклов. Таким образом, жанрово-стилевой синтез, осуществлённый И. Н. Гummелем в жанре фортепианной фантазии, заключается в трактовке композитором этого жанра как некоего условного центра, от которого «лучеобразно» расходятся связи с прошлым (барочной трактовкой фантазии и сочинениями В. А. Моцарта), современностью (Л. Бетховен) и, вместе с тем, с будущим (предвосхищение музыки Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Натансон В. А. Гummель [Текст] / В. А. Натансон // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — С. 103–104.
2. Риман Г. Музыкальный словарь [Текст] / Г. Риман ; пер. и все доп. под ред. Ю. Этеля. — М. : Изд-во П. Юнгсона, 1896. — 1531 с.
3. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений [Текст] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.
4. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури)

[Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / М. С. Чернявська. — Харків, 2001. — 208 с.

5. Ямпольский И. М. Каприччо [Текст] / И. М. Ямпольский // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — С. 710.

6. Morrison S. Johann Nepomuk Hummel. Fantasies [Электронный ресурс] / S. Morrison. — Режим доступа : <http://www.amazon.com>, свободный. — Загл. с экрана.

7. Sichrovsky H. Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) Fantasien [Электронный ресурс] / H. Sichrovsky. — Режим дост. : <http://www.naxos.com>, свободный. — загл. с экрана.

8. Waller P. Johann Nepomuk Hummel. Fantasies [Электронный ресурс] / P. Waller. — Режим дост. : <http://www.musicweb-international.com>. — Загл. с экрана.

УДК 788.1.082.4 : 78.071.2

Константин Посвалюк

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ Н. БЕРДЫЕВА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СПЕЦИФИКА

Жанр концерта для трубы с оркестром в украинской музыке исследован к настоящему времени далеко не достаточно. Сведения же о концертах Николая Владимировича Бердыева (1921–1989), выдающегося украинского трубача, заслуженного артиста Украины, профессора, одного из основоположников национальной академической школы игры на трубе, отсутствуют вовсе. В имеющихся работах В. Посвалюка ([5]; [6]; [7]) его творчество представлено лишь в контексте более общих проблем развития трубного исполнительства в Украине. **Цель** предлагаемой статьи – выявить особенности концертно-трубного стиля Н. Бердыева как композитора-исполнителя. **Объект** исследования – жанр концерта для трубы с оркестром, **предмет** – его авторское претворение Н. Бердыевым.

Согласно существующей жанровой дифференциации, концерт относится к разряду жанров «высоких обобщений» [2, с. 82], пред-

ставляя собой разновидность симфонии, где господствует «драматургия конечной цели» [3, с. 22]. Отличительной особенностью жанра концерта является принцип диалога [4, с. 83], говоря словами Б. Асафьева, «соревнования-соглашения» [1, с. 220], при котором функция сольной виртуозности инструмента-лидера не должна затмевать общей логики симфонического становления формы.

Возникновение концертов для солирующей трубы с оркестром в практике этого инструментально-видового стиля (термин В. Холоповой [8, с. 223]) стало третьим, высшим этапом в эволюции инструмента, который, согласно классификации В. Посвалюка [6, с. 244], завершает линию двух предыдущих – использования заимствованного репертуара и разного рода переложений музыки для других инструментов.

В создании концертов для того или иного инструмента с оркестром ведущая роль принадлежала композиторам-исполнителям, которые, наряду с владением профессиональными навыками композиторского труда, хорошо знали ресурсы собственного инструмента. К числу таких авторов в трубном искусстве Украины принадлежит и Н. Бердыев – замечательный трубач-виртуоз и трубный композитор, создавший, наряду с другими сочинениями для своего инструмента (соната, концертные пьесы, пьесы-миниатюры, обработки, переложения, этюды), три масштабных концерта для трубы с оркестром.

Первый концерт *Es-dur*, созданный композитором-трубачом на раннем этапе его творческой деятельности (1972), наиболее чётко отражает специфику концертного жанра в его академической трубной трактовке. По форме и языку Концерт достаточно традиционен¹. В рамках одночастной формы представлено достаточно развёрнутое вступление (*Moderato maestoso*), где проводится и развивается основная тема произведения, звучащая и далее неоднократно в ключевых моментах драматургического развития. Более того, отдельные ритмо-интонации этой темы проникают в другие тематические образования, что свидетельствует о наличии присущего поэмно-концертной форме принципа монотематизма.

¹ Здесь и далее данные приводятся по нотному изданию: Бердыев М. Концерт № 1 для трубы с оркестром. — К. : Муз. Україна, 1972. — 20 с.

Н. Бердыев, однако, учитывает специфику трубы как мелодического инструмента, облекая исходную тему в форму развёрнутого монолога, сдержанная патетика которого подчёркивается трубными сигналами – неотъемлемой частью «образа» этого инструмента – и тональностью вступления – *c-moll*. В партии трубы представлена разная динамика – от начального *forte* к последующему *mezzo-piano* и заключительному *forte*, что в целом отражает трёхчастную структуру *Maestoso*. Одновременно в гармонии происходит переориентация на мажорную окраску: господствующий *c-moll* изнутри «перебивается» *Es-dur* 'ом, а в кадансовом переходе появляется и *C-dur*.

Путём краткой оркестровой связки вводится тема главной партии сонатной формы (*Allegro risoluto*, от 17 т.). В этой теме полностью господствует «голос трубы», которой поручена танцевальная в своей основе мелодия, не делящаяся на предложения и сразу же развивающаяся мотивно-разработочно. После завершения этого трубного соло (45–46 тт.) следует оркестровый ритурнель, приводящий к изложению темы побочной партии, которая воспринимается как своеобразное лирико-кантиленное продолжение главной (*Andante con moto*, от 62 т.).

Родство тем главной и побочной партий подчёркивается тонально-гармонически, а также фактурно. В рамках тонально-гармонической системы языка, на которую ориентируется Н. Бердыев, широко применяются альтерации и синтетические ладовые краски, в результате чего тонально-гармонический комплекс разделов главной и побочной партий оказывается параллельно-переменным: *c-moll* постоянно взаимодействует с параллельным *Es-dur* 'ом. В области фактуры разделы партий также сходны. Преобладает гомофонно-гармоническая форма изложения материала с дифференциацией ведущего голоса (труба) и оркестрового аккомпанемента, основанного на сопровождении-фоне (фактура типа «бас-аккорд», различные педали и проигрыши и др.).

В начале разработки развивается звучащая как бы издалека тема главной партии. Труба солирует уже без сурдины, а оркестровый аккомпанемент нарочито упрощён и даёт возможность ярко выделиться солисту, играющему в пределах *piano*. Мелодическая линия в партии трубы строится на достаточно коротких отрезках, каждый из которых дополняется оркестровыми имитациями. Следующая волна разработки (*Allegro risoluto*, от 170 т.) одновременно является началом

так называемой ложной репризы, основанной на теме главной партии, данной в другой тональности (*gis-moll* вместо *c-moll* в экспозиции). Далее появляется и тема побочной партии, также смещённая в другую тональность (*e-moll* вместо ожидаемого здесь *Es-dur* 'а).

Спокойное и умиротворённое, даже мечтательное звучание этой темы на *piano* в темпе *Andante con moto* вовсе не означает «тихого» финала: после её окончания на фермате следует традиционная для концерта сольная каденция. Её материалом служат темы экспозиции, но основной исходный элемент, развиваемый в виртуозном орнаментальном плане, – это тема вступления. На ней построена вся первая часть каденции, а вторая часть обобщает интонации сходных между собой тем главной и побочной партий. В каденционном разделе (*Meno mosso*) соединяются «фанфары» и покачивающиеся терции и квинты, взятые из тем экспозиции. Солирующая труба несколько раз «зависает» на трелях, а контур мелодической линии становится «извилистым» в плане звуковысотности и частых смен ритмоформул. В каденции достигается и «крайняя точка» в верхнем регистре трубы, показанная в одном из вариантов как *b* второй октавы, в другом – как *c* третьей октавы (по реальному звучанию).

В исполнительском плане Первый концерт достаточно сложен. Это относится как собственно к технике игры на трубе, так и к соотношению солирующего инструмента с оркестром. Общая игровая, даже местами бравурная, подчёркнуто-эффектная звучность солирующей трубы не должна вступать в противоречие с логикой симфонического развития, которая в концерте всегда предполагает определённую соразмерность в распределении звукового материала (баланс динамики) между солистом и оркестром.

Труба в Первом концерте показана композитором во всех присущих ей образных характеристиках тембра и техники, но преобладают подчёркнутая фанфарность и *maestros* 'ность. В произведении сочетаются черты концерта-фрески и концерта-игры, определяющие содержание музыки, объединяемые эмоционально-игровой логикой, реализованной через форму концерта-поэмы. В партии трубы использован полный набор типовых артикуляционных средств, среди которых главная роль принадлежит динамическим. Градации динамики должны находиться под постоянным контролем исполнителя-трубача. Это относится, в частности, к кантиленным темам и эпизодам, где *legato* должно быть

максимально певучим, а громкость – приглушённой. В ряде случаев композитор использует для этого сурдину, но и в *maestros* 'ных эпизодах голос трубы не должен чрезмерно выделяться, выходить за пределы целостного фактурно-фонического комплекса «труба-оркестр».

Второй концерт для трубы с оркестром (1975) значительно отличается от Первого как своей драматургией, так и образной концепцией. Различия представлены на всех уровнях – тематическом, фактурном, структурном. Если в Первом концерте господствовала игровая стихия, а драматизм и психологическая напряжённость возникали лишь эпизодически, то Второй концерт – произведение драматического характера. При этом исконные составляющие звукового имиджа трубы – сигнальная фанфарность и *maestros* 'ность – претворены в тематизме различного образного плана.

В результате сочетания разнохарактерных тем складывается достаточно полная картина ресурсов трубы как инструмента универсального типа. Мелодический потенциал трубы во Втором концерте Н. Бердыева раскрывается и в эффектных «фанфарных» темах, и в лирической кантилене, и в характеристической орнаментальной звучности, и в тематических комплексах, связанных с токкатностью, маршевой, танцевальностью. В этом отношении, так же как и по глубине музыки, Второй концерт превосходит Первый, всесторонне демонстрируя возможности инструмента, достоинства исполнителя и мастерство воплощения композиторского замысла. Не случайно Второй концерт посвящён автором Г. Орvidу – выдающемуся трубачу-солисту и общественному деятелю, творчество которого было для целого поколения украинских трубачей своеобразным эталоном в этом виде искусства. Виртуозность, свойственная концерту как жанру, определила основную эстетико-коммуникативную направленность музыки Второго концерта, а также сказалась на комплексе выразительно-конструктивных средств, представленных в нём.

Форма Второго концерта, как и Первого, – одночастная с чертами поэмности (концерт-поэма)². Однако, если в Первом концерте поэмность представлена через чередование контрастных тем, постро-

² Данные приводятся по нотному изданию: М. Бердыев Концерт № 2 для трубы з оркестром. — К. : Муз. Україна, 1977. — 27 с.

енных на единой интонационной основе (лейттема вступления и её сегменты), то во Втором концерте наблюдается сходство не столько с концертом-поэмой, сколько с поэмой симфонической. «Симфонический уклон» содержания определяет и специфику формы данного сочинения, которая лишь по внешним структурным признакам близка форме Первого концерта.

Это касается, прежде всего, тематической основы. Как и Первый концерт, Второй начинается развёрнутым вступлением, в котором конспективно показана основная идея сочинения. Однако во Втором концерте эта идея совершенно иная, чем в Первом: эпическая *maestos'*ность уступает место драматическому накалу, приближающемуся к скрябинской «трубной экстаике»; при этом принципы организации музыкального материала конструктивно отражают тематическую организацию, характерную для симфонизма Б. Лятошинского (влияние украинского классика в данном Концерте особенно заметно).

Вступление (*Andante affettuoso*) сразу же вводит в атмосферу драматической поэмности. В оркестровом *tutti* на *forte* звучит изложенная массивными аккордами активная тема из двух кварт, подхватываемая трубой. Ответ трубы преобразует начальную квартовую интонацию в тритон, что ещё более обостряет интервалику темы. Все остальные средства выразительности также направлены на создание целостного эффекта интонационной напряжённости. Помимо интервалики и активного пунктирного ритма, это и высокий регистр трубы, достигающей в первом отделе *Andante affettuoso* верхних звуков второй октавы (5 т. — *as*). По принципу вторгающегося каданса далее сразу же начинается изложение темы главной партии сонатной формы (от 14 т., авторские ремарки *Allegro con fuoco, forte*).

Интонационно тема главной партии отличается от интервально напряжённой темы вступления большей диатоничностью, активным и динамичным движением с постоянным обновлением ритмики (синкопы, переменный размер, чередование разных длительностей). В основе темы лежит восходящий «трихорд в кварте» в ритме «две шестнадцатых — восьмая» — интонация, пришедшая в академическую музыкальную лексику из фольклора. Этот оборот разнообразно обыгрывается в пределах изложения главной партии, контрастно сочетается с отголосками темы вступления, которая «перебивает» ак-

тивность трубного *solo*, но звучит как бы издалека (28–29 тт., тема *Andante affettuoso* в оркестре на *subito piano*).

После небольшой оркестровой интерлюдии-перехода (40–46 тт.), где в оркестре возникает «слом» инерции поступательного движения темы главной партии, вступает контрастная тема побочной партии, данная в тональности минорной субдоминанты (*es-moll*, авторская ремарка *Meno mosso, mesto*). Тема имеет характер сумрачного танца-шестивия, совмещающего жанровые признаки сарабанды (синкопа от сильной доли такта) и марша. При этом в партии трубы на фоне ритмоформул оркестра звучит широкая по регистровому охвату кантиленная мелодия песенно-медитативного характера (авторские ремарки *mezzo piano, dolce*).

Тема развивается импровизационно-вариантно и достаточно быстро меняет свой облик, что происходит за счёт вторжения ритмоформул и интервальных комплексов из вступления и главной партии (от 65 т.). С этого момента начинается разработка. Её первая фаза звучит в оркестре и начинается с *tutti*, постепенно растворяющегося в фигурациях, уходящих в низкие регистры струнных инструментов. Вторая фаза разработки связана со вступлением трубы, излагающей тему главной партии (от 89 т.), синтезированную с интонациями вступления. Дальнейшее развитие (третья фаза разработки) построено на секвентном изложении фактурно-тематического комплекса, в котором трудно выделить элементы тем экспозиции: все они слиты воедино.

В момент кульминации вступает реприза (от 118 т., авторская ремарка *Andante affettuoso*), начинающаяся с темы вступления. Проведение темы сокращено, а её мелодика, интервалика и ритмика вновь являются результатом фактурно-тематического синтеза, осуществлённого на основе целостного тематического комплекса Концерта. Далее следует сольная каденция, которая во Втором концерте представляет собой лишь дань традиционной концертной форме, а не самостоятельный сольный эпизод, демонстрирующий возможности трубы, как это было в Первом концерте.

Как и в Первом концерте, реприза Второго концерта оказывается зеркальной: тема главной партии появляется после побочной и фактически совпадает с кодой. Сначала в рамках оркестрового ритуального (151–160 тт.) возникают фактурно-тематические «предвестники» темы, а потом вступает она сама у солирующей трубы на *forte* в чётко

обозначенной основной тональности Концерта *B-dur* (от 166 т.). Заключительная стадия изложения в коде построена на динамических контрастах (чередование *forte* и *piano*) с явным подчеркиванием виртуозного начала в партии трубы, что компенсирует отсутствие развёрнутой сольной каденции.

Симфоническая монолитность Второго концерта определила ряд особенностей его трубной «технологии». Во-первых, функции трубы неотделимы от оркестровой основы, с которой солирующий инструмент постоянно находится в диалоге. Во-вторых, гораздо шире и многообразней, чем в Первом концерте, тяготеющем к сюитно-игровой форме, во Втором концерте показаны виртуозные ресурсы трубы в плане регистровки, интервалики в мелодических образованиях, ритмики, использования артикуляционных и динамических средств. В-третьих, комплекс выразительно-конструктивных средств солирующего инструмента постоянно направлен на раскрытие смыслового содержания поручаемых ему тем и связок-переходов. Типичная концертная каденционность и внешняя «бравурная» эффектность находятся в строгом подчинении смысловыражению.

Третий концерт, созданный Н. Бердыевым в 1977 г., демонстрирует совершенно иную трубно-концертную модель, чем Первый и Второй концерты. В полном смысле музыка Третьего концерта не относится к концертно-симфонической, а более всего напоминает игровую концертную пьесу, предназначенную, к тому же, для трубачей среднего уровня технической подготовки.

По образному строю Третий концерт можно отнести к сфере «музыки для юношества», что подтверждается характером тематизма с его явно выраженными жанровыми песенно-танцевальными истоками. Все темы Третьего концерта (их здесь, собственно, лишь две – главной и побочной партий) построены в типично гомофонной диспозиции: солирующая труба излагает мелодию, а в оркестре даётся неприхотливый аккомпанемент аккордового типа, основанный на ритмической (тема главной партии) или гармонической (тема побочной партии) фигурациях³.

³ См. нотное издание: Бердыев М. Концерт № 3 для трубы з оркестром. — К. : Муз. Україна, 1979. — 16 с.

Тем не менее, в Третьем концерте в упрощённом, интонационно адаптированном виде представлена все та же форма одночастного концерта-поэмы, использованная в камерном варианте, достаточно простом и лаконичном. Сначала после четырёхтактного оркестрового «зачина» излагается неприхотливая мелодия солирующей трубы. В этой теме, идущей в темпе *Allegro moderato*, нет и намёка на интонационную напряжённость и внутренний контраст, присущий сонатным темам. Мелодика строится на песенно-маршевых оборотах, идущих от массовой популярной песни. Обращает на себя внимание и квадратная структура периода (8+8 тт.), в котором изложена эта тема. Интонационное разнообразие достигается простейшими средствами: отклонениями в близкие диатонические тональности, а также «мягкими» диссонансами, внедряемыми в аккордовые вертикали (тонаика с секстой, органные пункты, ладовые краски, например, неаполитанская гармония в заключительном кадансе темы).

После изложения темы у солирующей трубы и аккомпанирующего оркестра следует типичный оркестровый ритурнель, характерный для дивертисментных раннеклассических концертно-камерных форм (21–28 тт.). Он выполняет роль связи, соединяющей тему главной партии с темой побочной партии. Путём простейшей, но изящной модуляции вводится по типу вторгающегося каданса песенно-лирическая тема побочной партии (от 29 т., авторские ремарки *Meno mosso, dolce, piano*). Эта тема – типичная трубная песенно-романсовая кантилена, демонстрирующая легатные возможности и мелосные качества инструмента.

После каданса в *d-moll*, которым завершилось изложение темы-мелодии побочной партии, следует, как и после главной, оркестровый ритурнель-связка, функцией которого является внедрение в драматургическое развитие своеобразной «третьей темы», помещённой на месте традиционной разработки. В этой теме объединены микроэлементы интонационных комплексов двух ранее прозвучавших тем-мелодий, а индивидуальным признаком её служит репетиционная ритмическая формула «две шестнадцатые – восьмая» и её обращенный вариант – «восьмая – две шестнадцатые». Синтезирующий характер носит и весь этот условный разработочный раздел (разработка как третья тема-эпизод), приводящий к новому оркестрово-

му ритурнелю, построенному как доминантовый предыкт к репризе основной тональности *F-dur* (83–91 тт.). Этот ритурнель подводит к довольно масштабной, исходя из рамок лаконичной формы данного Концерта, сольной каденции. Она построена на материале исключительно темы главной партии и содержит импровизацию на её мелодические и гармонические обороты.

В техническом отношении каденция достаточно проста, не содержит регистровых вершин, а также каких-либо дополнительных трудностей в звуковедении и звукоизвлечении. В целом это каденционное построение отвечает логике связующих компонентов музыкальной формы и не направлено специально на показ виртуозно-исполнительских возможностей солиста. Вместе с тем, перед солирующей трубой встают и определённые технические трудности, связанные с ритмикой, агогическими и динамическими колебаниями в звучании инструмента. Есть даже достаточно виртуозный хроматический гаммаобразный пассаж шестнадцатыми, типичный для этюдного стиля.

Заключительный пассаж каденции, основанной на материале темы главной партии, естественно вливается в проведение второй, лирической темы экспозиции. Образуется зеркальная реприза формы, которую Н. Бердыев использует во всех трёх Концертах. Тема побочной партии дана здесь в другой тональности (*g-moll* вместо ожидаемого *F-dur* 'а), что позволяет указать на существенную модификацию традиционной тональной диспозиции классической сонатной формы. Ладотональные краски, применяемые композитором, вносят разнообразие в простую по гармоническим решениям и фактуре музыку Третьего концерта, активизируют слушательский интерес и способствуют исполнительской экспрессии трактовки музыкальных образов.

Следующий раздел формы Концерта – кода на материале темы главной партии (*Tempo I*, от 118 т.), где трубе отводится основное внимание. Тема главной партии с присущей ей трубно-маршевой фанфарностью и активным поступательным движением ритма полностью проходит в основной тональности *F-dur*. В процессе развития материал коды в партии солиста ритмически уплотняется, переходит в виртуозные пассажи-секвенции триолями, звучащие на *crescendo* (своего рода «оптимистический» финал).

Выводы. Таким образом, используя модель одночастного концерта-поэмы, достаточно типовые формальные конструкции (полная сонатная форма с зеркальной репризой), Н. Бердыев ориентируется на разные художественно-образные и технико-виртуозные ресурсы трубы и оркестра, что определяет индивидуальный облик каждого из трёх его концертов.

Первый концерт – игровая концертная форма характеристического образного наполнения, где основной акцент сделан на чередовании контрастных тем-образов, находящихся в рамках эмоционально-игровых градаций. Партия трубы в Первом концерте достаточно виртуозна, а соотношение солирующего инструмента с оркестром диалогично. Тематический материал распределяется равномерно, а солисту часто поручаются эпизоды каденционного характера, как бы приостанавливающие на время сквозную линию сонатно-симфонического развития в этом концерте. Не случайно сольная каденция Первого концерта наиболее масштабна, что подчёркивает приоритет в нём сольной виртуозности.

Второй концерт, внешне построенный по такой же формальной модели, как и Первый, отличается драматической насыщенностью музыкальных образов, что позволяет определить его как одночастную симфонию-поэму с солирующей трубой. Соответственно этому во Втором концерте изменяется и характер соотношения партий солиста и оркестра. Солирующая труба находится в «сплетении» с оркестровыми тембрами; почти отсутствуют специальные сольно-каденционные моменты, изложение материала отличается высокой концентрацией, постоянно осуществляются тематические синтезы на основе начальной лейттемы. Во Втором концерте даже сольная каденция почти не выделена как самостоятельный эпизод формы; она невелика по масштабам и как бы вмонтирована в зеркальную репризу-коду, построенную как синтез материала тем вступления и экспозиции. В исполнительском плане Второй концерт рассчитан на трубача-виртуоза, о чём свидетельствует его посвящение Г. Орvidу.

Третий концерт репрезентирует иную образно-содержательную и «технологическую» модель. Н. Бердыев обращается к стилизации под раннеклассические образцы концертно-дивертисментной музыки, придерживаясь в плане использования исполнительских приёмов

уровня, рассчитанного на трубача средней степени подготовки. Композитор явно преследует инструктивные цели, связанные с пополнением оригинального концертно-педагогического репертуара по классу трубы. Об этом свидетельствуют и характер тематизма, и фактура сочинения, в котором оркестру отводится, в основном, аккомпанирующая роль, а сольная партия трубы хотя и доминирует, но не выходит за рамки типовых приёмов и техники трубного исполнительства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1977. — 278 с.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов [Текст] : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.
4. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна) [Текст] / Л. Мінкін // Українське музикознавство : [республ. міжвідом. наук.-метод. зб.] / [ред. кол. : Котляревський І. А. (голова) та ін.]. — К., 1987. — Вип. 22. — С. 77–83.
5. Посвалюк В. Т. Історія виконавства гри на трубі. Київська школа (друга половина XIX–XX ст.) [Текст] : навч. посіб. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУТКиМ, 2005. — 161 с.
6. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні [Текст] : монографія / В. Т. Посвалюк. — Київ : КНУТКиМ, 2006. — 400 с.
7. Посвалюк В. Т. Трубачи Києва: прошлое и настоящее [Текст] : историко-биографический очерк / В. Т. Посвалюк. — Изд. 2-е, перераб. и доп. ; [на рус. и англ. яз.]. — К. : ИИФЭ им. М. Ф. Рильского, 2000. — 81 с.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. для студ. вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; [МГК им. П. И. Чайковского]. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

ЦИКЛ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР КАК СИНТЕЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА

Цель данной статьи – систематизировать имеющиеся в области теории жанра сведения о вокальном цикле. Научная новизна статьи заключается в обобщении имеющихся сведений о вокальном цикле, а также в распространении на его природу бытийных и художественных основ жанра музыкальной миниатюры в сфере вокального (песенно-романсового) музицирования. **Объект** изучения – жанр вокального цикла в его общелогических и специфических особенностях, **предмет** – специфика вокального цикла как объединения миниатюр в целостную музыкально-поэтическую композицию на основе синтеза слова и музыки (аспекты теоретической разработки проблемы).

Музыка и её жанры всегда отражают историю. Любой музыкальный жанр возникает исторически под влиянием целого ряда детерминант, которые вызывают его к жизни в системе общественного «спроса» и «предложения». Связанное с жанровой семантикой определение «вокальный цикл» включает две составляющие – понятия «вокальный» и «цикл». При этом обобщающее и неконкретное слово «цикл» – феномен, который раскрывается только в связи с определёнными предикатами, – «цикл *чего...*», «цикл *какой...*» и др.

Присоединяя к абстрактному термину «цикл» прилагательное «вокальный», можно получить более конкретное выражение принципа цикличности, начиная от его общего значения как «круга» и заканчивая жанровыми характеристиками входящих в этот «круг» музыкальных ингредиентов. В вокальном цикле такими объединяющими единицами являются пьесы-миниатюры, созданные на основе синтеза поэзии и музыки, – песни, романсы, то есть небольшие, образно одноплановые произведения для голоса, чаще всего, для голоса с аккомпанементом.

Поэтому для расшифровки содержания понятия «вокальный цикл» необходимо отталкиваться от входящих в его состав жанровых единиц, которые в эстетико-поэтическом плане представляют собой

разновидность музыкальных миниатюр. Как отмечает Е. Назайкинский в статье из сборника под показательным названием «История в музыке», «в бесчисленном множестве жанров поэтического, музыкального, литературного, изобразительного искусства, в различных национальных культурах, на разных этапах истории человечества занимают свое скромное, порой почти незаметное место жанры, связанные с так называемыми малыми формами, с принципами миниатюры» [8, с. 371].

«Скромное место миниатюр» в истории мирового искусства не свидетельствует об их художественной малозначимости, а, наоборот, говорит о пристальном внимании к этому жанру, который изначально предполагает отражение «большого в малом». Оценивая значение миниатюр в художественной культуре, автор упомянутой выше статьи отмечает: «их развитие является непрямым условием полноты художественной культуры, свидетельством зрелости, мудрости, духовной чуткости и проникновенной силы искусства, совершенства его форм и средств, символом могущества поэтического сознания народа» [там же].

Миниатюры как концентраты музыкального сознания той или иной эпохи, нации, школы, авторских стилей обладают свойством объединяться в циклы. Вокальные миниатюры не являются здесь исключением, несмотря на то, что циклизация исторически возникала первоначально в инструментальной сфере, где возможностей «обобщения через жанр» (термин А. Альшванга [1]) в «чистую» музыкальную интонационность (без помощи поэтического слова) несравнимо больше.

Однако процессы взаимодействия вокальной и инструментальной сфер музицирования всегда были настолько тесными и взаимосвязанными, что вокальная миниатюра, вслед за инструментальной, а иногда и параллельно с ней, стремилась к укрупнению через циклизацию. Природа цикла миниатюр при этом существенно отличается от остальных циклических форм, известных в музыкальном искусстве (сонатный, сюитный циклы и другие разновидности циклических музыкальных форм, в частности, так называемые «опусные» циклы).

Особенностью циклизации в миниатюрах, в том числе и вокальных, является, по мысли Е. Назайкинского, «функциональная одно-

типность входящих в цикл частей» [там же, с. 372]. Поясняя свою мысль, автор сравнивает цикл миниатюр с циклами в сонатах и симфониях, сюитах и дивертисментах, где «на первую и последнюю часть падают обязанности открывать и замыкать произведение, а на средние – разнообразить ракурсы музыкального мышления»; в циклах же миниатюр «дифференциация композиционных функций выражена значительно слабее и на первом плане оказывается идентичность жанра и модуса» [там же].

Понятие «модус», используемое автором, означает широкий спектр явлений художественно-эстетического порядка. Е. Назайкинский употребляет термин «музыкальный модус» в качестве универсальной категории музыкального искусства, расшифровывая его как «музыкально-языковую структуру», объективирующую в музыке «целостное, конкретное – по содержанию» «художественно-опосредованное состояние» [7, с. 194, 239]. Под словом «состояние» понимается широкий спектр содержания – от «состояния души» до «состояния мира», «коль скоро они имеют в искусстве музыки общую проекцию – человеческое восприятие» [5, с. 198].

Что касается слова «жанр», в данном случае, жанр музыкальной миниатюры, то его «совпадение» с модусом означает единство избранной композитором «матрицы», чем и является жанр как род или вид искусства музыки, с определённым состоянием «мира» и «души», в котором находился творец произведения. В этом плане характерно понятие «жанрово-интонационные конstellляции», используемое Т. Чередниченко для характеристики жанров и их интонационного воплощения в конкретном композиторском произведении: «Желающий написать песню не обратится к симфонической интонации, и наоборот (опыты “песенных симфоний” недаром были фатально неудачными)» [14, с. 80]. Речь не идёт о песенном симфонизме, создателем которого по праву считается Ф. Шуберт, у которого песенность в симфониях «особая, художественная, связанная с артифициальной культурой малой вокальной формы» [там же, с. 86].

Малая вокальная форма, о которой идёт речь, – это особая разновидность музыкальной миниатюры. Она может быть представлена различными поджанрами, включёнными в общее понятие «вокальный жанр». Не случайно в исследовательских подходах к категории музы-

кального жанра выделяется две линии: 1) рассматриваются «жанр» (единственное число) и 2) «жанры» (множественное число). Второе из этих значений («жанры») – это, по Е. Назайкинскому, «исторически сложившееся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [9, с. 94].

Данное определение представляет собой так называемую функциональную дефиницию и относится к жанрам музыки вообще, без указания на их семантикообразующую функцию. Важен только принцип объединения музыкальных произведений по признакам их функциональной принадлежности, условиям и средствам исполнения. Характер содержания и формы его воплощения в данном определении также фигурируют, но не относятся к конкретным группам произведений; отмечается только, что эти факторы должны учитываться при отнесении того или иного произведения к определённой жанровой группе.

Второе определение, предложенное Е. Назайкинским, относится к «жанру» в единичном числе. В нём учитывается то, что представляет собой каждый конкретный жанр как бы «сам по себе», а позиция исследователя определяется как дедуктивная – от общего к частному: «Жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать, генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое» [там же, с. 94–95]. Второе определение действует в анализе жанрового содержания музыкального произведения в совокупности с первым, но даёт возможность выделить «генную» основу конкретного жанра, ту, говоря словами Е. Назайкинського, «матрицу», по которой создавалось то или иное сочинение. Жанр конкретного произведения отражает, содержит в себе «жизненную ось» музыки, на которую, по выражению В. Холоповой, «накладывается, накручивается» стиль как индивидуально-композиторское и индивидуально-исполнительское качество музыкального выражения, то есть интонирование в широком смысле слова [12, с. 206].

Жанр обладает обобщающей функцией и выступает, по В. Холоповой, как категория-экстраверт, чем и отличается от стиля – категории-интроверта [там же, с. 222]. В соотношении жанра и стиля выделяется понятие «жанровый стиль», предложенное А. Сохором [10], учитывающее тот факт, что любые жанры возникают на основе и в синтезе со стилевыми факторами (жанры, как и стили, – продукты музыкального мышления).

Это относится и к вокальному жанру, в рамках «матрицы» которого возникает разветвлённая система поджанров, – его собственных родов, типов, видов, среди которых – такие разные по всем показателям, как опера, оратория, песня, романс и др. Если охарактеризовать главную особенность вокальной музыки, вокальных жанров в их совокупности, то основным критерием их объединения будет связь с человеческим голосом как инструментом, с помощью которого создаётся и воспроизводится музыка. Вокальная миниатюра – разновидность вокального жанра, имеющая как общее с ним (пение, сольное или с аккомпанементом), так и специфическое, относящееся к способу использования голоса в масштабах малой формы, то есть музыкальной миниатюры.

Среди признаков музыкальной миниатюры главным художественным критерием, на основе которого она создаётся, является, как уже отмечалось выше, отражение «большого в малом». По Е. Назайкинскому, этим понятие «миниатюра» отличается от термина «малая форма». «В термине “малые формы” акцентируется одна из сторон – форма, тогда как слово “миниатюра” обозначает произведение в целом, причем основой создания эффекта миниатюрности является осуществляемая мысленно художественная операция сжатия, концентрация больших объемов или энергий в малой сфере» [8, с. 373].

Концентрация содержания в вокальной миниатюре сольного типа (песня, романс) осуществляется, как правило, через синтез слова и музыки. Этот синтез, как отмечается в работе Ю. Малышева, составляет основу подхода к определению понятия «вокальные жанры» [6]. К ним относятся преимущественно песни и романсы, между которыми существуют определённые различия, но главное в них – единая логика синтеза музыки и поэзии. Выводя эту закономерность, Ю. Малышев предлагает универсальную формулу: «музыка – обоб-

щает, слово – детализирует» [6, с. 8]. Данное соотношение не является универсальным в полном смысле, поскольку содержит лишь исходную константу возможных переменных значений в соотношении вербального текста и его музыкальной реализации. Эти соотношения находятся в подвижном состоянии и отличаются достаточным разнообразием, что особенно заметно в вокальной миниатюре.

Именно в миниатюре, исходным видом которой была и остаётся песня, изначально наблюдался синкретизм слова и музыки, точнее, музыки и лирической поэзии. Как отмечается в книге Й. Хейзинги «*Homo ludens*» («Человек играющий») [11], музыка и поэзия связаны не только формами вокального музицирования, но и более глубокими корнями, поскольку в их основе лежит «игра» [11, с. 222]. Определяя параметры, которые могли бы быть общими для музыки и игры, Й. Хейзинга выделяет ритм и гармонию. Отсюда вытекает и связь, «синкретизм» музыки и слова, что наблюдается ещё в архаических культурах, в которых «выговариваемое слово ... неотделимо от музыкальной декламации» [там же].

Музыка – это не только игра, лирическое высказывание с помощью «пения словами» или игры на инструментах, но, прежде всего, исполнение. Поэтому вокальная музыка имеет в своих истоках исполнительство, развивавшееся в направлении от анонимности к персонификации. Аналогичные процессы шли и в композиторском творчестве, когда на основе анонимного народного искусства, снова через выделение «класса» исполнителей-виртуозов, формировалась так называемая «опусная» музыка, которой свойственно акцентирование личности создавшего её композитора. Стоит заметить, что эта музыка была в истоках именно вокальной, а инструментальное сопровождение пения возникало лишь на тех этапах развития музыкального мышления, когда словесные и музыкальные искусства, существовавшие в архаических культурах в синкретизме, сначала разъединились, а потом объединились в синтезе. Таков вкратце путь и вокальной миниатюры, где, помимо её типологических свойств как «малой формы», следует всегда искать тип соотношения музыки и поэтического слова, характерный именно для определённой эпохи или периода, стиля в его многообразной иерархии, прежде всего, личностной.

Вокальное произведение, если отвлечься от возможности трёх типов его функционирования, о которых пишет Ю. Малышев, – сольного без аккомпанемента; сольного с аккомпанементом («обе эти формы связаны с поэтическим текстом»); «пения без слов» (вокализ), как правило, с аккомпанементом [6, с. 7], – представляет собой тот или иной тип реализации речевой интонации.

Исследуя этот феномен, Б. Асафьев [3] выделяет ряд его проявлений, которые в интерпретации Е. Назайкинского выстраиваются следующим образом: мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив, ариозное пение, кантиленная ария, протяжная народная, в особенности, русская, шире – восточнославянская песня, бытовой романс, цыганское пение и, наконец, камерная вокальная лирика концертного плана [9, с. 132].

Высшим этапом профессионального претворения речевой интонации, как следует из этого ряда, является «камерная вокальная лирика концертного плана», к которой в конечном итоге и вела поэтика вокальной миниатюры. Чтобы разобраться в составляющих этого феномена, следует, руководствуясь константной основой вокальных жанров – соотношением музыки и слова – обратиться к возможным формам его реализации на уровне поэтического текста и музыки. Формы такой реализации, определяемые по степени адекватности отражения текста в музыке, зависящие от вида их совпадений – полного, прямого, опосредованного, взаимопротиворечивого, – рассматриваются в диссертации А. Хуторской [13]. Автор видит специфику камерно-вокальной музыки в её неразрывной связи со словом в понятии и явлении «межвидовой художественный перевод» [13, с. 1]. На основе этого понятия выделяются две группы музыкальных произведений: дистанцированные, куда относятся музыкальные произведения, «где какой-либо художественный первоисточник присутствует в “снятом виде” (как отражение без объекта – программная музыка) [там же, с. 7]. Ко второй группе – синхронизированной – «относятся произведения, в которых первоисточник не только влияет на музыкальный процесс, но и “монтируется” в художественную структуру нового синтетического произведения. Такая ситуация возможна только при соединении родственных видов искусств (в данном случае, интонаци-

онно-процессуальных – поэзии и музыки), однако в разных жанрах, связанных со словом, мера участия первоисточника и его трансформированность композитором будет различной» [там же].

Камерно-вокальная музыка, тесно связанная, по Б. Асафьеву, с «диалектическим становлением двух руководящих факторов – слова и музыки» [2, с. 5], «дает массу примеров как точного, так и свободного типов перевода, поскольку допускаются некоторые изменения поэтического текста» [13, с. 7]. Степень «точности» и «свободы» межвидового художественного перевода, по А. Хуторской, дифференцируется «в зависимости от адекватности синтетического (камерно-вокального) произведения поэтическому первоисточнику» [там же], что позволяет автору выявить пять видов адекватности.

Два из них относятся к точному типу межвидового художественного перевода. Это: 1) целостная адекватность, предполагающая нахождение композитором максимально полного смыслового аналога поэтического первоисточника; 2) образно-эмоциональная адекватность, передающая основное содержание первоисточника с незначительными изменениями в структуре повествования (повтор слов и др.).

К свободному типу музыкально-художественного перевода автор относит следующие виды: 1) компенсаторную адекватность, когда некоторые смысловые элементы поэтического первоисточника, которые композитор не в состоянии передать, компенсируются новой музыкальной образностью; 2) фрагментарную адекватность с частичным использованием поэтического первоисточника [там же, с. 7–8].

К пятому виду межвидового художественного перевода относится амбивалентный вид адекватности, который может в равной мере отвечать как точному, так и свободному его типам. Это – обобщённо-жанровая адекватность, «предполагающая сохранение жанрово-стилевых параметров поэтического первоисточника, но семантическая составляющая подается в обобщенном виде» [там же, с. 8].

Выделенные автором типы адекватности слова и музыки относятся к вокальной миниатюре любой разновидности – как к песне, так и романсу, а также циклам миниатюр. При циклизации, в свою очередь, происходит синтез разных типов адекватности, зависящих: 1) от поэтического материала, сгруппированного композитором в цикл вокальных миниатюр; 2) от стиливых установок автора музыки, который может

подходить к текстам поэтических источников с разных позиций. Самой общей из этих позиций, наиболее распространённой, выступает упомянутая выше формула, выдвинутая в диссертации Ю. Малышева [6].

Соотношение функций образного обобщения и детализации расшифровывается автором через следующую систему, демонстрирующую степень возрастания количества элементов, взаимодействующих в синтетической образной структуре вокального произведения:

1) текст с минимальным образным содержанием, не несущий значительной смысловой нагрузки;

2) мелодия, которая не имеет самостоятельного образного содержания, мелодический стереотип;

3) сопровождение, не несущее самостоятельной образной функции, обычно дублирующее вокальную мелодию либо «поддерживающее» её простейшими ритмо-гармоническими формулами-схемами;

4) текст, имеющий образно-обобщённый (однозначный, не детализированный) характер;

5) мелодия, осуществляющая функции образного обобщения и музыкального формообразования;

6) текст со сложной детализированной образной структурой;

7) вокальная партия, в которой отражается полностью или частично детализированная образная система поэтического текста;

8) образно-дифференцированное и детализированное инструментальное сопровождение, отражающее содержание текста [6, с. 13–14].

Цикл вокальных миниатюр формируется композитором, который отбирает и соответствующим образом размещает поэтические тексты, выстраивает их в нужную ему процессуально-семантическую последовательность. Как отмечается в диссертации Н. Говорухиной, «циклообразование вокальной музыки осуществляется при помощи системы принципов и их художественных реализаций, которые отображают общее качество циклизации [*целостное «движение по кругу»*]. – Ю. Р.] на уровне, прежде всего, фундаментальных систем жанра и стиля. Вокальный (песенный) цикл содержит как общие черты музыкального цикла как такового (целостность, контраст и логическую сочетаемость частей, повторяемость, сквозное развитие и др.), так и имеет собственную специфику, обусловленную связью музыки и слова» [4, с. 6–7].

Далее автор перечисляет факторы, действующие в направлении образования цикла вокальных миниатюр: 1) принцип контраста, который является исходным в создании образной многоплановости; 2) принцип сквозного развития, обеспечивающий целостность различий в цикле как многочастной композиции; 3) принцип семантических и композиционных «арок» между частями, которые могут возникать на разном содержательном и технологическом уровнях – от жанровых до тематических, ладотональных, фактурных, темповых, ритмических, динамических, артикуляционных и др. [там же, с. 7].

Общие и специфические закономерности вокального цикла результируются автором в следующей дефиниции: «Вокальный цикл – это сюжетоподобная музыкально-поэтическая композиция, тип которой зависит от характера связи с поэтическим субъектом и реализуется в созданном им художественно-текстовом пространстве-времени, охватывающем все признаки циклообразования – от архетипов бытийной циклизации до специфических музыкальных средств её воплощения в “терминах языка музыки”» [там же, с. 8].

Выводы. Цикл вокальных миниатюр представляет собой укрупнение единичной миниатюры до разряда масштабной концертно-камерной музыкальной формы. Такая трансформация миниатюры отражает принцип, обратный принципу «большое в малом», – «малое в большом». Главным объединяющим средством в паре «музыка и слово» выступает музыкально-интонационное начало, непосредственно связанное с феноменами и категориями стиля и жанра в музыке. На этой базе выстраивается теория жанра вокального цикла, охватывающая историко-генетические, нормативно-стилевые и индивидуально-творческие метаморфозы жанра, прошедшего длительный путь эволюционного развития.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма [Текст] // Альшванг А. А. Избр. соч. : в 2 т. / А. А. Альшванг. — М. : Музыка, 1964. — Т. 1. — С. 97–103.
2. Асафьев Б. В. Русский романс [Текст] / Б. В. Асафьев. — М. ; Л. : ACADEMIA, 1930. — 320 с.
3. Асафьев Б. Речевая интонация [Текст] / Б. В. Асафьев ; под ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.

4. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Н. О. Говорухіна ; Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2009. — 18 с.

5. Коробова А. Г. Пасторальний жанр західноєвропейського мистецтва в контексті християнської культури [Текст] / А. Г. Коробова // Музикальна культура християнського світу : матеріали міжнарод. науч. конф. / Ростов. гос. конс. ; Ін-т «Відкрите суспільство» (фонд Сороса). — Ростов н/Д., 2001. — С. 188–198.

6. Малышев Ю. В. Принципи образного синтезу музики і поезії в сучасному романсі [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 / Ю. В. Малышев ; Ін-т мистецтвознав., фольклору і етнології ім. М. Ф. Рильського. — К., 1977. — 26 с.

7. Назайкинський Е. В. Логіка музикальної композиції [Текст] / Е. В. Назайкинський. — М. : Музика, 1982. — 319 с.

8. Назайкинський Е. В. Поетика музикальної мініатюри. Історія в музиці [Текст] : зб. дослід. ; [ред. О. В. Лосева] / Е. В. Назайкинський. — М. : НІЦ Московська консерваторія, 2009. — С. 371–391.

9. Назайкинський Е. В. Стил і жанр в музиці [Текст] : учеб. посіб. для студ. виш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинський. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

10. Сохор А. Естетическа природа жанра в музиці [Текст] / А. Сохор. — М. : Музика, 1967. — 104 с.

11. Хейзинга Й. Homo ludens. Людина, що грає [Текст] / Сост., предисл. і пер. з нідерл. Д. В. Сильвестрова : комент., указатель Д. Э. Харитоновича. — СПб. : Изд-во Івана Лимбаха, 2011. — 416 с.

12. Холопова В. Н. Музика як вид мистецтва [Текст] : учеб. посіб. / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

13. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / А. Й. Хуторська ; Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2009. — 17 с.

14. Чердніченко Т. Композиція і інтерпретація: три сріза проблеми [Текст] / Т. Чердніченко // Музикальне виконання і сучасність : зб. ст. / [сост. М. А. Смирнов]. — М. : Музика, 1988. — Вип. 1. — С. 43–68.

ТРУБНОЕ ИСКУССТВО В СВЕТЕ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Целью данной статьи является рассмотрение генетических основ искусства игры на трубе в аспекте общей теории исполнительского творчества, связанного с понятиями «музыка» и «игра». **Объект** исследования – категории «музыка» и «игра» в их применении к музыкальному исполнительству, **предмет** – особенности трубного искусства в данном контексте. Трубное искусство в широком контексте истории и теории музыкального исполнительства, в тех параметрах, при которых оно выступает в качестве составляющей общего процесса эволюции исполнительства как морфологической категории в рамках художественного творчества вообще и музыки в частности, *ранее не рассматривалось*.

Искусство игры на любом инструменте, в том числе – на трубе, формировалось в системе общих представлений о музыке как одной из форм художественной деятельности. Исторически эти представления были различны, что отражено в этапах эволюции музыкального мышления. Первоначально музыка существовала не как автономный вид искусства, а в синкрезисе с другими формами человеческой деятельности, из которых по отношению к художественному творчеству ближе всего стоит понятие «игра».

Эта фундаментальная категория, обозначаемая как Homo ludens – «Человек играющий», – представляет собой исток и основу различных видов художественной деятельности, в том числе и музыкальной. Рассматривая суть взаимосвязи музыки и игры, Й. Хейзинга обращается первоначально к совпадению терминов «музыка» (исполнение музыки) и «игра», отмечая «тот факт, что в ряде языков исполнение на музыкальных инструментах зовется игрою» [8, с. 221]. Игровой генезис музыки, с одной стороны, самоочевиден, но, с другой стороны, взаимосвязь музыки и игры требует пояснений. Й. Хейзинга истоки этой взаимосвязи видел, прежде всего, в том, что игра, как и музыка (музыкальные формы и музыкальное выражение), лишена признаков «необходимости или пользы»; не зависит также «ни от логических

понятий, ни от зрительных или осязаемых образов», а определяется «ритмом и гармонией» как обобщенными эстетико-социальными категориями [там же]. Й. Хейзинга фиксирует ключевые основы специфики музыки как игры, онтологический (бытийно-философский) исток музыкального выражения и музыкальных форм, в том числе и в первую очередь, исполнительских. Для того чтобы разобраться в основах исполнительского искусства, необходимо проанализировать значения слова «игра», изменявшиеся со времен античности и других древних культур.

Прежде всего, эти изменения относятся к первоначальному единству музыки и поэтического слова, составлявшему специфику художественной игры, ещё не разделённой на виды искусства. Инструментальная культура формировалась в пении, пляске, игре, и всё это происходило в рамках ритуала, направленного не к художественной, а к культовой цели. Выход музыкальной игры на «серьёзный» уровень был длительным процессом. Нам сейчас трудно представить себе содержание таких терминов, как «игра», «труд», «наслаждение искусством» в тех смыслах, в которых они употреблялись в архаические эпохи, когда под музыкой понимался более широкий спектр смыслов, зафиксированный в понятии «мусикийские искусства».

Греческое слово «пайдиа», обозначавшее игру, этимологически связано с детской забавой, «безделицей». Однако существовали и другие термины, применявшиеся к более высоким формам игры, в частности, «агон» – состязание, «схολадзейн» – «проводить досуг», «диалоге» – «препровождение». В латинском слове «*ludus*» (игра) все эти понятия объединились, что затем и нашло отражение в новоевропейских языках. Весь вопрос заключался в том, что несёт с собою музыка как игра – этический ли смысл, или она означает движение от времяпрепровождения к подлинному знанию [8, с. 224].

Будучи порождением свободного времени, музыка, однако, не ограничивается чисто развлекательной функцией. В нашем современном понимании она наделена как функцией игры (в широком и узком смыслах), так и функцией художественного отражения (отображения) реальных процессов в жизни и психике человека, что в совокупности означает формирование гедонистической функции, закрепляемой понятием «наслаждение музыкой».

Способность музыки моделировать определённые аффекты (концентрированные эмоционально-образные состояния) распространяется и на звучание тембров. Ключевыми и эталонными были тембры человеческих голосов, способные воспроизводить широкую гамму самых разнообразных эмоциональных оттенков. В совокупности с определённым обликом мелодии и ритма («ритма и гармонии», связывающих «музыку» и «игру») создаётся целостное представление о смысле музыкального выражения, где наличие поэтического слова, хотя и считалось в древние эпохи практически обязательным, но не составляло существа музыкального интонирования.

В этом контексте к понятию «музыка как игра» присоединяется связанная с ним категория «музыка как интонация». В рассмотрении связи этих категорий содержится ключ к расшифровке содержания таких сфер музыкального искусства, как «музыка вокальная» и «музыка инструментальная». Речевая и музыкальная интонация составляют две стороны коммуникации между людьми. Инструменты, изобретённые человеком, часто перенимавшие природные звуки, всё же теснейшим образом связаны с рече-музыкальной природой самого голоса. Как отмечает А. Соловьева, «вкладывая определенный смысл в речевой сигнал, человек создавал (исторически и социально-биологически) систему речевой интонации» [7, с. 159].

Таким образом, вступает в силу ещё одна категория, дополняющая понятие «музыка как игра», – «музыка как язык». В этом смысле музыка теснейшим образом связана с мышлением, а мышление в музыке (точнее – «мышление музыкой») есть особый случай языка. В лингвистике существует подразделение вербальных языков на две группы, в котором чётко выделяется соотношение «музыкального» (интонационного) и собственно «словесного» (логического). К первой группе языков относятся так называемые нетональные языки (английский, немецкий, русский), а ко второй – тональные (например, китайский). В последнем, в отличие от первых, в зависимости от силы и частоты звука (т. е. интонации в её узком понимании) меняется значение слов и составляющих их фонем и морфем.

В музыкальном интонировании тоновая сторона звука выделена как самостоятельная, ведущая, определяющая. Не случайно один из наиболее тонких музыкантов, обладавших «интонационным слу-

хом» в его комплексном композиторско-исполнительском выражении, – Ф. Шопен – считал, что и музыка и слово произошли из звука. В его рукописных черновиках, фрагменты которых приводятся в работе Л. Касьяненко [1], содержатся такие слова, как «выражение наших мыслей с помощью звуков», «выражение наших чувств с помощью звуков», «выражение мысли звуками», «слово родилось из звука» [1, с. 25]. Ф. Шопен высказывался ещё более определённо в набросках своей фортепианной «Методы», считая, что «звук существовал перед появлением слова», что «слово является определенным родом звука» [9, с. 7].

Первичность звука по отношению к музыке и речи прямо соотносится с понятием «чистой игры». Игровая стадия музицирования, связанная, с одной стороны, с культовыми потребностями, с другой стороны, с развлечением, предшествовала оценке музыки как личностного эмоционально-художественного переживания. Однако, даже когда такая оценки музыки возникла, функция игры оставалась общепризнанной, причём её наивысшей ступенью считалось исполнительское мастерство музыкантов.

Речь идет об исполнительских навыках, которыми, с одной стороны, восхищались слушатели; с другой же стороны, сами исполнители-виртуозы оставались во многом в зависимом положении (это наблюдается вплоть до сегодняшнего дня). Подчинённая в социальном плане функция исполнительского искусства ещё долго сохранялась, а ростки нового отношения к исполнителям-виртуозам обнаруживаются лишь в позднем Барокко, когда, благодаря наличию так называемой опусной музыки, исполнители выходят из анонимной, «теневой», сферы, становятся интерпретаторами сочинений, созданных композиторами, выступают как соучастники музыкально-художественного процесса, обретают право принадлежать к творческой элите общества. По этому поводу уместно вспомнить высказывание И. Куна о виртуозах музыки Барокко, смысл которого сводится к тому, что не может называться виртуозом человек малообразованный, а также не владеющий в совершенстве своим искусством, поскольку «музыка есть прежде всего исполнение» [3, с. 128].

Право исполнителей на собственное мышление и творческую активность завоёвывалось постепенно. Лишь романтическая эпоха с её

культом творческой личности породила новое отношение к музыкантам, как к композиторам, так и исполнителям. Далеко не случайным в этом плане было совмещение композиторской и исполнительской профессий в одном лице. Великий И. С. Бах при жизни был признан в Германии как выдающийся органист и импровизатор, а в качестве «совершенного капельмейстера» ему отдавали должное лишь передовые умы, такие как И. Маттезон. Причина этого кроется в том, что долгое время (практически до конца XVIII в.) музыка мыслилась как дивертисмент, а основным достоинством считалось мастерство её исполнителей. Такое положение преодолевается лишь в романтическом искусстве, вышедшем из недр позднего классицизма (Л. ван Бетховен), когда личность творца музыки выходит на первый план.

Искусство игры на трубе в своих истоках и эволюции отражает культурно-социальные процессы, протекавшие в исполнительстве и композиторском творчестве на протяжении многих веков. Аэрофоны типа трубы известны с древнейших времен, о чём свидетельствуют их упоминания в мифологии и священных текстах Библии («трубный глас», «Иерихонская труба» и др.). Сферой «обитания» трубного исполнительства были также прикладные жанры, прежде всего, военная, так называемая «башенная», музыка. Среди упоминаний об инструментальных стилях у теоретиков эпохи Барокко, когда впервые стала складываться достаточно пёстрая картина оркестровой и ансамблевой инструментальной музыки в рамках «стиля симфоний» (*stylus symphonicus*), стиль труб характеризуется как «оживлённый», «весёлый», «воинственный» (А. Кирхер, С. де Броссар) [3, с. 177].

Исполнительство на трубе достаточно высоко ценилось ещё в эпоху Ренессанса. В искусстве «третьего пласта» (термин В. Конен [2]), куда относится творчество бродячих музыкантов – менестрелей, жонглёров, шпильманов, – исполнителям на трубе (актёрам-музыкантам, умеющим играть на этом инструменте), отводилось привилегированное место. Как отмечается в книге М. Сапонова «Менестрели» [6], исполнителям на трубе, принимавшим участие в придворных торжествах и празднествах, даже платили больше, учитывая большую физическую нагрузку, возникавшую при игре на этом инструменте.

Чисто музыкальное (органологическое) значение трубы как инструмента, освобождённого от прикладных функций, раскрывается,

начиная со Средневековья, когда она стала использоваться в концертах в церкви. В учебниках и руководствах по инструментоведению и оркестровке труба (от древневерхненемецкого *Trumba*; итал. *Tromba*, франц. *Trompette*, нем. *Trompete*, англ. *Trumpet*) характеризуется как «духовой медный мундштучный музыкальный инструмент», изготавливаемый «из латуни или сплава меди с цинком (т. н. томпак или полу-томпак)» [5]. Труба состоит из дважды согнутого, переходящего в раструб, ствола цилиндро-конического сечения и мундштука в виде полушария; она отличается «светлым и ярким» звуком [там же].

Звуковой образ трубы, постепенно осознаваемый в плане широких потенциальных возможностей инструмента, формировался в эпоху Барокко под большим влиянием оперной музыки. Именно в оперном оркестре, краски которого связаны со сценическими ситуациями, натуральные трубы начинают использоваться в аффектно-образном плане, выступая уже в качестве художественного компонента звуковой ткани.

Источником «оперных труб» служили трубные фанфары, восходящие к традиции церковных и светских праздников. Уже в XVI–XVII вв. появляются первые пьесы для трубы, созданные, как правило, самими же трубачами и написанные в жанре «интрады» (буквально – «введение в действие»). Такая функция трубы и трубного ансамбля стала предтечей использования инструмента в оперном оркестре. Так, К. Монтеверди ещё в 1607 г. в увертюре (токкате) к опере «Орфей» ввёл «фанфары» из пяти самостоятельных партий натуральных труб.

Тогда же – в эпоху Барокко – формируются и строи труб – *in D*, *in C*, *in B* (в последнем труба имела диапазон $c-c^3$ (по записи)). Для исполнения музыки трубами натурального строя в разных тональностях использовались кроны. В частности, в XVIII – начале XIX вв. стали применяться трубы *in F*, снабжённые добавочными кронами разного строя, которыми широко пользовался Л. ван Бетховен. Для «игры» на трубе, постепенно утрачивающей типовые функции сигналов, интрад, фанфар и переходящей в область «серьёзной музыки», существенным было усовершенствование конструкции инструмента. Сначала появились трубы с дополнительными кронами, а имена мастеров-изготовителей этих инструментов, которые сохранились в различных источниках, были, в основном, немецкими. Как отмечается в статьях

А. Розенберга [4; 5], «среди немецких мастеров, изготавливавших трубы – Шнитцер, Нейшель (XVI в.), Нагель, Шмидт, Хайнлейн, Кодиш, Фейт (XVII в.), Ээ, Лаайхамшнайдер (XVIII в.); в конце XVII – начале XVIII вв. особенно популярны были трубы работы И. Хаса из Нюрнберга» [5, с. 620].

Исполнительские приёмы, направленные к совершенствованию техники игры на трубе натурального строя, в частности, приём введения руки в раструб, понижавший строй инструмента, но влиявший на качество звука в худшую сторону, не давали желаемого результата. Требовалось введение клапанной системы, которая и была сконструирована в 1801 г. венским трубачом А. Вейдингером. Через полтора десятилетия (1816) «появились трубы с хроматическим звукорядом, снабженные помповым (пistonным) либо вентильным механизмом. Эти трубы вскоре полностью вытеснили безвентильные трубы; изготавливались они главным образом по *in F, Es, D, C*» [там же]. Хроматические трубы во многом проигрывали натуральным в качестве звука, но зато давали возможность исполнения разнообразных по характеру мелодий, что впервые было апробировано в оркестровой практике, в частности, в оперных оркестрах.

Именно в опере как музыкально-сценическом жанре получают наглядное воплощение категории «музыка» и «игра». Исполнители-инструменталисты являются полноправными участниками музыкально-театрального действия, а инструменты – носителями игрового начала. Не случайно именно оперный оркестр был источником различных изобретений, существовавших наряду с закреплением основной конструкции современных труб *in B* (хроматический диапазон $e-c^3$) и *in C* (звучит тоном выше и имеет более резкий и открытый тембр) [там же].

Выводы. Приведённые выше данные историко-культурологического и «технологического» плана свидетельствуют о значительной роли трубного исполнительства в системе «музыка и игра». В инструментальном исполнительстве труба занимала издавна одно из ведущих мест, сопровождая ритуалы, празднества, участвуя в оперных оркестрах, выступая как сольный концертирующий инструмент. Сильный и светлый звук трубы служил ориентиром даже для вокалистов в опере. Стилль «бельканто» в его различных вариантах, как

напевно-кантиленном, так и бравурном, возник под значительным влиянием трубного искусства.

Виртуозность трубача-исполнителя при этом была лишь одной из составляющих комплексного «образа-стиля» инструмента, хотя и играла определяющую роль в плане совершенствования его конструкции и технических возможностей, а также в области композиторского творчества. Высшим этапом в формировании искусства сольной игры на трубе стало появление концертов для этого инструмента, возникавших сначала как переложения-транскрипции скрипичных. В этом «ответственном» для исполнителей жанре в полной мере проявились универсальные свойства тембра и техники инструмента, в равной степени пригодного для исполнения кантилены и виртуозных пассажей.

Такова вкратце органология трубы, охватывающая эстетико-культурологическую основу бытования инструмента, его эволюцию в системе музыкального творчества и исполнительства, технологию его устройства, его специфическую и универсальную образность. Дальнейшее изучение трубного искусства предполагает конкретизацию на уровне жанров, стилей и стилистик той музыки, которая создавалась для трубы и исполнялась на ней в разные эпохи и периоды. Существенным моментом является характеристика трубных школ – национальных, региональных и авторских. Ведь в исполнительском искусстве всегда центральной является личность музыканта, который не только «играет на инструменте», но и «играет инструментом» (Р. Шуман) [9, с. 83]. Эта позиция исследования является ключевой для рассмотрения конкретных трубных стилей, в которых доминирует либо воплощённая в одном лице категория «композитор-исполнитель», либо творческий тандем композитора и трубача-виртуоза.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Касьяненко Л. О. *Работа пианиста над фактурой [Текст] : пособ. по изуч. исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения* / Л. О. Касьяненко. — К. : НМАУ, 2003. — 168 с.
2. Конен В. Д. *Третий пласт [Текст]* / В. Д. Конен // *Советская музыка*. — 1990. — № 4. — С. 75–83.
3. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное Барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст]* / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.

4. Розенберг А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII в. [Текст] / А. Розенберг // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 24. — С. 266–286.
5. Розенберг А. А. Труба [Текст] / А. А. Розенберг // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 5. — Стб. 619–621.
6. Сапонов М. Менестрели [Текст] / М. Сапонов // О музыке средневековой Европы : монография. — М. : Классика XX, 2004. — 405 с.
7. Соловьева А. И. Основы психологии слуха [Текст] / А. И. Соловьева ; [под. ред. проф. Б. Г. Ананьева]. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1972. — 187 с.
8. Хейзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий [Текст] / Й. Хейзинга ; [сост., предисл., пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича]. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах [Текст] : собр. ст. : в 2 т. / Р. Шуман ; сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1975. — Т. 1. — 406 с.
10. «Metoda» Chopina [Текст] // *Ruch muzyczny*. — 1968. — № 12. — S. 5–7.

УДК 78.01

Яна Каушняян

ИСКУССТВО СОЛЬНОГО ПЕНИЯ В СВЕТЕ ЕДИНСТВА И РАЗЛИЧИЙ КАТЕГОРИЙ «МУЗЫКА» И «ИГРА»

Целью данной статьи является рассмотрение искусства сольного пения в аспекте взаимодействия категорий «музыка» и «игра». Эти фундаментальные понятия восходят к временам античности, о чем идёт речь в исследовании Й. Хейзинги об игровых формах искусства [6].

Рассмотрение музыки как игры прямо связано с *исполнительством*, поскольку именно исполнительское искусство реализует звуковой образ произведения, созданного композитором. Категория «игры» сохраняется как исходная для характеристики любой разновидности исполнительского искусства. Однако если категория «игры» относи-

тельно музыки как сферы её реализации в инструментальных стилях в достаточной мере исследована, то *по отношению к вокальному искусству такая постановка вопроса присутствует лишь в эпизодическом виде*, когда речь идёт о стилях конкретных певцов и трактовках ими оперных или концертно-камерных произведений. *Систематизация сведений о вокальном искусстве, которое в процессе эволюции не утратило качества «игры», но стало автономной, собственно музыкальной сферой её проявления, с точки зрения его игровой природы до настоящего времени не осуществлялась.*

Между тем, искусство сольного пения в условиях становления европейской музыкальной культуры было *первичной* формой воплощения *игровых свойств музыки*, что отразилось, в первую очередь, в *опере* как музыкально-сценическом произведении. В данной связи особое исследовательское внимание уделено *вопросу технологии* сольного пения, отражённой в понятии «*постановка голоса*» певца. В имеющихся подходах к содержанию этого понятия преобладает аспект методики, характерный для вокально-педагогических школ, сложившихся в Европе под прямым влиянием итальянской школы *bel canto*. Однако, говоря о специфике и методах обучения профессиональному сольному пению, не следует забывать и об *эстетике и поэтике феномена певческого голоса*, постоянно *возвращающегося к породившим его истокам*. Такое комплексное понимание природы сольного вокального искусства даёт возможность *по-новому подойти* и к спектру вокально-методических проблем, связанных, в частности, со спецификой «пения без слов» – *вокализа*.

Таким образом, **объектом** настоящего исследования предстаёт феномен синкретизиса явлений и понятий «музыка» и «игра», **предметом** – его отражение в искусстве сольного пения. Данный исследовательский подход **актуален** для современного научного дискурса, рассматривающего музыкально-художественные явления в контексте онтологии искусства в целом, его философских и эстетических основ.

В исследовании Й. Хейзинги об игровых формах искусства музыка прямо связывается с игрой через факторы ритма и гармонии [6, с. 222]. Автор останавливается на истоках музыки как игры, отмечая не только связь музыкального выражения с поэзией и танцем на первоначальном этапе формирования искусства музыки,

но и многогранность самого понятия игры, которое в архаических культурах имело целый ряд значений: «детская игра», «состязание», «времяпрепровождение» и др. [6, с. 223–224]. При этом музыка, возникшая из форм выражения игры, выполняет и ещё одну функцию – подражания (*мимесис*), воспроизводя (миметируя) широкий круг явлений в терминах своего языка. А если понимать музыку как язык, то его предназначение, в отличие от вербальных языков, – воспроизведение «чистой» игры.

Формулируя свою мысль, Й. Хейзинга не случайно употребляет в связи с «игрой» термин «музицирование» [6]. Это понятие достаточно часто встречается в музыковедческой литературе и обычно обозначается как «практика общественного музицирования», но чёткого определения этого феномена, насколько известно, нет. По-видимому, оно отсутствует потому, что «практика» воспринимается как само собой разумеющееся явление, а между тем, именно она становится источником любой музыкальной теории.

Господствовавшее в течение долгого времени представление о музыке как о композиторском творении благодаря изучению истоков музыки как игры преодолевается за счёт повышенного внимания к исполнительству, к различным аспектам интерпретации музыкального произведения, отражённым в достаточно молодой науке (разделе музыковедческой теории) под названием «музыкальная интерпретология».

В основе интерпретационных подходов к музыкальному искусству лежит изначальное представление о сущности музыки, соединяющей знание и духовное наслаждение. Если понимать музыку в её синкретическом начальном состоянии, то есть как игру, пение и танец, то «каждый напев, лад, танцевальная поза что-то представляют, что-то показывают, что-то изображают, и в зависимости от того, хорошо это или дурно, прекрасно или же безобразно, на самую музыку переходит качество хорошего или дурного» [6, с. 225].

Музыкальное исполнительство содержит в себе все функции музыки как игры, но способы выявления этих функций в конкретных исполнительских сферах различны. Исполнительское искусство, выделяемое М. Каганом [3] в отдельную область морфологии искусств, относится к музыке и театру, где исполнитель (музыкант или актёр)

необходим для воплощения замысла и формы произведения, созданного композитором или драматургом.

Вместе с тем, точка зрения на исполнительское искусство, в том числе и вокальное, исторически менялась, что отражено в самом термине «исполнитель». Со времён господства авторского текста (так называемая «опусная» музыка) оно считалось вторичным, второстепенным, в целом лишённым самостоятельности в процессе музыкально-художественной коммуникации.

Вопрос об исполнительском искусстве стал решаться на подлинно научном уровне лишь в последнее время. Рассуждая о месте исполнителя в музыкальной культуре, Г. Орджоникидзе отмечает, что «среди музыкальных терминов нет более неудачного, чем исполнитель» [5, с. 64]. «Интерпретация» – более удачное слово, но и она предполагает обращение к чему-то уже имеющемуся, которое «толкуется», а, следовательно, является вторичным.

В то же время, музыка с древних времён была наделена функцией «благородной и возвышающей социальной игры, наивысшей ступенью которой часто считали изумляющие достижения при демонстрации технических навыков» [6, с. 228]. Долгое время сама музыка воспринималась как дивертисмент, а «восхищение, во всяком случае, выражаемое вслух, касалось, прежде всего, виртуозности исполнителей» [там же].

Высокие запросы искусства музыки, его глубина и серьёзность осознавались постепенно. Вплоть до XVIII в. музыка воспринималась как исполнительский феномен; что же касается искусства сольного пения, то в нём ценилось прежде всего мастерство исполнителей, бравших на себя отчасти и функции создателей музыкального текста. В опере этого времени «свободными каденциями пользовались настолько нескромно, что приходилось ставить этому препятствия. Так, Фридрих II, король Пруссии, запретил певцам изменять композицию собственными украшениями» [там же, с. 228–229].

Исполнительство в сфере вокального искусства как в генезисе (пение как игра), так и последующем эволюционном развитии оставалось приоритетной областью. Для его совершенствования применялись самые различные способы, в числе которых исторически первым был фактор состязания певцов и музыкантов других профилей.

В истории оперы «агон» (соревнование как синоним «игры») приводил даже к формированию особых общественных «партий»: «XVIII в. полон распрями между партиями, поддерживающими то или иное направление в музыке: Бонончини против Генделя, буффоны против Гранд Опера, Глюк против Пиччини» [6, с. 229].

Лишь в романтическую эпоху был в полной мере осознан философско-эстетический потенциал музыкального искусства как сферы личностных и общественно значимых проявлений человека, что относится и к сольному пению, ставшему в опере не чем-то автономным, а важной составляющей общей концепции музыкальной драмы как единства либретто и музыки.

Существовавший и существующий до сих пор дух соревнования, творческой конкуренции между музыкантами, в частности, вокалистами, не мог не отразиться на сфере технического мастерства, исполнительской виртуозности в двух её качествах: а) высокой художественности, стильной выразительности пения, б) техники владения голосом, «игры» этим совершенным аппаратом музыкального выражения, данным человеку от природы. В принципе обе эти стороны вокального мастерства, к которым можно добавить ещё и актёрскую составляющую, всегда шли «плечом к плечу». Однако «техника» постепенно стала выделяться из общего контекста вокального искусства, становясь относительно самостоятельной областью, образуя систему вокальных школ, вокально-педагогических установок, различных методологий и методик, направленных на совершенствование голоса певца.

Профессиональное вокальное искусство Европы развивалось на первых этапах в форме коллективного (хорового) пения. Как отмечает Е. Назайкинский, «в Европе средних веков и Возрождения уже существовал хорист-профессионал. Сейчас трудно судить о деталях вокальной профессии тех времен, хотя ясно, что оно было связано с коллективным пением» [4, с. 72]. Это означает, что индивидуальные качества голоса в системе «тренинга» для отдельных певцов не принимались во внимание. От них требовалась лишь одно – неукоснительное соблюдение указаний, содержащихся в композиторском опусе: грамотность в расшифровке текстовых знаков, умение владеть дыханием, необходимым для исполнения мелодических фраз. Такие

вопросы, как тесситурный объём, филировка звука, штриховая артикуляция, динамические и агогические приёмы, в методиках того времени ещё не могли учитываться.

Все эти характеристики голоса стали отрабатываться лишь с начала XVII в., когда развитие искусства сольного пения потребовало формирования вокальной педагогики. Голос, оставаясь, как и во все предыдущие времена, естественным, природным органом музыкальной фонации, в условиях профессионализации и индивидуализации требовал особой «огранки», специальной технической «выработки», что и составляло суть вокальной методологии и методики: «Профессионализм стимулировал в нём [*в голосе певца. – Я. К.*] формирование качеств почти инструментальных. Наиболее явными они были в колоратурном пении, в ариях, где голос соревновался с флейтами или каким-либо другим виртуозным инструментом, в специальных упражнениях» [4, с. 72]. Чтобы соревноваться с инструментальным звучанием, вокалистам-солистам необходимы были следующие навыки: 1) выравнивание звука по всему певческому диапазону; 2) маскировка переходов из регистра в регистр; 3) развитие силы звука, обусловленное пением в больших оперных и концертных залах, что требовало «полётности» звучания», способного заполнять большие пространства.

В комплексе все эти задачи решались на основе вокально-педагогического понятия «*постановка голоса*». Сам этот термин содержит две взаимосвязанные стороны: 1) процессуальную в виде целенаправленной деятельности по формированию навыков профессионального пения, по развитию самого певческого аппарата; 2) одновременно, как отмечает Е. Назайкинский, постановка голоса – это «результат работы», представленный уже в реальном звучании голоса того или иного вокалиста [4, с. 72].

Постановочные моменты составляют основу вокально-певческой фонации, но виды и методики этих постановок в принципе могут быть различными. Первое подразделение, если не считать различий в жанрах народной, «третьепластовой» (бытовой, развлекательной) и академической вокальной музыки, касается оперного и концертно-камерного пения. Ориентируясь на профессиональную постановочную базу, современный вокалист-профессионал должен уметь исполнять музыку любых жанров и пластов.

Несмотря на видимую общность профессионально-постановочных моментов (с учётом их различий в разных жанровых и культурно-исторических условиях), академическая постановка голоса остаётся в принципе одной и той же. Её основная специфика была выработана в европейской культуре бельканто, возникшей в итальянской оперной традиции. Там же сформировалась и ключевая вокально-педагогическая школа, оказавшая влияние на всё последующее развитие профессионализированного вокального искусства во всех странах и регионах мира. Поэтому остановимся на краткой характеристике стиля бельканто, в котором, по существу, и возникли первые образцы пения без текста – как художественно-импровизационного, так и инстинктивно-постановочного видов.

Техника пения бельканто, сформировавшаяся в итальянском оперном искусстве XVII в., в дальнейшем развивалась в направлении, обозначаемом общим понятием «кантиленное пение» [1, с. 400]. Виртуозность исполнителя-вокалиста заключалась не только в воспроизведении различных сложных фиоритур, но и в умении достичь особого качества связности, напевности, одухотворённости в интонациях голоса. Стилль бельканто становится интернациональным, а искусство сольного пения начинает изучаться в различных национальных школах, каждая из которых вносит в него свои черты и особенности. Это было связано, в первую очередь, с оперой, в которой сольное пение не только становится одним из главнейших компонентов музыкально-драматического действия, но и требует специально подготовленных вокалистов-солистов, обладающих всеми качествами, необходимыми для преподнесения оперных образов и персонажей.

Работа над развитием голоса профессиональных певцов-солистов становится дифференцированной в целом ряде аспектов. Среди них – проблема типизации, выработка голосовых типов. На это влияли, в первую очередь, «канонизированные системы образности, отражавшиеся, например, в театральных масках, в певческих и актерских амплуа, в воздействии на голоса типологии аффектов» [4, с. 73].

Жанром, «вмещающим» в себя эти системы образности, становится ария, которую Б. Асафьев не случайно называл «первейшей концертной формой» [2, с. 219]. В ариях *da capo* формируется концертный стиль вокалиста-солиста, тесно связанный со сценическим

действием, но постепенно освобождавшийся от его влияния. Далеко не метафорическим было утверждение противников итальянской оперы о том, что она становится «концертом в костюмах». Сценическая игра и подчинённость сольного пения общему процессу театрально-драматического действия через технику «бравурного стиля», пришедшего к концу XVII в. в искусстве итальянской оперы на смену раннему, «патетическому», и просуществовавшего до первой четверти XIX в., становится вторичным явлением. На первый план выступает голос певца, в котором особенно высоко ценилось такое качество, как «колоратура» (ит. *Coloratura* – окраска, украшение).

Украшения, как правило, были достаточно автономными от текста, что позволяет определить их как художественный исток *вокализа* – особого жанра сольного вокального искусства. К тому же, «украшательство» требовало и особой вокальной фонации, в связи с чем и использовались двухтесситурные диапазоны пения в высоких регистрах, доступных лишь певцам-кастратам, позднее, после того как в оперу были допущены женские голоса, – особому типу сопрано.

Одновременно в ариях *da capo*, различавшихся по характеру (арии мести, элегические, бравурные и др.), требовалось специальное импровизаторское мастерство певца, который должен был уметь, используя типовые вокализно-фиоритурные формулы, преобразовывать вторую часть исполняемой арии «на свой лад», причём при повторном исполнении эти украшения должны были меняться. Такая ситуация в итальянской оперной традиции сохранялась вплоть до XIX в., до появления опер Дж. Россини, который первым из оперных мастеров Италии стал сочинять разделы *da capo* в ариях самостоятельно.

Музыка, игра, сценическая репрезентативность в опере концентрировалась в сольном пении, что потребовало, в свою очередь, разработки системы певческих голосов, которая окончательно сложилась к середине XIX в. В операх Дж. Верди впервые стабилизируется система голосовых амплуа, связанная как с индивидуальными особенностями мужских и женских голосов, так и с присущими им типовыми функциями в оперном действии (буффонные басы, драматические и лирические баритоны и тенора, лирические и драматические сопрано с градациями на колоратурные и меццо разных типов).

Пение, искусственным путём удалявшееся от жанровой стилистики оперы как музыкально-сценического феномена – синтеза музыки, драмы и сольного пения с танцем, театральным антуражем и др. – становится сугубо технологическим средством, сложнейшим инструментом, подобным «невокальному» инструментарию. Точно так же, как и инструментальное искусство, вокальное творчество как мастерство владения голосом начинает интенсивно «обрастать» различными методологиями и методиками, типами техники. В этих условиях насущной необходимостью становился обратный процесс – вернуть технику пения в русло художественных задач, на что и были направлены новейшие вокальные методики, базировавшиеся на достижениях оперных школ XIX в., где ведущим жанром становилась опера-драма, то есть опера в её изначальном единстве «игры», «музыки» и «пения».

Выводы. Таким образом, пение, вышедшее из синкретического единства поэзии, музыки и танца, становится «высокотехнологичным» искусством владения голосом, умением не только выгодно его преподнести, но и приспособить к любым образно-художественным и техническим трудностям, содержащимся в тексте исполняемого вокального произведения. При этом в вокальном искусстве в двух его основных разновидностях – оперной и концертно-камерной – с разным удельным весом, но сохраняется изначальная игровая природа, присущая музыке как виду искусства.

При всём разнообразии вокальных жанров, которые могут быть и, преимущественно, являются связанными с вербальным текстом, но могут быть и чисто бестекстовыми, «голосовое» начало в его функциях портретирования певца и интерпретации им музыкального произведения неизбежно выступает в форме игрового действия. В опере как синтетическом жанре это связано с персонажностью и, как следствие, с оперными амплуа голосов вокалистов; в концертно-камерных жанрах акцент делается на интерпретации психологических и эмоциональных воздействий, оказываемых на вокалиста избранным им произведением.

Разное соотношение «музыки», «игры» и «пения» отражается и в подразделении музыки для вокала на «текстовую» (словесную) и «бестекстовую» (бессловесную). Именно «бессловесная» вокализация, возникшая ещё в искусстве оперного бельканто, была худо-

жественным явлением, демонстрировавшим мастерство певца-импровизатора, а «технические» формы вокализа являются производными от неё.

Вокализ отражает две стороны понятия «музыкальная игра». С одной стороны, голос певца есть инструмент, который используется им как исполнителем (игра на инструменте в прямом смысле этого слова). С другой стороны, воплощена и *категория* «игры инструментом», поскольку речь идёт о композиторских замыслах и их воплощении в вокальных произведениях «бессловесного» типа.

Широкое распространение в современном искусстве сольного пения практики «пения без слов» означает новый исторический виток «диалектической спирали», своего рода возвращение к игровым истокам музицирования, где музыка и игра прямо ассоциировались с пением как одной из важнейших и естественных форм их проявления. Современная практика показывает, что вокализация без текста представлена во всех трёх пластах музыки – академическом (художественные вокализы, концерты для голоса с оркестром – жанры, где «игра» в значении «игры на инструментах» является определяющим фактором), фольклорном (пение без слов на слоги во многих почвенных народных музыкальных культурах), «третьем пласте» (скэт-интонирование в джазе и эстрадно-массовых жанрах).

Рассмотрение этих жанров в контексте заявленной темы даст возможность выявить глубинные генетические основы их возникновения и функционирования. Изучение форм проявления триединства музыки, игры и пения в такой жанровой сфере, как пение без слов, представленной в различных музыкальных пластах и системах национальных композиторских и исполнительских школ, в творчестве отдельных мастеров составляют перспективы дальнейшего исследования проблемы, поставленной в данной статье.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.
2. Дмитриев Л. Б. Бельканто [Текст] / Л. Б. Дмитриев // Музыкальная энциклопедия : в 6 тт. — Т. 1. — М. : Сов. Энциклопедия, 1973. — Стб. 400–402.

3. Казан М. *Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства [Текст]* / М. Казан. — Л. : Искусство, 1972. — 440 с.
4. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки [Текст]* / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
5. Орджоникидзе Г. *Место исполнителя в музыкальной культуре [Текст]* / Г. Орджоникидзе // Советская музыка. — 1978. — № 8. — С. 63–86.
6. Хейзинга Й. *Homo ludens. Человек играющий [Текст]* / Й. Хейзинга ; сост., предисл. и пер. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

УДК 783.25 : 784.9

Игорь Сахно

РАЗУМНОЕ РАЗДЕЛЬНОРЕЧИЕ

Любой живой язык эволюционирует. Классическая ли это эволюция, где всё подчинено законам развития от меньшего к большему и от бедного к богатому? Или для описания языковой метаморфозы уместен какой-то другой термин, который был бы способен охарактеризовать обогащение лексики и одновременное обеднение грамматики (синтаксиса), развитие и усложнение морфологии, но и упрощение орфоэпии, интонационной палитры и т. п.? Реалии сегодняшнего дня таковы, что в бытовую речь никогда уже в нужном объёме не вернутся полугласные звуки церковнославянского произношения, и что церковный язык при этом неизбежно движется в сторону постепенной адаптации к повседневной речи. В этих условиях практика церковного пения и чтения предлагает некоторые подсказки, которые помогут чётче увидеть проблему, нащупать путь к её положительному разрешению, сохранить необходимый лексический минимум для поддержания благолепия службы, важнейшее условие которого — её внятное словесное наполнение.

Целью данной статьи является раскрытие возможных путей к решению проблемы внятной артикуляции словесного текста в православном богослужении при помощи синтеза принципов цер-

ковно-певческой практики с универсальными подходами орфоэпии и музыкально-исторической науки. Разумеется, статья неизбежно несёт апологетический оттенок, ибо содержит попытку показать путь к освобождению от напылений «обычая»¹, обрётённых русским богослужением за последние несколько веков. История и практика богослужебного пения на поверку оказываются несколько дистанцированными друг от друга, что позволяет чётче видеть насущные исполнительские проблемы в церковно-певческом искусстве.

В контексте истории нашего богослужебного пения проблема противоречия *наонного* и *наречного*² способов артикуляции в распевной традиции пролегает хорошо заметной разграничивающей полосой. Понимание словосочетания «способ артикуляции» фокусируется на произнесении в пении и чтении смежных групп (то есть расположенных встык) двух и более согласных звуков.

Как современные практики – с церковных кафедр и в печатных изданиях, – так и древние рачители богослужебного благолепия – из глубины веков, – все они единогласно ратуют за главенство текста над мелодией. Практически это подтверждается пением, использующим силабический и частично невматический типы мелоса³.

В церковнославянском языке нет ни одного слова, заканчивающегося на согласный звук, который бы не замыкала полугласная (или *глухая*) литера. Таких литер две – «**Ь**» (*ерь*) и «**Ъ**» (*ерь*). Ради внятности пения в условиях гулкой акустики каменных храмов, с некоторого исторического (достаточно размытого) рубежа⁴, практика *наонного* богослужебного интонирования⁵ предлагает употребление полуглас-

¹ См. статью «Традиция и обычай», предпосланную автором настоящей публикации собранию песнопений богослужебного обихода византийской и русской традиций [3].

² Синонимы: Наонная традиция – *Раздельноречие*, *Хомония*. Наречная традиция – *Истинноречие*.

³ Имеется в виду уставная традиция – столповой и другие распевы.

⁴ Общепринятым в медиевистике историческим началом наонной традиции слоγο-раздела считается XV в. Однако её зачатки (судя по некоторым известным рукописям) наблюдались и гораздо раньше.

⁵ Здесь и далее этим (временным) термином мы охватываем не только хоровое пение, но и специфическое чтение за богослужением церковных текстов – экфонетику (или псалмодию).

ных звуков не только на концах, но и в середине слов, а именно – в смежных группах согласных звуков.



На примере памятника XII в. (ирмос канона знаменного распева святому Великомученику Димитрию Солунскому) можно показать, как понимались полугласные звуки распевщиками времён начала развития Христианской культуры на Руси; увидеть, как широко в письме применялись полугласные литеры и предположить, насколько конкретным и определённым было их озвучивание. Так, односложное в современной версии слово «день» – в древнерусском варианте – «днь» – не включает ни одного гласного звука, имея лишь два полугласных. На данный момент основная научная версия такого явления – определяющая роль полугласных звуков в историческом начале эволюционного пути церковнославянского языка на Руси.

В силлабическом изложении распевание полугласных слогов одним, изредка двумя, звуками выглядит достаточно убедительно. Однако более поздние образцы песнопений знаменного распева, составленные в наонной традиции, вполне конкретно передают своё понимание полугласных звуков, превращая *ерь* в полную гласную «О», а *ерь* – в «Е» – притом, что приблизительно за три века до этого произошло выпадение большинства полугласных звуков по причине беглости церковного чтения, а главное – речи.



Текст: «Съ миромъ пришедшимъ иже съ Мариею женамъ и недо-мыслящимся...»

На примере нотной расшифровки фрагмента памятника XVI в. – Евангельской стихиры 2-го гласа, составленной Феодором Крестьянином, – виден результат эволюции полугласных литер **Ъ** и **Ь**, где, превращённые в полные гласные звуки, они распеваются продолжительными мелизмами (в том числе и на концах слов, что кажется не совсем логичным).

Каковы причины такой метаморфозы в понимании полугласных звуков распевщиками XV–XVII вв., остаётся загадкой. Эти причины могут находиться как в разряде банальных, непосредственно касающихся проблем распределения поэтического текста в условиях увеличения длиннот в распевах, так и более сложных, затрагивающих ментальность русского человека с её специфическим этническим максимализмом, допускающим подобные перегибы. К слову, первая из причин в современном музыковедении считается основной. Тем не менее, с этой версией можно согласиться частично. Древнерусские распевщики были хорошо знакомы с приёмами более уместными (в отличие от *хомонии*) для восприятия на слух текста и его понимания в песнопениях мелизматического типа. Первый из них – приём прерывания

слова. Известный 136-й псалом с его «На реце вавило... вавило... на реце вавилонстей» – один из древнейших памятников демественного распева – только подтверждает этот факт. Также певчие употребляли согласные звуки «Н» и «Х» в середине широких мелизм для обновления атаки в так называемых *зияющих гласных*. Оба эти приёма зафиксированы в греческих рукописях и современных невменных изданиях и по сей день широко используются певцами византийской традиции (греки, болгары, сербы, румыны). Но, к сожалению, вероятно, всё же вторая из двух причин, упомянутых выше, послужила распространению очередной крайности. Максимализм меры не имеет. Изредка вставляемая в мелизму литера «Х» вскоре превратилась в *Хабувы*, с которыми, наравне с хомонией, позже велась борьба. Как бы там ни было, в середине XVII в. хомонию предали осуждению, переведа тексты «*на-речь*» (при этом по сей день существует ветвь старообрядчества, которая сохраняет раздельноречие).

Исторический процесс выпадения полугласных звуков в живой речи и превращения их в «глухие» не мог быть быстрым. Можно предположить, что речь XVII в. отличалась от современного говора большей выпуклостью и раскатистостью. Возможно, проблему нагромождений и стыков согласных звуков церковные певцы и чтецы решали за счёт естественного для своего бытового говора краткого (действительно *полугласного*) разделения, к использованию которого в разумных временных пропорциях и призывает церковных практиков данная статья во второй своей части.

* * *

После церковных событий XVII в. очень скоро распевную уставную традицию в революционном порядке сменила эпоха заимствованного из европейской светской музыки хорового концерта. Вполне понятно, что все особенности и задачи хормейстерского (по сути – сценического) искусства стали идентичными задачам церковного хора, и во всей полноте перекочевали под своды православных храмов. Повторимся, что в распевной традиции главным всё же выступает текст, а в хоровом концерте – средства музыкальной выразительности (при второстепенной, служебной роли текста). Одна из особенностей хорового искусства – правило *вокального переноса* – жёстко ударила по качеству артикуляции в богослужебном пении и очень скоро, подобно

стихии, перебросилась и на чтение. Благодаря введению этого правила стыки согласных, тесно «слипшихся» на границе слогов в тексте песнопения, окончательно потеряли внятность.

Идя по пути решения проблемы словесной внятности озвучивания богослужения, необходимо (хотя бы в частном порядке) пересмотреть терминологию и внести некоторые поправки в значение используемых терминов. Это касается слова *«Полугласная»*, которое (как минимум, в старообрядческой терминологии) тождественно словосочетанию *«Глухая гласная»*. Мы же предлагаем такие практические значения:

1. *Гласные звуки* – А, Э, И, О, У, Ы, а также производные от них способом йотирования – Я (йа), Е (йэ), Ё (йо), Ю (йу). Гласные буквы церковнославянского языка в современной произношении на практике могут звучать так же, как и в современных русском, украинском (южно-русском), белорусском (западно-русском), болгарском, сербском языках, за исключением отсутствующих в церковнославянском языке звука (и буквы) Ё и буквы (но не звука) Э. Гласные распеваются как syllabически, так и мелизматически.

2. *Полугласные звуки* – сверхкраткие гласные (в письме обозначаемые как – **Ь** и **Б**), *не имеющие присущей полным гласным звукам конкретной артикуляционной окраски*. Произношение этих звуков часто подсказывает сама церковно-певческая практика. Так, *ерь* (**Ь**) в зависимости от смысла и окраски слова может звучать как сверхкраткая О, Э, Ы или У либо как нейтральная гласная – что-то среднее между О, Ы и У; а *ерь* (**Б**) – как сверхкраткая Е или И либо как нейтрально-средняя между Е и И. Полугласные распеваются исключительно однозвучно и максимально кратко, и только ради разделения стыков согласных (в пении – всех, в чтении – звонких либо звонких с глухими). Необходимое применение полугласных – на стыках согласных звуков, как в слове, так и в предложении между словами.

3. *Глухие гласные* – сверхкраткие по времени паузы, используемые при чтении (псалмодии, экфонетике) и пении в быстром темпе, в syllabическом типе мелоса для разделения стыка после взрывного глухого согласного звука.

Для того чтобы перейти к разбору примеров применения полугласных звуков, предлагаем отметить фонетико-акустические свой-

ства тех согласных звуков церковнославянского алфавита, значение и звучание которых могут быть неоднозначными.

Сразу определимся с **Й**, перетекшей из гласных в согласные в XVII–XX вв. Это краткая, а точнее – йотированная – гласная **И** (произносимая как «Ий»). По сути, это тоже полугласный звук. Тем не менее, его распевание на нескольких звуках куда более приемлемо на слух, чем распевание **Ъ** и **Ь**. При этом практика подсказывает, что в мелизмах полугласную **Й** целесообразнее произносить с йотированным началом – «Ии» вместо «иЙ».

Буква **Г** в славянских языках имеет три варианта озвучивания – два крайних и один промежуточный.

1. Взрывной верхне-гортанный звук **Г** принят в современных версиях русского языка: российской, белорусской и (в виде исключения) украинской.

2. Протяжно-грудной (на выдохе через открытую гортань) звук **Г** используют в украинском и белорусском языках. Это два крайних положения гортани при произношении звука **Г**.

3. В церковнославянском же чтении употребляется промежуточный по положению гортани – краткий протяжный верхне-гортанный – фрикативный звук (почти плотное смыкание основания языка и нёбной занавески). Именно так эта буква звучит в современном греческом языке. Церковнославянский звук **Г** произносится как озвончённая **Х** (подобное звучание **Г** встречается также в некоторых областях Украины и Белоруссии).

Звук **Р** образуется взаимодействием языка, вибрирующего под давлением выходящего воздуха, и альвеол. Вибрация состоит из быстро повторяющихся колебаний. Внятность декламации требует, чтобы в беглом режиме чтения и силлабического пения вибрация звука **Р** состояла не менее чем из двух-трёх колебаний (в то время как в бытовой речи вибрация **Р** часто сокращена до одного).

Буква **Щ** в славянских языках имеет три варианта произношения:

1. Непосредственно звук **Щ** – как смягчённый **Ш** – употребляется в современной русской речи.

2. **ШТ** – древнейшая норма церковнославянского произношения, сохранившаяся до сих пор у болгар и сербов как в церковной, так и светской речи.

3. **ШЧ** (с твёрдым **Ч!**) – нормы современной украинской и белорусской фонетики).

Условия местной адаптации фонетических норм церковнославянского языка предлагают использовать последние два варианта, но со смягчением (вплоть до полугласной) последнего звука – **ШТ'**, **ШЧ'** или даже **ШТЬ**, **ШЧЬ**. Такая фонетическая версия придаёт рассматриваемому звуку определённую окраску и выпуклость.

Основной принцип употребления полугласных звуков.

К примеру, слово «Спась», которое в версии сторонников неограниченной хомонии выглядит как «Сопасо». Тем не менее, неизбежная адаптация к современным нормам языка предлагает свои фонетико-артикуляционные условия корректировки произношения стыка согласных звуков, опирающиеся, прежде всего, на практику и опыт. На сегодняшний день таких условий два. Это пение в гулкой акустике и пение на микрофон звукозаписи. Одно из пожеланий звукорежиссёров – чтобы шипящая согласная «С» была минимального протяжения и – в случае пения хором – максимальной синхронности по вертикали. В каменно-храмовой акустике требования противоположные. Как правило, согласной **С** всегда не хватает, – то и дело слышится «Гоподи» (в лучшем случае – «Го[θ]поди»)⁶ вместо «Господи» и т. п. То есть на месте звука «С» – сверхкороткий динамический провал либо неопределённый шум. По частному наблюдению автора данной статьи, шипящие согласные звуки **С**, **Ш** и близкие к ним – **Ц** и **Ч** – зачастую не требуют в стыке никакого полугласного раздела с *глухим взрывным* согласным звуком, но в их произношении желательны максимально возможные продолжительность и артикуляция. Кстати, *эффективное усиление артикуляции достигается не напряжением мышц речевого аппарата, а напротив – его свободой и эластичностью.*

Необходимо обращать внимание на состояние таких стыков согласных, как **ТЧ**, **ТС**, **ТЦ** – например, в словах *Отче*, *святится*, *Отца*. Реалиями современного небрежного отношения к артикуляции являются неприемлемые версии звучания этих слов – *ОЧЕ* (*ОЧЧЕ*), *СВЯ-*

⁶ Греческой литерой **Θ** в транскрипциях обозначается глухая форма английского сочетания *th*.

ТИЦА (СВЯТИЦЦА) и ОЦА (ОЦЦА). Даже в беглом чтении (*Часы, Шестопсалмие, канон*) или подвижном пении в силлабическом типе мелоса (*гласовые напевки*) в этих и подобных им словах нельзя лениться, но необходимо разделять такие стыки кратчайшей паузой с естественным выдохом⁷:

ОТ - ЧЕ НАШ

СВЯ - ТИТ - СЯ

ОТ - ЦА

Во время чтения глав *Апостола, Евангелия* и, может быть, *Паремий* Ветхого Завета⁸ (а также, разумеется, в исполнении песнопений невматического и мелизматического типов мелоса) в стыках согласных, как глухих, так и звонких, всегда желательна полугласная «перемычка» – «воздух» должен быть озвучен:

О-ТЬ - ЧЕ НАШ или: О-ТЬ-ЧЕ НАШ

СВЯ-ТИ-ТЬ-СЯ или: СВЯ-ТИ-ТЬ-СЯ

О-ТЬ-ЦА

Это же ритмическое замечание относится также к стыкам как глухих согласных со звонкими, так и звонких со звонкими и звонких с глухими. Если в относительно свободном ритме чтения время звучания полугласной в общем произвольное, то в хоровом пении необходимо для себя определить её как длительность. И, прежде всего, она зависит от темпа. В допустимом диапазоне темпов песнопений силлабического типа, где в столповом роспеве за единицу времени берётся *чварка* (четверть), полугласная может быть озвучена как за счёт дробления длительности первого слога (то есть того, к которому принадлежит первая согласная стыка), так и за счёт дополнительной длительности в местах речитации:

⁷ То есть после взрывной глухой *Т* необходим лёгкий сверхкраткий звук выдоха с целью внятного раздела между *Т* и *Ч*, *Т* и *С*, *Т* и *Ц* и им подобных сочетаний.

⁸ Подразумевается более размеренное и внятное чтение с желательным применением попевок экфонетики.



Или в более подвижном темпе:



Хотя обычно ритмическое дробление в любых темпах происходит в смешанном порядке, максимально приближённо к естеству:



В песнопениях невматического и мелизматического типов столпового роспева, где за единицу времени условно берётся неусечённая *столица* (половинная длительность), в замедленных темпах полугласная может тянуться *полчварки* (1/8), а в оживлённых – *чварку*:



Обратим внимание на артикуляцию губо-зубной (реже губной) согласной **В**. Приведённую в примере версию её озвучивания, опять же, подсказала практика, искавшая пути к замене порочного оглуше-

ния **В** в началах фраз (*Фчермнеммори...*). Именно для начала фраз рекомендуется сверхкраткий полугласный призвук не только после согласной, но и до неё. То есть произношение звука **В** начнётся с полугласного звука (*ъВъЧЕРЪМЪНЕМЪ*).

Отдельным абзацем осветим типичные слова церковнославянского лексикона, для которых в песнопениях силлабического типа обязательно потребуются как дробление, так и добавочные длительности. Примеры:



вместо **ПЕСНЬ** – слова, которое слышится в словосочетаниях не иначе как «*ПЕСЬ-ПОБЕДНУЮ, ПЕСЬ-ПРИНЕСЕМ*».



вместо улавливаемого на слух: **БЕ-СМЕР-ТНЬИ**



вместо слышимого исключительно как: **ЖИСЬ-ВО-СИ-Я-Ю-ЩА**.

Нельзя не вспомнить известную «гидру» церковнославянского перевода, не имеющую аналога даже в созвучиях кавказских языков, в таких как, например, в словах *ахсдага*⁹ (стык из четырёх согласных), *мквдрэтит*¹⁰ (группа из пяти согласных), *Мкртчян*¹¹ (пять согласных вместе). Это слова *любопразднственными*¹² и *всепразднственная*¹³ –

⁹ Грузинское «*Воскрес*».

¹⁰ Грузинское «*из мёртвых*».

¹¹ Распространённая армянская фамилия (в переводе – «*Крестителей*»).

¹² 2-й тропарь 3-й песни канона Пасхи.

¹³ 3-й тропарь 7-й песни канона Пасхи.

шесть согласных встык! В нотах синодального издания 1899 г. слогу «-празднств-» отведена всё же двойная длительность:



Однако современные музыкальные версии канона озвучивают этот слог единицей времени, и произнести эти слова иначе как «любоп^раственными» и «всеп^раственная» (реже «любоп^ранственными» и «всеп^ранственная») невозможно. Это как раз тот случай, когда, помимо полугласных, требуется вставная полная гласная, озвученная также добавочной длительностью:



Хотя и придётся пожертвовать полноценностью согласного звука *Д*, который в других случаях непременно будет отягощён полугласной: ПРАЗД^ьНИКъ, Д^ьНЕСъ и т. п.

Кстати, подавляющее большинство церковных певцов и чтецов грешит неполноценной артикуляцией сочетаний *ДН* и *ТН*, вместо них производя глубоко в носоглотке невразумительный шум. А между тем требуется чёткий взрывной зубной звук, к которому через разделительную полугласную присоединён нёбно-носовой звук – Д^ь-НЕСъ, Д^ь-НО, БЕЗ^ь-СМЕРТ^ь-НЫЙ. Поскольку слово *днесь* происходит от слова *день*, постольку в нём как вариант вместо *ерь* допускается смягчающая полугласная *ерь* – Д^ь-НЕСъ.

Не секрет, что в церковных текстах встречаются группы как согласных, так и гласных звуков, изначально неудобных для произношения. Пользуясь случаем, приведём два классических примера артикуляционной небрежности псаломщиков: «*И уста моя возвестять*

хвалу Твою»¹⁴. Слово «хвалу» в подавляющем большинстве случаев слышится почти как «хулу» и именно по причине отсутствия между **Х** и **В** полугласного звука (**ХъВАЛУ**)! Также редкий пример неудобного сочетания одинаковых гласных – «да прїидеть Царствїе Твое»¹⁵. Не будет большой ошибкой предположить, что у восьмидесяти процентов чтецов, забалтывающих привычный текст, вместо «*приидет*» слышится «*прейдет*». В обоих примерах налицо вопиющее изменение смысла текста.

Вывод. Разумеется, формат статьи не позволяет подробно рассмотреть все сочетания смежных групп согласных звуков, требующих полугласного раздела, разбить их на категории и описать каждую из них. Тем не менее, в условиях, требующих бережного отношения и вдумчивого подхода к богослужебным текстам, позитивную роль должна сыграть сама идея реабилитации раздельноглагольного чтения в необходимых – разумных – пропорциях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Обиходъ нотнаго пения употребительныхъ церковныхъ роспевовъ [Текст]. Часть первая. Всенощное бдение.* — М. : [Синодальная типография], 1892. — 310 с.
2. *Триодъ нотнаго пения Постная и Цветная [Текст].* — С.-Пб. : [Синодальная типография], 1899. — 332 с.
3. *Псалмодия. Песнопения богослужебного обихода византийской и русской традиций [Ноты] ; сост. И. Сахно.* — К. : Издание Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2005. — 314 с.

¹⁴ Пс. 50:17 (фрагмент стиха).

¹⁵ Фрагмент молитвы Господней «Отче наш».

ШЛЯХИ ВИВЧЕННЯ ХОРОЗНАВСТВА

Актуальність дослідження. На рубежі ХХ–ХХІ ст. людство вступило в нову інформаційну добу, яка відзначається зростанням змін у всіх сферах соціального буття, зокрема, у культурі. Інформаційно-технологічне суспільство постає як надзвичайно складна система, головною тенденцією розвитку якої є кардинальне оновлення усіх її структур та інститутів, що проявляється у домінуванні інноваційних процесів, спрямованих на зміцнення взаємозв'язку усіх сфер діяльності людини. Модернізація суспільства у сфері культури передусім ґрунтується на якісному перетворенні та взаємопроникненні різних сфер культурної діяльності. Процес оновлення, характеристикою якого є взаємодія між її різними галузями, охоплює й науку. Так, у сучасному музикознавстві проявляється загальна тенденція щодо розгляду його як цілісної області гуманітарного знання [4]. За словами Н. Белік-Золотарьової, «хорознавство як самостійна наукова галузь в той же час є й складовою музикознавства як розгалуженої системи наук про музику» [1, с. 12]. Зараз хорознавство гостро потребує узагальнень, логічно вибудованої наукової системи, що має сукупність понять, теорій, гіпотез, законів та інших форм, які закріплені у мові.

Мета даної статті – спроба осмислення хорознавства як цілісної наукової системи. Отже, основні завдання роботи – з огляду на функціонування хорової культури у соціумі визначити сучасну специфіку поняття «хорознавство», проаналізувати та узагальнити існуючі погляди на можливі шляхи розвитку хорознавства як галузі наукової думки¹.

Системний підхід до хорознавства як наукової галузі передбачає, що визначення цього поняття має бути багаторівневим, адже при його розробці треба враховувати усі складові, що попереджають виконавський процес та впливають на створення хорового виконання: це

¹ Не торкаючись у вузьких рамках статті спеціальних проблем хорознавства як навчальної дисципліни (саме таку назву має учбовий курс для середніх спеціальних навчальних закладів).

не тільки методичні засади роботи з хором, а й історичні, теоретичні, філософські, соціальні передпосилки.

Аналізуючи визначення предмету хорознавства різними авторами, спостерігаємо плутанину між поняттями «хорова культура» і «хорове мистецтво». Так, визначаючи хорознавство як самостійну науку, Ю. Кузнецов пише: «С позиций дальнейшего развития хороведения определение дисциплины как теоретического осмысления проблем хорового исполнительства и образования может быть сформулировано таким образом: хороведение – часть музыкознания, наука, изучающая специфические закономерности хорового искусства» [7, с. 8].

За визначенням Н. Белік-Золотарьової, хорознавство – «наука про буття хору за типами, різновидами, напрямками та формами його художнього втілення й наукового усвідомлення у процесі історичного розвитку» [1, с. 12]. Використання терміну «художнє втілення» говорить про те, що предметом вивчення хорознавства є хорове мистецтво. Однак, на наш погляд, наявний у цих визначеннях термін «хорове мистецтво» у аспекті заявленої вище необхідності комплексного системного розуміння поняття «хорознавство» дозволяє деяку багатозначність у своєму трактуванні та може бути інтерпретований як у дуже широкому, так і у достатньо вузькому сенсі – як позначення суто практичної сфери виключно хорового виконавства. У цьому разі він не охоплює таких масштабних галузей, як хорова освіта й виховання, що несуть відповідальність «за створення та споживання духовних цінностей». Доречнішим видається використання терміну «хорова культура» як такого, що охоплює більш широкий спектр явищ, які можуть поставати предметом вивчення хорознавства. У структурній схемі хорової культури царина хорознавства «територіально» розташована не на рівні побутування (практичному), а на рівні осмислення (теоретичному).

За словами А. Лашенка, «хоровая культура представляет собой сложную систему общественных, художественно-творческих, организационных и вокально-хоровых сил. ... В функциональной интерпретации хоровая культура предстает перед нами не в виде “результатов”, таких, как хоровой стиль, жанр, произведение, звучность, фонация, а как одна из систем духовного жизнеобеспечения (хоровое движение, хоровое искусство, хоровое мышление, хоровые

ресурси» [9, с. 118]. З поданої цитати стає очевидним, що хорове мистецтво входить до складу хорової культури.

Розглянути шляхи розвитку хорознавства допоможе визначення функцій хорової культури у сучасному суспільстві. Такий аналіз сприяє виявленню області поширення та впливу хорової культури на різні сфери буття людини.

Проблемою функцій хорової культури займався А. Лашенко. Він відокремив три підсистеми функціонування хорової культури, визначивши їх як «обобществление, гуманизация и реализация». Розкриваючи ці поняття, дослідник зазначає: «Функциональная характеристика явлений хоровой культуры выводит хороведческие знания на качественно иной уровень, где возможны прямые связи с музыкознанием, теорией культуры и другими областями гуманитарных наук [9, с. 119]. «Обобществление включает методологию, историю и социологию хоровой культуры; гуманизация – эстетику, творчество, мышление; реализация – исполнительство, ресурсы, организацию» [9, с. 128]. На нашу думку, автор розглядає не сукупність функцій, а систему хорової культури, яка включає три підсистеми, що виконують притаманні їм призначення (функції). Але самі функції А. Лашенко не визначає, а подає складові кожної підсистеми, бо під функціями культури ми розуміємо характер та напрями впливу культури на суспільство, сукупність ролей, що виконує культура по відношенню до людей, що використовують її у своїх інтересах [8].

Хорова культура входить до складу музичної культури, тому визначити її функції нам допоможе визначення функцій музичної культури, наведене Р. Шафеевим: «В результате исследования выделяются следующие функции музыкальной культуры – аксиологическая, гедонистическая, познавательная, образовательная, воспитательная, преобразующая, коммуникативная, семиотическая, релаксационная» [12, с. 7]. Зробимо проєкцію функцій музичної культури на хорову культуру.

Задача хорового співу – високохудожня інтерпретація музичного твору, який призначений для естетичного сприйняття та впливу. Істинні зразки хорового мистецтва несуть насолоду, апелюють до нашого відчуття прекрасного, вчать розуміти та оцінювати мистецтво (**аксіологічна та гедоністична функції**).

У той же час, завдяки розмаїттю хорових творів, людина пізнає світ. Хоровий спів століттями накопичував та передавав у низці поколінь духовні цінності у формі хорових творів різних стилів та напрямків (**пізнавальна та освітня функції**).

Хорова культура є дієвим інструментом на шляху **виховання особистості**. Метою вокально-хорової діяльності є не тільки правильний та гармонійний розвиток індивідуальності виконавців, їх музичних, слухових, інтонаційних, ритмічних здібностей, а й виховання особистості духовним та естетичним змістом самого процесу співу.

Мистецтво хорового співу, як і будь-яке мистецтво, повинно не тільки відображати навколишній світ, а й перетворювати його, прагнути до ідеалу. Теоретичні знання з хорової культури є неодмінною умовою такого перетворення. Вони дозволяють глибоко усвідомлювати її специфіку і створювати високохудожні зразки композиторського та виконавського мистецтва (**перетворювальна функція**).

Співаючи у хорі, людина отримує навички музичного виконавства за допомогою певних знаків, вивчення яких є запорукою успішного оволодіння хоровим мистецтвом (**семіотична функція**).

Хоровий колектив – це простір, де створені благодатні умови для духовно-морального розвитку людини, розширення форм міжособистісного спілкування. Хоровий спів спрямований на духовне єднання співаків, їх почуттів та думок (**комунікативна функція**). Хорова культура в цілому як продукт колективної діяльності є однією з активних форм суспільної свідомості, проявом соборності народу.

І нарешті, слухання хорової музики знімає накопичену напругу, як і її виконання – завдяки емоційному піднесенню та захвату (**релаксційна функція**).

Таким чином, ми бачимо сферу дії хорової культури, репрезентовану її різноманітними функціями. Відповідно, кожна функція пов'язана із певними науками. Наприклад, пізнавальна та виховна функції хорової культури пов'язані з хоровою педагогікою; аксіологічна та гедоністична – з естетикою, культурологією, виконавством; перетворювальна функція – методикою, етикою, соціологією хорової культури і т. п.

Досить довгий час практика у хорознавстві випереджала теоретичні дослідження. Це було пов'язане з об'єктивними причинами

розвитку суспільства. Хоровий спів радянських часів мав скоріше ідеологічний характер, ніж естетично-виховний. Для суспільства було у значній мірі важливим не те, як співають, а те, що співають. І, якщо не брати до уваги декілька праць дореволюційного періоду, теоретичне хорознавство розвивалося у галузі методики. Висвітлення питань хорової культури носило досить популярний характер і не піднімалося до рівня всебічного вивчення виконавських проблем. Зараз настає час здійснювати теоретичну схематизацію об'єктивних та суб'єктивних знань хорознавства, узагальнювати факти, прогнозувати процеси, аналізувати внутрішні та зовнішні зв'язки.

Вперше проблем подібного комплексного підходу до хорознавчої науки торкнувся П. Левандо у 1974 р., визначивши найбільш актуальні питання хорознавства на той період. Незважаючи на те, що він розглядає хорознавство як спеціальну хорову дисципліну, на його думку, дослідницька діяльність повинна розвиватися у таких напрямках: 1) історія хорової культури; 2) хорова теорія; 3) методика [10]. Дослідник вважав, що найменш розробленою є історична тематика. Її висвітлення повинно відбуватися у трьох напрямках – хорова творчість, хорове виконавство і хорова педагогіка. Хорознавство, що вивчає хорову творчість, може розвиватися як у напрямі вивчення окремих композиторів, так і певних історичних періодів, жанрів, стилів та національних шкіл [10, с. 29]. П. Левандо аналізує як дореволюційні хорознавчі роботи, так і праці радянського періоду, визначаючи основні напрями дослідницької думки [10, с. 19].

Хорознавчу науку як багатофункціональний комплекс розглядає і В. П. Матюхін (1985), розуміючи структуру хорознавства таким чином: «композиторское хоровое творчество, хоровое исполнительство; хоровое образование и воспитание; социология хорового искусства, организация, управление и экономика хоровой культуры» [11; с. 9]. На наш погляд, саме у такому розумінні хорознавство постає як *цілісна система*, у якій виявляється взаємозв'язок з іншими науковими галузями.

Наступну концепцію розвитку хорової культури запропонував А. П. Лашенко (1989). Він вважав: «Починається період, коли закладається суто наукове розуміння мети та змісту хорової культури. Предметом розгляду фахівців стають не просто хорова музика і проблеми її

виконання, а й умови та особливості *соціального функціонування* системи “хорова культура”»² [9, с. 127]. Автор прагне збудувати зміст книги, спираючись на соціальні, художньо-естетичні і технічні особливості хорового співу, диференціюючи хорові школи, виконавські напрямки, засоби хорової виразності. Основна задача його дослідження – «простежити функціональний взаємозв’язок мети, засобів та результатів хорової діяльності» [там само]. Отже, А. П. Лашенко розглядає хорознавство як інструмент для вивчення гносеологічного коріння мислення, характеру діалектичних зв’язків, компонентів хорової культури, взаємозалежності мислення і соціальної та музичної свідомості.

У 2004 р. Ю. Кузнецов видає статтю «К вопросу о дальнейшем развитии хороведения» [7]. Головна цінність цієї роботи полягає в тому, що саме в ній автор показав загальний стан сучасного хорознавства як розділу музикознавства, окреслив основні тенденції його сучасного руху та можливі перспективи його подальшого розвитку. Цей розвиток залежить від «системообразующего элемента», центру, навкруги якого базуються певні наукові дослідження: «... если принять центром дальнейшего развития историю хоровой культуры – это повлечет за собой отбор определенных методологических средств построения науки о хоре и, следовательно, определенного построения учебных курсов. Хоровой дирижер обязан знать историю хорового творчества, исполнительства и образования. ... Если сместить центр хороведения, например, на анализ хоровой партитуры – это приведет к другим моделям развития дисциплины. Дирижер хора обязан досконально знать произведение, над которым работает, но для него это знание – только средство для достижения вдохновенного исполнения на сцене ... Следовательно, более специфичными, более значимыми для профессии хорового дирижера будут коммуникативные знания и навыки, практическое умение управлять эмоциями людей». Таким образом, «...*системообразующим центром дальнейшего развития хороведения становится взаимодействие дирижера и певцов хора в ходе репетиционной и концертной деятельности*» [7, с. 9].

Досить цікаве і неординарне усвідомлення сутності хорового мистецтва та своє бачення шляхів його розвитку пропонує Л. Бесєді-

² Тут і далі курсив наш. – Ю. І.

на (2009) [2; 3]. Вихованка видатного виконавця, педагога та науковця діяча С. А. Казачкова, Л. Бесєдіна інтерпретує асаф'євський метод пізнання музики, спираючись на досвід свого вчителя. Авторка розкриває сутність теорії інтонації та її базове значення у формуванні та розвитку музичного мислення як основи становлення хорового диригента. Інтонаційна теорія Б. Асаф'єва виступає центром усвідомлення музичних процесів, фундаментом музично-філософського світогляду хормейстера, як теоретика, так і виконавця. У книгах дослідниці здійснюється осмислення філософських, метафізичних та специфічних музичних основ розуміння музики, становлення музиканта-виконавця. Узагальнюючи свій багаторічний виконавський та педагогічний досвід, Л. Бесєдіна доходить висновку, що становлення та формування музиканта залежить від глибини пізнання самої сутності музики, усвідомлення її метафізичності, в аспекті якої *хорова наука постає як духовна субстанція, яка багато в чому не доступна почуттєвому досвіду* [2].

Струнку систему розвитку вітчизняного хорознавства наводить Н. Белік-Золотарьова, визначаючи етапи розвитку вітчизняної хорознавчої думки [1]. Вона вважає хорознавство частиною музикознавства; відповідно до цього, хорознавство успадковує категоріальний апарат, структуру, методи, підходи музикознавства. Отже, сучасне хорознавство авторка розглядає як *«інтегроване хорознавство, сутність якого полягає у взаємодії історичного, теоретичного і виконавського хорознавства»* [1, с. 12]. За її думкою, структура сучасного хорознавства виглядає так: історія і теорія хорової культури, історія і теорія хорового виконавства, диригентсько-хорова педагогіка, соціологія хорового руху, психологія хорового виконавства, менеджмент хорової культури. Інтегроване хорознавство потребує залучення системи засобів пізнання хорової культури: загальнонаукових, філософських, спеціально наукових [там само].

Отже, теоретичне осмислення хорової культури відкриває можливість для виникнення нової філософії хорознавства, що наближається до герменевтики, тобто, до створення *«хорознавчої герменевтики»*, яка передбачає новий підхід у розумінні хорознавчих проблем, заснований на розумінні щільного взаємозв'язку різних сторін діяльності хору як цілісного організму. Згадаємо, що *герменевтичне*

коло – це принцип розуміння тексту, який базується на діалектиці частини та цілого: розуміння цілого складається з розуміння окремих часток, а для розуміння окремих частин необхідно попереднє розуміння цілого.

З іншого боку, шляхи розвитку хорознавства залежать від ядра, центру, що є базовим для певного напрямку досліджень. Відповідна зміна «кута зору» у зв'язку із актуалізацією тієї чи іншої проблеми хорової творчості та виконавства викликає прискіпливу увагу до вивчення окремих питань з широкого спектру хорової культури: хорової фактури, засобів хорового викладення, хорового стилю, проблем хорової методики та ін. Так, одним з найголовніших напрямків досліджень в галузі методики є розгляд вокальної роботи з хором, де найбільше уваги приділяється індивідуальній постановці голосу [13]. Досить плідно розвиваються дослідження методичних принципів диригування [6]. Менше уваги приділяється розгляду виконавських засобів виразності диригента та виконавського аналізу хорових партитур.

Висновки. В умовах сучасності, коли позначилася загальна тенденція до комплексного підходу у всіх галузях наукової діяльності, хорознавство розвивається у річищі загальнонаукових прагнень як складова розгалуженої системи не тільки музичних, а й загальногуманітарних наук (філософія, історія, соціологія, психологія та ін.).

Основою хорової культури є хорове мистецтво, яке в художніх образах віддзеркалює навколишній світ, концентрує в собі особливості його естетичного сприйняття. Відповідно, поняття «хорова культура» ширше поняття хорового мистецтва, яке включає в себе лише художнє втілення дійсності засобами хорового співу. *А хорознавство є частиною музикознавства, наукою, яка вивчає хорову культуру у всіх її проявах.*

Звідси – наявність широкого спектру наукової думки у сучасних роботах. Розмаїття аргументацій, понять, методологічних процедур, що відображують індивідуальність інтелектуальної діяльності суб'єкта-автора, є умовою розвитку хорознавства, його продуктивності, оскільки суб'єктивне розуміння проблем завжди породжує творчий діалог.

Розглядаючи загальну картину розвитку хорознавчої думки, можна зробити висновок, що шляхи та напрями, за якими розвивається

хорознавство, доречно уподібнити герменевтичному колу, що вибудовується у діалектичній взаємодії цілого та його часток.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бєлік-Золотарьова Н. А Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства [Текст] / Н. А. Бєлік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; [ред. кол. : В. Я. Даниленко та ін.]. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.
2. Бєседина Л. В преклонении перед истиной [Текст]. Кн. 1. Интонационная теория Асафьева: пути постижения музыки и хорового исполнительства / Л. Бєседина. — Симферополь : Таврия, 2009. — 276 с.
3. Бєседина Л. В преклонении перед истиной [Текст]. Кн. 2. К нетемперированной истине музыканта / Л. Бєседина. — Симферополь : Таврия, 2009. — 171 с.
4. Бычков Ю. Музыкознание в системе наук [Текст] / Ю. Бычков // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика : сб. науч. ст. — М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2011. — Вип. 4. — С. 3–4.
5. Живов В. Теория хорового исполнительства [Текст] / В. Живов. — М. : Владос, 1998. — С. 47–68.
6. Казачков С. Дирижер хора – артист и педагог [Текст] / С. А. Казачков. — Казань : КГК, 1998. — 308 с.
7. Кузнецов Ю. К вопросу о дальнейшем развитии хороведения [Текст] / Ю. Кузнецов // Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. — М., 2004. — Вип. 2. — С. 28–38.
8. Культурологія: теорія та історія культури [Електронний ресурс] : навч. посібн. / ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — К. : Центр навчальної літератури, 2004. — 368 с.
9. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития [Текст] / А. П. Лащенко. — К. : Муз. Україна, 1989. — 134 с.
10. Левандо П. П. Проблемы хороведения [Текст] / П. П. Левандо. — Л. : Музыка, 1974. — 282 с.
11. Матюхин В. П. Предмет и задачи хороведения [Текст] / В. П. Матюхин // Преподавание дирижерско-хоровых дисциплин в культурно-просветительном училище : программа и метод. материалы курса для слушателей ФПК / Харьков. гос. ин-т культуры ; [ред.-сост. В. П. Матюхин]. — Харьков, 1985. — С. 9–10.

12. *Шафеев Р. Н. Музыкальная культура как система [Текст] : автореф. дис. ... канд. филос. н. : 24.00.01 / Шафеев Рамиль Наилевич. — Казань, 2007. — 20 с.*

13. *Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом [Текст] / Л. Шамина. — М. : Музыка, 1988. — 176 с.*

УДК 78.01

Ярослава Сердюк

КАТЕГОРИЯ «ИДЕАЛЬНОЕ» И КОНЦЕПТ «ВИРТУАЛЬНОЕ» В ИЗУЧЕНИИ ФЕНОМЕНА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Методология изучения музыкального произведения в его онтологическом, структурно-композиционном, семиотическом, коммуникативном аспектах является одной из наиболее актуальных музыковедческих проблем на протяжении последних десятилетий. Её онтологические основания следует искать в самой сущности музыки как искусства, лишённого постоянной материальной основы, что заставляет музыковедов рассматривать музыкальное произведение как феномен, имеющий двойственную, материально-идеальную природу. Такой подход прослеживается в работах итальянских эстетиков и музыковедов Б. Кроче, Г. Гатти, А. Паренте, Э. Чоне, Г. Мантелли, Д. Джентиле, Дж. Пассадоре, Г. Паниена, философов Э. Гуссерля, В. Конрада, Р. Ингардена [30; 12], музыковедов Д. Терентьева, С. Галицкой [37; 2], О. Лысенко [32], В. Москаленко [33]. Весь широкий спектр индивидуальных трактовок онтологической проблематики музыкального произведения объединяет тезис о «единичности материальной и множественности идеальных его ипостасей» [2, с. 45]. Подход к музыкальному произведению с позиций категории идеального позволил выявить те формы его существования, которые непосредственно связаны с сознанием воспринимающего субъекта. Однако произведение как эстетический объект, как отмечает М. Дюфрен, «не нуждается в воспринимающем сознании, чтобы существовать» [30, с. 110]. Форму существования музыкального сочинения, не зависящую от сознания, в том числе и в виде

аудио- или видеозаписи, Н. Корыхалова, а затем Д. Терентьев обозначают как виртуальную [30, с. 147–151; 37, с. 24–25].

Однако содержание концепта «виртуальное» в проекции на указанную проблематику, как представляется, не может исчерпываться историко-онтологическим ракурсом или областью компьютерных технологий, в которой он активно используется, в то время как категория идеального не охватывает всего многообразия форм существования музыкального произведения и всей сложности его структуры. **Целью** настоящей статьи является *определение областей применения категории «идеальное» и концепта «виртуальное» в изучении феномена музыкального произведения.*

Рассмотрим этимологию и значения терминов «категория» и «концепт». **Категория** (от греч. κατηγόρια – «высказывание, обвинение; признак») – «исторически более ранний логический и метафизический термин» [23]. Впервые он был введен Аристотелем, который понимает под категориями «наиболее общие понятия, служащие предикатами, выводит их из грамматических форм и насчитывает их 10: субстанция (ousia), количество (poson), качество (poion), отношение (proV ti), где (pou), время (pote), положение (keisJai), обладание (echein), действие (poiein) и страдание (paochein)» [там же].

В русскоязычной философской и научной литературе данный термин используется в аристотелевском понимании. В словарях иностранных слов, изданных начиная с 1907 и заканчивая 1935–40 гг., находим следующие определения:

- «родовые понятия, под признаки которых подходят целые группы исследуемых предметов» [16];
- «группа или разряд, содержащие в себе однородные предметы или понятия» [17];
- «крайний предел обобщения понятий» [18];
- «высшее родовое понятие, обозначающее ... наиболее общий, отвлеченный разряд явлений, предметов или их признаков» [22].

Значение термина практически не изменялось вплоть до настоящего времени. В новейших словарях (1998–2009) термин «категория» истолковывается следующим образом:

- «научное понятие, выражающее наиболее общие свойства и связи явлений действительности» [21];

- «предельно общее понятие ... последний результат отвлечения от предметов их особенных признаков. Обладает минимальным содержанием, т. е. фиксирует минимум признаков охватываемых предметов. Однако это ... содержание, которое отображает фундаментальные связи и отношения объективной действительности и познания [15];

- «научное понятие, выражающее наиболее общие свойства и связи явлений действительности; одно из самых высоких в иерархии научных понятий» [19];

- «общее понятие, отражающее наиболее существенные свойства и отношения предметов и явлений» [20];

- «высшее родовое понятие, обозначающее ... наиболее общий, отвлеченный разряд явлений, предметов или их признаков» [14];

- «общее понятие, отражающее наиболее существенные свойства и отношения предметов, явлений объективного мира» [15, с. 481].

Идеальное в большинстве философских учений является категорией «для фиксации специфической субстанции – духа...» [11]. В традиции философского идеализма оно определяется как «самодостаточная реальность, конституируемая вне пространственно-временного континуума» [11]. В традиции материализма, оказавшей беспрецедентное влияние на отечественную музыкальную науку, идеальное – это «способ бытия объекта в качестве отражения в психическом мире и жизнедеятельности субъекта» [11]. Согласно Большому энциклопедическому словарю, идеальное есть «результат процесса идеализации – абстрактный объект, который не может быть дан в опыте (например, “идеальный газ”, “точка”)» [10]. Ещё одно значение: «нечто совершенное, соответствующее идеалу» [там же]. При этом идеальное оказывается противопоставленным как материальному, так и реальному.

Идеальное в эстетике и музыкознании зачастую обозначает всё, что так или иначе связано с индивидуальным сознанием и мышлением композитора (исполнителя) и противопоставлено материальному – реальному звучанию и нотной записи [30; 32; 33].

Термин «концепт» в русском языке долгое время использовался в значении «понятие» (см. словари иностранных слов 1865–1935 гг. [24–27]), в одном ряду с термином «категория»; только в «Философском энциклопедическом словаре» 1983 г. находим опреде-

ление концепта как содержания понятия [28]. Однако термины «концепт» и «категория» имеют различную этимологию, по-разному применяются в европейских языках и на современном этапе приобрели различное смысловое наполнение в научном и философском дискурсах.

В. Демьянковым проведено подробное исследование значений термина «концепт» [7]. Своим происхождением это слово обязано классической и средневековой латыни, где употреблялось преимущественно как причастие «зачатый», а не как существительное «понятие». Только у последователей и критиков концептуализма встречается технический термин «*conceptus*», обозначающий то, что «соединяет вещь и речь». Производное «*conceptaculum*» имело значение «вместилище, хранилище» и отражало семантику глагола «*concipio*» – «собирать, содержать» [7, с. 607]. Слово *conceptum* в значении «зародыш» применительно к ментальной сфере встречаем у Спинозы: «*Per ideam intelligo mentis conceptum ...*» – «Под идеей я подразумеваю зародыш мысли (буквально: “мыслью зачатое”）」 [7, с. 608].

В итальянском языке «концепт» («*concetto*») означает: 1) понятие, представление; суждение, мнение; 2) воззрение, концепция, понимание; 3) замысел, идея; план, проект; 4) репутация. В испанском и французском языках это слово имеет сходное значение – «идея, понятие» [7, с. 608–610].

В английском языке «концепт» – это «понятие, идея, общее представление, концепция». В настоящее время доминирующее значение этого слова – «общее представление» [7, с. 613].

В немецком термин «концепт» (*Konzept, Concept, Concept*) не тождествен термину «понятие» (*Begriff*) и фигурирует в значении «набросок» [7, с. 611]. В немецкоязычной литературе слово «концепт» в значении «понятие» начинает употребляться только с 1960 гг. Сегодня немецкое *Konzept* часто обозначает «не просто “понятие” (соответствующее предмету), а ... лишь предварительное, отрывочное, незавершенное, иногда туманное, ... относительно справедливое ... и непротиворечивое представление о целом мире, лежащем за некоторым понятием и моделирующем ... истинные понятия человека» [7, с. 612].

В современной англоязычной научной литературе термин «*concept*» обычно подчёркивает нестандартность и неокончателность решения вопросов, казавшихся давно решёнными [7, с. 614].

В качестве философского термина слово «концепт», как отмечает С. Неретина, впервые используется у Абельяра, обозначая «акт “схватывания” смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания. ... Принцип “схватывания” прослеживается с ранней патристики, поскольку он связан с *идеей неопределимости вещи, превосходящей рамки понятия*¹...» [35], однако (продолжим мысль исследовательницы с нашей точки зрения) не достигающей масштабов категории. У Фомы Аквинского «концепт» – это «*внутреннее постижение вещи в уме*, выраженное через знак, через единство идеального и материально-феноменального» [там же].

«Концепт» в средневековом понимании всегда предполагал наличие говорящего и слушающего. Обращение к другому – одновременно и обращение к Богу, «речь, произносимая при “Боге свидетеле”» [там же]. Согласно С. Неретиной, концепт, «в отличие от формы “схватывания” в понятии (*intellectus*), которое связано с формами рассудка, есть производное возвышенного духа (ума), который ... включает в себя рассудок как свою часть. *Концепт как высказывающая речь*, т. о., *не тождествен понятию*» [там же].

Понятие же, согласно выводам С. Неретиной, «создано на основании правил рассудка или систематичности знаний. Оно неперсонально, непосредственно связано со знаковыми и значимыми структурами языка, ... независимо от общения. Это *итог, ступени или моменты познания*» [там же]. Концепт формируется речью, осуществляемой в «пространстве души с её ритмами, энергией, жестикуляцией, интонацией, бесконечными уточнениями, составляющими смысл комментаторства» [там же]. Отличаясь предельной субъектностью, концепт в своем формировании «предполагает другого субъекта (слушателя, читателя), актуализируя смыслы в ответах на его вопросы, что и рождает диспут» [там же].

Несмотря на тонкие градации в использовании терминов «концепт» и «понятие», существовавшие, как видим, вплоть до XVIII ст. («[в]ысказанная речь, по Абельяру, воспринимается как “концепт в душе слушателя”» [там же]), в культуре Нового времени, характеризующейся научным способом познания, «концепт» полностью

¹ Здесь и далее курсивы в цитируемых фрагментах наши. – Я. С.

замещается «понятием» как «наиболее адекватным постижением истинности вещи, представленной как объект и не требующей обсуждения» [там же].

Термин «концепт» снова приобретает актуальность уже в постмодернистской философии: Ж. Делез и Ф. Гваттари рассматривают всю историю последней как непрерывный процесс творения концептов [6, с. 17]. Авторы указывают на единичность, субъективность, фрагментарность и способность к становлению как непрменные свойства любого концепта [6, с. 17–30]. Таким образом, постмодернистское понимание этого термина коррелирует со средневековым, поскольку в обоих случаях на первый план выходят идеи субъективного творчества и становления, события и диалога, как неразрывно связанные с идеей концепта.

В. Демьянков разграничивает концепт и понятие по линии «конструкция-реконструкция». По мысли автора, «понятия – то, о чем люди договариваются, их ... **конструируют** для того, чтобы “иметь общий язык” при обсуждении проблем; *концепты* ... существуют сами по себе, их ... **реконструируют** с той или иной степенью (**не**) уверенности [*жирный шрифт и курсив автора – Я. С.*]» [7, с. 616].

Как видим, сама этимология термина «концепт» указывает на незавершённость, неоднозначность последнего, его направленность на диалог, обсуждение, комментарии и уточнения, на реконструкцию суггестивных знаков и смыслов, – в отличие от понятия и, соответственно, категории, являющихся своеобразным итогом познания.

Качествами неоднозначности, дискуссионности в полной мере обладает и *виртуальное* как *философский концепт*, весь спектр значений которого включает изначальную морально-этическую составляющую (латинское «*virtus*» – «доблесть, гражданское мужество», позднее – «добродетель») [3]; энергичное наполнение бытия [8] (значения «возможный», «потенциальный»); ментально-субъективную составляющую («мнимый, воображаемый», а также «скрытый» [8; 1; 5]); информационно-технологическую («подобный реальному», «гиперреальный»), поскольку значения «мнимый», «воображаемый», «подобный реальному» связываются не только с философским ракурсом, но и с современными компьютерными и информационными технологиями [7; 8]. Концепт «виртуальное», таким образом, включает в себя

не только то, что связано с психическим миром субъекта, индивидуальным сознанием, но и то, что существует помимо последнего, в качестве возможности, реализуемой при определённых условиях, а также – в виде информации, создаваемой и фиксируемой техническими средствами или хранящейся в коллективной памяти.

Практически все смысловые составляющие концепта «виртуальное», так или иначе, имеют отношение к музыкальному произведению как специфическому феномену и могут применяться при его изучении.

Так, виртуальное в значении «мнимого, воображаемого» связывается с множественными ипостасями музыкального произведения, возникающими и существующими в сознании воспринимающих его субъектов. В этом аспекте содержание концепта оказывается близко категории идеального.

Концепт «виртуальное» в значении «скрытое, возможное, потенциальное» может быть использован в связи с изучением тех элементов музыкальной композиции, которые не воспринимаются сознанием непосредственно, но могут стать актуальными для него в процессе их аналитической реконструкции, или же к тем структурам нотного текста, которые существуют как бы между письменно зафиксированным и озвученным состояниями произведения, не обозначены графически в партитуре или обозначены не полностью, но выявляются интерпретатором, обретают реальное существование в живом звучании (подробнее см. [36]).

В этом значении виртуальное также может выступать при характеристике музыкального произведения как многоуровневого целого. Согласно концепции Е. Назайкинского, музыкальное сочинение может быть услышано «тремя видами слуха», представлено тремя временами и планами музыкальных событий, которые образуют три различных уровня иерархии: «1. Фактурно-звуковой. 2. Интонационный или синтаксический. 3. Композиционный или драматургический» [34, с. 71]. Сообразно направленности внимания исследователя, исполнителя или слушателя, любой из трёх планов может становится центральным и выступать, таким образом, в качестве актуального, а два других – в качестве виртуальных.

К виртуальному в значении «скрытого» отнесём также детали исполнения уже звучащего произведения, которые в процессе воспри-

ятия не фиксируются сознанием непосредственно, но тем или иным образом влияют на общее художественное впечатление.

К области виртуального как «воображаемого, потенциального» принадлежит и описанное Э. Куртом явление «кинетического напряжения», обеспечивающего связь отдельных тонов в мелодическую линию, в частности, скрытую [31, с. 187], а также – явление ладовой интенции («энергичная составляющая» виртуального).

Выводы. Термины «категория» и «концепт» не только имеют различную этимологию, но и по-разному применяются в европейских языках. Они принадлежат философским словарям различных эпох и различным типам мышления, соответственно, классическому и аклассическому². Термин «концепт» отличается от термина «категория», в первую очередь, незавершённостью, нестабильностью смыслового наполнения, дискуссионностью, многообразием единичных трактовок и их субъективностью.

Категория идеального позволяет обозначить онтологические состояния музыкального произведения, связанные с индивидуальным сознанием (композитора, исполнителя, слушателя), противопоставляя субъективный психический образ сочинения и его материальные субстраты – нотную запись и акустическое выражение. Она не учитывает при этом те формы существования произведения, которые не связаны с сознанием.

Концепт «виртуальное» благодаря многообразию своих значений, во многом пересекающихся со сферой идеального, но и в определённой степени выходящих за её пределы, позволяет обозначить не только формы бытия произведения, связанные с сознанием, но и те, которые не связаны с последним напрямую.

Виртуальное как музыковедческий концепт может быть применён при изучении специфики музыкального произведения как многоуровневого, многоэлементного целого, включающего в себя не только реальные, получающие материальное выражение в звучании или в нотной записи, но скрытые – *виртуальные* – структуры.

Таким образом, концепт «виртуальное» обнаруживает значительную большую универсальность и операциональную гибкость по срав-

² Подробнее о типологии философского мышления см.: [29].

нению с категорией идеального, когда речь идёт о музыкальном произведении как о не вполне материальном по своей природе, многоставном и многоуровневом по структуре феномене, позволяя выработать комплексный подход к изучению последнего во всём многообразии форм его существования и сложности его устройства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бодрийяр Ж. Пароли. *От фрагмента к фрагменту* [Текст] / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Н. Суслова. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — 200 с.
2. Галицкая С. Профессиональная монодия в свете современной концепции музыкального произведения [Текст] / С. Галицкая // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. ; сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. — К. : Муз. Україна, 1988. — С. 43–53.
3. Горинский А. С. Понятие виртуального бытия: Поливариантность эволюции [Электронный ресурс] : дис. канд. филос. н. : 09.00.01 / А. С. Горинский. — Екатеринбург, 2004. — 176 с. — Режим дост. : <http://www.dissercat.com/content/ponyatie-virtualnogo-bytiya-polivarianost-evolyutsii>.
4. Делез Ж. Актуальное и виртуальное [Электронный ресурс] / Ж. Делез // Альманах «Восток». — 2006. — № 3 (39), май. — Режим дост. : <http://www.situation.ru>.
5. Делез Ж. Различие и повторение [Текст] / Ж. Делез. — СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 384 с.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? [Текст] / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. — М. : Ин-т экспериментальной социологии ; С-Пб. : Алетейя, 1998. — 288 с.
7. Демьянков В. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры [Электронный ресурс] / В. Демьянков // Язык как материя смысла : сб. ст. в честь академика Н. Ю. Шведовой / отв. ред. М. В. Ляпон / РАН: Ин-т русск. языка им. В. В. Виноградова. — М. : Издат. центр «Азбуковник», 2007. — С. 606–622. — Режим дост. : http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM.
8. Иванов А. Е. Философские и психологические аспекты виртуальной и социальной реальности в их взаимосвязи [Текст] : дис. ... канд. филос. н. : 09.00.11 / А. Е. Иванов. — Москва, 2004. — 145 с.
9. Иванов А. Е. Виртуальная реальность [Электронный ресурс] / А. Е. Иванов // История философии. — Режим дост. : http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.

10. Идеальное [Электронный ресурс] // Большой энциклопедический словарь. — М. : Большая Рос. энциклопедия, 2000. — Режим дост. : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/136070>.

11. Идеальное [Электронный ресурс] // Новейший философский словарь. — 2009. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy.

12. Ингарден Р. Исследования по эстетике. [Текст] / Р. Ингарден. — М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. — 559 с.

13. Категория [Электронный ресурс] // Antinazi. Энциклопедия социологии. — 2009. — Режим дост. : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/1426/%D0%9A%D0%90%D0%A2%D0%95%D0%93%D0%9E%D0%A0%D0%98%D0%AF>. — Загл. с экрана.

14. Категория [Электронный ресурс] // Большой словарь иностранных слов. — М. : ИДДК, 2007. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/19190. — Загл. с экрана.

15. Категория [Текст] // Новейший философский словарь ; сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. — 3-е изд., исправл. — Минск : Книжный Дом. — 2003. — С. 481. — (Мир энциклопедий).

16. Категория [Электронный ресурс] // Новый словарь иностранных слов. — М. : by EdwART, 2009. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/19190. — Загл. с экрана.

17. Категория [Электронный ресурс] // Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. — 3-изд., доп. и испр. — М. : Т-во И. Д. Сытина, 1907. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/19190. — Загл. с экрана.

18. Категория [Электронный ресурс] // Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. — 2-е изд. — С.-Пб, 1907. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/19190. — Загл. с экрана.

19. Категория [Электронный ресурс] // Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / под ред. А. Н. Чудинова. — Изд. 3-е, испр. и доп. — С.-Пб. : Издание В. И. Губинского, 1910. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/19190. — Загл. с экрана.

20. Категория [Электронный ресурс] // Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов. — М. : Эксмо, 2006. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/19190. — Загл. с экрана.

21. Категория [Электронный ресурс] // Крысин Л. П. Толковый словарь иностранных слов. — М. : Русский язык, 1998. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/19190/%D0%9A%D0%90%D0%A2%D0%95%D0%93%D0%9E%D0%A0%D0%98%D0%AF. — Загл. с экрана.

22. Категория [Электронный ресурс] // Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. — М. : Сов. энцикл. ; ОГИЗ, 1935–1940. — Режим дост. : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/832350/%D0%9A%D0%90%D0%A2%D0%95%D0%93%D0%9E%D0%A0%D0%98%D0%AF>. — Загл. с экрана.

23. Категория [Электронный ресурс] // Энциклопедия Брокгауза и Ефрона. — С.-Пб. : Брокгауз-Ефрон, 1890—1907. — Режим дост. : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz/10470/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F>. — Загл. с экрана.

24. Концепт [Электронный ресурс] // Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней ; сост. Михельсон А. Д. — М. : Издание книгопродавца А. И. Манухина, 1865. — 718 с. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/20526/%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A6%D0%95%D0%9F%D0%A2. — Загл. с экрана.

25. Концепт [Электронный ресурс] // Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. — 3-изд., доп. и испр. — М. : Т-во И. Д. Сытина, 1907. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/20526/%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A6%D0%95%D0%9F%D0%A2. — Загл. с экрана.

26. Концепт [Электронный ресурс] // Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / под ред. А. Н. Чудинова. — Изд. 3-е, испр. и доп. — С.-Пб. : Издание В. И. Губинского, 1910. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/20526/%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A6%D0%95%D0%9F%D0%A2. — Загл. с экрана.

27. Концепт [Электронный ресурс] // Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. — М. : Сов. энцикл. ; ОГИЗ, 1935–1940. — Режим дост. : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/839998/%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A6%D0%95%D0%9F%D0%A2>. — Загл. с экрана.

28. Концепт [Электронный ресурс] // Философский энциклопедический словарь / гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. — М. : Сов. энциклопедия, 1983. — 840 с. — Режим дост. : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4425. — Загл. с экрана.

29. Корнилова М. Н. *Философская культура: к вопросу об определении понятия [Электронный ресурс]* / М. Н. Корнилова // *Философия о знании и познании: актуальные проблемы : Материалы Второй Всероссийской науч. конф. (Ульяновск, 18–19 июня 2010)* / под ред. Н. Г. Баранец, А. Б. Верёвкина. — Ульяновск : Изд-во «Гарт», 2010. — С. 262–268. — Режим дост. : <http://www.uzluga.ru/potrd/Философия+о+знании+и+познании%3A+актуальные+проблемы+Материалы+Всероссийской+научной+конференции+%28Ульяновск%2C+18+июня+2010%29+Ульяновск+2010d/part-36.html>. — Загл. с экрана.
30. Кoryxалова Н. П. *Интерпретация музыки [Текст]* / Н. П. Кoryxалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
31. Курт Э. *Основы линейного контрпункта. О мелодической полифонии Баха [Текст]* / Э. Курт. — М. : Музгиз, 1931. — 303 с.
32. Лысенко О. В. *Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства [Текст] : автореф. дис ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. В. Лысенко.* — К., 1990. — 18 с.
33. Москаленко В. Г. *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / В. Г. Москаленко.* — К., 1994. — 25 с.
34. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции [Текст]* / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
35. Неретина С. *Концепт [Электронный ресурс]* / С. Неретина // *Новая философская энциклопедия : в 4 т. ; под ред. В. С. Стёпина.* — М. : Мысль, 2001. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4425.
36. Сердюк Я. *Виртуальные структуры нотного текста [Текст]* / Я. А. Сердюк // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова.* — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2014. — Вип. 41. *Класика в сучасній культурі.* — С. 39–51.
37. Терентьев Д. *Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте [Текст]* / Д. Терентьев // *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. / сост. : И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев.* — К. : Муз. Україна, 1988. — С. 18–27.

□ Анотації

□ **АЛЕКСАНДРОВА О. О. «Національна картина світу» як культурна парадигма творчості Г. Свиридова** ■ Пропонується аналіз естетичних засад творчості Г. Свиридова як увиразнення фундаментальної культурної парадигми – національної картини світу. Позначаються параметри репрезентації «національної картини світу» в творчості композитора – наслідування традиції та релігійний досвід (духовність народу), що обумовлюють його музичний логос (систему національно-визначеної музичної мови). Резюмується, що мистецтво Г. Свиридова демонструє стилістичну єдність, яка обумовлена духовною християнсько-православною традицією з її соборним началом, що найбільш повно втілене у вокально-хорових творах майстра. ■ **Ключові слова:** національна картина світу, російська музична культура, православний світ, духовно-релігійні витoki хорової творчості Г. Свиридова.

□ **АРКАДІН-ШКОЛЬНИК О. А. Живий оркестр на сцені** ■ Усталіття фонограм та звукових комп'ютерних технологій жива музика, яка звучить з театральних підмостків, набуває особливої цінності. Метою презентованого дослідження є узагальнення унікального режисерського досвіду використання живого оркестру безпосередньо на драматичній сцені у якості активного повноправного учасника сценічної дії. Багаторічна практика режисерської роботи в театрі переконала автора статті у тому, що жива музика у спектаклі – величезний нереалізований змістовний шар, що грає важливу роль у його власній творчості та в змозі надихнути ще не одне покоління молодих режисерів. ■ **Ключові слова:** оркестр, драматичний театр, сцена, актор, акторська школа, режисура, музика у спектаклі.

□ **БАРАН Т. М. Особливості й завдання цимбального шкільництва в Україні** ■ Визначаються параметри цимбального шкільництва в Україні та історичні й культурні умови, за яких були сформовані три основні українські цимбальні школи – Київська, Львівська та Харківська. Сформульовано ознаки цимбальної школи: інтерес до цимбалів; їх широке практичне застосування; фаховий підхід до шкільництва на інструменті; активна позиція педагога-лідера; наявність творчого ядра музикантів-популяризаторів художніх і дидактичних ідей цимбального шкільництва; виробничих потужностей і майстрів, які здатні виготовляти якісні музичні інструменти. На базі особистого збору статистичних даних та їх аналізу автор пропонує диференційовану якісну характеристику регіональних осередків цимбального шкільництва в Україні. ■ **Ключові слова:** цимбальна школа, шкільництво, аперцепція, цимбальний осередок, концертні цимбали системи «Шунда», пальчатки, Леонід Гайдамака, Олександр Незовибатько.

□ **БЕВЗ М. В. Публіцистика Валентина Борисова як композиторська естетична програма** ■ Узагальнюється масив газетних та жур-

нальних статей відомого харківського композитора В. Борисова (1901–1988), в яких репрезентується художньо–культурна ситуація 1920–1930 рр. в Україні і простежується процес формування авторського кредо майстра як представника своєї творчої генерації. Публіцистичний спадок В. Борисова демонструє стійку спрямованість його оптимістично налаштованої думки на живі питання існування й розвитку музики, композиторського професіоналізму, на проблеми виховання естетичної культури слухача та активний пошук шляхів їх вирішення. ■ **Ключові слова:** публіцистика В. Т. Борисова, аналіз діяльності музично–громадських організацій 1920 рр., ВУТОРМ, АПМУ, В. Т. Борисов–рецензент, естетичні погляди В. Т. Борисова.

□ **БЕЛІЧЕНКО Н. М. Хоральні фугети Баха: жанрово-історичний контекст** ■ Розглянуто автономну, незалежну від фуги, стійку жанрову специфіку хоральної фугети Й. С. Баха в її історичному контексті. Проаналізовано витоки фугети, що ведуть до коротких органних п'єс літургійного призначення (версів або версетів). Виявлено необхідність оновлення наукового підходу до жанрової специфіки фугети Баха як наступниці органної хоральної обробки, а також до співвіднесення її основних елементів з фугою. ■ **Ключові слова:** фуга, фугета, хоральна обробка, версет.

□ **БЕЛІК-ЗОЛОТАРЬОВА Н. А. Хорові сцени опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» як відображення теми «народ і влада»** ■ Здійснюється аналіз особливостей хорової драматургії твору і функцій хорового чинника на кожному етапі розвитку дії. «Ярослав Мудрий» – тип епіко-історичної опери з драматичними та психологічними елементами. Виведення на сцену народу як активно діючої сили призвело до ускладнення драматургічного навантаження хору. Хоровий компонент опери реалізується у різноманітних функціях: дійовій, алюзивно-історичній, жанрово-побутового й контрастного тла, коментуючій та ін. Обґрунтовується необхідність сучасного перегляду ролі хору в оперному цілому та наголошується, що тематика опери, затребувана в 70 рр. ХХ ст., залишається актуальною й сьогодні. ■ **Ключові слова:** оперно-хорова творчість, оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, драматургічні функції хору.

□ **БОРИСЕНКО М. Ю. Художник та його час: Нінель Лібероль – музикознавець і письменниця-мемуарист** ■ Стаття відкриває аудиторії спеціалістів ім'я харківського музикознавця і письменниці, випускниці теоретико-композиторського факультету Харківської консерваторії (1951), автора чотирьох виданих книг у жанрі документальної прози, дві з яких – «Монолог из зрительного зала» (1999) і «Волны музыки» (2011) включають понад 30 літературно-історичних нарисів про життя музично-театрального Харкова з 30-х рр. ХХ ст. до сучасності. Пов'язані з тематикою книг Н. Лібероль архівні документи є об'єктом спеціального дослідження у даній публікації, яка написана в жанрі проблемного нарису-діалогу, що порушує питання вивчення регіональних культурних традицій. ■ **Ключові слова:** регіонологія, проблемний

нарис-діалог, «художній документ» епохи, музично-театральний Харків, теоретико-композиторський факультет Харківської державної консерваторії.

□ **ГРИЦУН Ю. М. Категорія прекрасного як смислова домінанта музичної спадщини Ігоря Ковача** ■ Аналізується емоційно-етичний зміст образного світу Ігоря Ковача (1924–2003) – видатного представника харківської композиторської школи. Смисловою домінантою багатогранної творчості майстра виявляється сфера Прекрасного, яка тлумачиться ним як триєдність Краси, Любові, Добра, що визначає позитивну спрямованість його творів. Стверджуючи незотлінність вищих цінностей життя, оптимізм, романтичну свіжість почуття, творчість І. Ковача виділяється на фоні душевного надлому та внутрішньої суперечливості мистецтва ХХ ст. ■ **Ключові слова:** Ігор Ковач, категорія Прекрасного, Красота, Кохання (Любов), Добро, симфонічна музика, музично-сценічні жанри, ораторія, пісні.

□ **ЖЕРЗДЄВ О. В. Критерії класифікації струнно-щипкових інструментів: «образи» звучання і виконавські технології** ■ У статті розроблено оригінальний органологічно-стильовий підхід до вибору критеріїв класифікації струнно-щипкових хордофонів. Запропоновано дві групи критеріїв: 1) історико-стильова (роль інструментів у еволюції музичного мислення); 2) технологічна («образи-стили» інструментів у практиці суспільного музикування). Систематизовано складові цих класифікаційних груп, до першої з яких входять історичний, стильовий, парадигмальний музикологічні підходи, що поєднуються в рамках органологічної теорії, до другої – характеристики індивідуальних особливостей кожного окремого інструмента. ■ **Ключові слова:** стиль в музиці, інструментальний стиль, органологія, струнно-щипкові хордофони, критерії класифікації інструментів струнно-щипкового сімейства.

□ **ІВАНОВА Ю. М. Шляхи вивчення хорознавства** ■ Стаття є спробою осмислення хорознавства як цілісної наукової системи. Розгляд функцій хорової культури у межах соціуму стає науковою базою для уточнення сучасного змісту поняття «хорознавство». Аналізуються та узагальнюються існуючі погляди на шляхи розвитку хорознавства як наукової галузі. Резюмується, що розвиток хорознавства залежить від ядра, центру, що стає базовим для певного напрямку досліджень. У свою чергу, шляхи вивчення хорознавства можуть бути уподібнені герменевтичному колу, що вибудовується у комплексній діалектичній взаємодії цілого та його часток. ■ **Ключові слова:** хорова культура, хорознавство, теорія та історія хорового виконавства, хорознавча думка.

□ **ІЛЬЄНКО М. М. Трубне мистецтво у світлі онтологічних засад музичного виконавства** ■ У статті розглянуто фундаментальні поняття «музика» та «гра» у застосуванні до виконавського мистецтва, зокрема, до мистецтва гри на трубі. За вихідну точку взято концепцію ігрових форм мистецтва (Й. Хейзінга), в якій виділено генетичну основу «гри» як «музики», представленої

через мистецтво гри на інструменті. Виявлено роль і значення трубного мистецтва, витoki якого сягають у глибоку давнину (ритуали, військова музика, побутові жанри). Здійснено екскурс в історію труби як багатофункціонального інструмента, придатного і для відтворення кантиленної мелодики, і для віртуозної гри «блискучого» стилю. ■ **Ключові слова:** музика як «гра», музичне виконавство, виконавський стиль, віртуозність, мистецтво гри на трубі.

□ **КАУШНЯН Я. М. Мистецтво сольного співу в світлі єдності та відмінностей категорій «музика» і «гра»** ■ Мистецтво сольного співу розглядається в аспекті взаємодії категорій «музика» і «гра». Здійснена систематизація відомостей про еволюцію вокального мистецтва демонструє, як спів, що вийшов із синкрези поезії, музики й танцю, стає «високотехнологічним» мистецтвом володіння голосом, зберігаючи первісну ігрову природу, властиву музиці. Вказується на можливість «безтекстового» застосування голосу в якості «інструмента гри», що є теоретично новим підходом до вивчення вокального мистецтва у таких його жанрах, як вокаліз і концерт для голосу з оркестром. ■ **Ключові слова:** музика, гра, спів, мистецтво сольного співу, функції вокальних голосів, «текстовий» і «безтекстовий» спів, вокаліз.

□ **ЛУКАШЕНКО Н. О. Феномен діалогу в контексті фортепіанної творчості В. П. Задерацького** ■ У статті розглядаються основні позиції, які свідчать про діалогічність творчого методу В. П. Задерацького, шляхом конкретизації сутності феномену діалогу як стилеутворюючого фактору в його фортепіанних творах. За методологічну основу аналізу обрано класифікацію рівнів діалогу О. Самойленко й типологію форм діалогу О. Котляревської, котрі є своєрідною екстраполяцією концепцій М. Бахтіна та В. Біблера на царину музичного мистецтва. ■ **Ключові слова:** діалог, фортепіанна творчість, В. П. Задерацький, творчий метод.

□ **МИСЛАВСЬКИЙ В. Н. Фільми про сучасність в українському кінематографі 1920-х** ■ На основі широкого спектра маловідомих публікацій в українській та російській пресі 1920–1930 рр. у статті вперше розглядається розвиток виробництва фільмів про сучасність в українському кінематографі в зазначений період. Аналізується вплив політичної кон'юнктури на тематику фільмів і праця українських кінематографістів, які перебували під жорстким тиском радянської цензури – джерела внутрішньої драми багатьох режисерів та сценаристів, які були позбавлені можливості адекватно втілити на екрані власне відчуття сучасності. ■ **Ключові слова:** історія кіно, УРСР, ВУФКУ, кіновиробництво, побутові та виробничі теми у кінематографі.

□ **ПІНЧУК О. Г. Всеволод Топілін: людяна інтонація (штрихи до портрета піаніста)** ■ На основі зібраних автором спогадів сучасників у даній публікації розкривається виконавський аспект творчої діяльності видатного

піаніста XX ст. В. Топіліна. Незважаючи на те, що у силу драматичних обставин життя він був позбавлений великої сцени та публічної слави, В. Топілін постає як унікальна творча особистість, феноменально обдарований музикант, геніальний піаніст, талановитий та мудрий педагог, що створив наприкінці життєвого шляху власну піаністичну школу в Україні. ■ **Ключові слова:** В. Топілін, фортепіанне виконавство та педагогіка, піаністична школа В. Топіліна, українська фортепіанна школа.

□ **ПОГОДА О. В. Фортепіанні фантазії Й. Н. Гуммеля в аспекті жанрово-стильових взаємодій** ■ Відсутність єдності поглядів не тільки на якісну сторону фантазій Гуммеля, але й на їх кількість викликає нагальну необхідність їх вивчення. У статті здійснюється диференціація фантазій Гуммеля за типами трактування жанру. У якості провідного конструктивного принципу, що зумовив особливості інтерпретації Гуммелем жанру фантазії, названий жанрово-стильовий синтез, який охоплює моделі минулого (барочна фантазія, твори Моцарта), досвід сучасників (Бетховен) та передує зразкам майбутнього стилю романтиків (Шуберта, Шопена). ■ **Ключові слова:** фантазія, жанр, стиль, синтез, функція, віденський класицизм.

□ **ПОСВАЛЮК К. В. Концерти для труби з оркестром М. Бердієва: жанрово-стильова та виконавська специфіка** ■ У статті вперше запропонований виконавський аналіз усіх трьох Концертів М. Бердієва (1921–1989), одного з фундаторів національної академічної школи гри на трубі, що враховує як особливості композиційно-драматургічних рішень, так і специфіку солюючого інструмента, котрим автор Концертів досконало володів. Користуючись моделлю одночастинного концерту-поєми, типовими формальними конструкціями (сонатна форма із дзеркальною репризою), М. Бердієв орієнтується на різні художньо-образні й техніко-віртуозні ресурси труби й оркестру, що й визначає індивідуальне обличчя кожного з Концертів. ■ **Ключові слова:** жанр концерту, Концерти для труби з оркестром М. Бердієва, М. Бердієв-композитор, виконавський ресурс соліста-трубача у Концертах М. Бердієва.

□ **РАДКЕВИЧ Ю. М. Цикл вокальних мініатюр як синтез ліричної поезії і музики: теоретичні аспекти вивчення жанру** ■ Наукова новизна статті полягає в узагальненні наявних відомостей про вокальний цикл, а також в розповсюдженні на його природу буттєвих і художніх основ жанру музичної мініатюри у сфері вокального (пісенно-романсового) музикування. Цикл вокальних мініатюр постає як укрупнення одиначної мініатюри до розряду масштабної концертно-камерної музичної форми, віддзеркалюючи принцип «мале у великому». Головним фактором поєднання у парі «музика і слово» є музично-інтонаційне начало, безпосередньо пов'язане із категоріями стилю і жанру в музиці. ■ **Ключові слова:** жанр і стиль в музиці, вокальна мініатюра, цикл вокальних мініатюр, слово і музика в вокальній циклізації, типи вокальних циклів.

□ **САВЧЕНКО Я. О. Літургія «Київська» Р. Твардовського: логіка смислоутворення** ■ Аналізується один з масштабних духовних творів польського композитора, що демонструє як католицьку, так і православну складові течії *musica sacra nova* у польській хоровій культурі. Написана для української православної церкви за чином Св. Іоанна Златоуста, Літургія синтезує інтонації знаменного співу та григоріанського хоралу, різні форми багатоголосся, серед них – поліфонічні, поєднуючи полярні принципи розвитку – динамічний стадіальний («крещендуючий»), що втілює сакральну числову символіку, та скріпний арковий. Концепція Літургії – яскравого прикладу екуменізму у мистецтві – стверджує єдність прагнення людства до Бога. ■ **Ключові слова:** літургія, композиторська інтерпретація, метод синтезу, *musica sacra nova*, польська хорова культура.

□ **САХНО І. Л. Помірковане роздільномовлення** ■ У реаліях сьогодення церковна мова неминуче рухається в бік поступової адаптації її до побутової. За цих умов практика церковного співу пропонує деякі підказки на шляху до позитивного розв'язання проблеми – збереження необхідного лексичного мінімуму для підтримки величної краси відправи, найважливішою умовою якої є добре чутна артикуляція словесного тексту. В статті ведеться про традиційне напівголосне розмежування суміжних приголосних звуків та про необхідність їх повернення в поміркованих пропорціях до практики православного богослужіння як способі оптимізації проблемної ситуації. ■ **Ключові слова:** православне богослужіння, псалмодія, знаменовий спів, роздільномовлення, вокальна артикуляція.

□ **СЕРДЮК О. В. Іра Маланюк: на шляху до Ріхарда Вагнера** ■ У статті досліджуються маловідомі факти творчої біографії видатної української співачки Іри Маланюк. На основі іноземних джерел та опублікованих у перекладі біографічних матеріалів співачки висвітлюється її складний, але художньо продуктивний творчий шлях, зокрема, опанування нею вагнерівської оперної спадщини, яка відповідала її вокальному амплуа – меццо-сопрано. Резюмується, що співачка достойно репрезентувала українське сприйняття світу вагнерівських образів, продовжуючи традиції, закладені її славетною родичкою – Соломією Крушельницькою. ■ **Ключові слова:** Іра Маланюк, Байройтський оперний фестиваль, етапи опанування вагнерівського оперного репертуару.

□ **СЕРДЮК Я. О. Категорія «ідеальне» і концепт «віртуальне» у вивченні феномена музичного твору** ■ У статті розглядаються особливості та перспективи використання концепту віртуального у його відношенні до категорії ідеального при вивченні музичного твору як специфічного феномена. Аналізується походження філософських термінів «концепт» та «категорія», спільне та розбіжне у їх смисловому наповненні. Робиться висновок щодо значно більшого оперативного потенціалу та універсальності концепту «віртуальне» в проєкції на всю різноманітність проблематики музичного твору порівняно з категорією іде-

ального. ■ **Ключові слова:** музичний твір, концепт, категорія, віртуальне, ідеальне.

□ **СТАНИЧНОВ О. О. Головні стилістичні ознаки сецесії в картинах польських майстрів** ■ Станковий живопис модерну («сецесії») в Польщі заслуговує на особливу увагу як унікальне явище, що виникло на ґрунті загальноєвропейського розвитку мистецтва. Здійснене дослідження націлене на розкриття цієї самобутності за допомогою аналізу дії головних стилеутворюючих факторів мистецтва модерну – лінії та ритму – у композиційно-пластичних побудовах картин польських майстрів. Лінійна пластика форм, динаміка ритму, що веде до орнаментальності й декоративності, символіка рослинних й тваринних мотивів, яка не відривається й від національного коріння, утворюють своєрідний світ образів полотен польської сецесії, його психологічні та філософські підтексти. ■ **Ключові слова:** сецесія, польський живопис, стилістичні ознаки, лінія, ритм, орнамент, символіка рослинних й тваринних мотивів.

□ **СТОГНІЙ В. Т. Поліфонічні твори Олени Борисівни Гнатовської** ■ Стаття є фрагментом дослідження, що присвячене творчій спадщині О. Гнатовської. В ній проаналізовані П'ять інвенцій та Два канони з посібника «Школа фортепіанної гри». У поліфонічних творах О. Гнатовської відбиваються провідні риси її авторського почерку: проникливий ліризм, високий професіоналізм в опрацюванні матеріалу, глибоке розуміння особливостей поліфонічної техніки та яскрава образність, що робить їх надзвичайно корисними для професійного зростання учня як у технічному, так і в художньому аспекті. Вперше надаються методичні рекомендації для виконання цих поліфонічних творів. ■ **Ключові слова:** багатоголосся, поліфонія, темброва багатоманітність видобування звуків, аплікатура, навчальний репертуар піаніста.

□ **У ХУН ЮАНЬ. Взаємодія жанрових рис «поезії вод і гір» (шаншуй) і німецької kunstlied у китайській художній пісні (на прикладі аналізу твору Цін Чжу «Велика ріка тече на Схід. Медитації ріки» на вірші Су Ши)** ■ У дослідженні вперше встановлюються: 1) риси типологічної спільності творчих індивідуальностей середньовічного поета Су Ши та композитора XX ст. Цін Чжу; 2) діяхронні типологічні зв'язки між явищами єдиного національного поля (взірцями середньовічної поезії і композиторської творчості XX ст. у китайській культурі) і такими, що належать віддаленим національним хронотопам (німецька kunstlied – китайська художня пісня XX ст.); 3) результати синтезу різних національних, стильових і жанрових традицій у китайській художній пісні: трансформація структури поетичного тексту на кшталт німецької kunstlied наскрізного (баладного) типу, наявність широко трактованого ремінісцентного принципу та ін.). ■ **Ключові слова:** китайська художня пісня, китайська «поезія вод і гір» (шаншуй), kunstlied.

□ Аннотации

□ **АЛЕКСАНДРОВА О. А. «Национальная картина мира» как культурная парадигма творчества Г. Свиридова** ■ Предлагается анализ эстетических основ искусства Г. Свиридова как отражения фундаментальной культурной парадигмы – национальной картины мира. Обозначаются параметры репрезентации «национальной картины мира» в творчестве композитора – преемственность традиции и религиозный опыт (духовность народа), определяющие его музыкальный логос (систему национально-определённого музыкального языка). Резюмируется, что искусство Г. Свиридова демонстрирует стилистическое единство, обусловленное духовной христианско-православной традицией с её соборным началом, наиболее полно воплощённым в вокально-хоровых сочинениях мастера. ■ **Ключевые слова:** «национальная картина мира», русская музыкальная культура, православный мир, духовно-религиозные истоки хорового творчества Г. Свиридова.

□ **АРКАДИН-ШКОЛЬНИК А. А. Живой оркестр на сцене** ■ В век фонограмм и звуковых компьютерных технологий живая музыка, звучащая с театральных подмостков, обретает особую ценность. Целью представленного исследования стало обобщение уникального режиссёрского опыта использования живого оркестра непосредственно на драматической сцене в качестве активного полноправного участника сценического действия. Многолетняя практика режиссёрской работы в театре убедила автора статьи в том, что живая музыка в спектакле – огромный нереализованный смысловой пласт, который играет важную роль в его собственном творчестве и способен вдохновить ещё не одно поколение молодых режиссёров. ■ **Ключевые слова:** оркестр, драматический театр, сцена, актёр, актёрская школа, режиссура, музыка в спектакле.

□ **БАРАН Т. М. Особенности и задачи цимбального образования в Украине** ■ Определяются параметры цимбального образования в Украине, исторические и культурные условия, в которых были сформированы три основные украинские цимбальные школы – Киевская, Львовская и Харьковская. Сформулированы признаки цимбальной школы: интерес к цимбалам; их широкое практическое применение; профессиональный подход к обучению на инструменте; активная позиция педагога-лидера; наличие творческого ядра музыкантов-пропагандистов художественных и дидактических идей цимбального образования; производственных мощностей и мастеров, способных производить качественные музыкальные инструменты. На базе личного сбора статистических данных и их анализа автор дает дифференцированную качественную характеристику региональных центров цимбального образования в Украине. ■ **Ключевые слова:** цимбальная школа, образование, апперцепция, концертные цимбалы системы «Шунда», «пальчат-ки», Леонид Гайдамака, Александр Незовибатько.

□ **БЕВЗ М. В. Публицистика Валентина Борисова как композиторская эстетическая программа** ■ Обобщается массив газетных и журнальных статей известного харьковского композитора В. Борисова (1901–1988), в которых репрезентируется художественно–культурная ситуация 1920–1930 гг. в Украине и прослеживается процесс формирования авторского кредо мастера как представителя своей творческой генерации. Публицистическое наследие В. Борисова демонстрирует стойкую направленность его оптимистично настроенной мысли на живые вопросы бытия музыки, композиторского профессионализма, на проблемы воспитания эстетической культуры слушателя и активный поиск путей их решения. ■ **Ключевые слова:** публицистика В. Т. Борисова, анализ деятельности музыкально–общественных организаций 1920 гг., ВУТОРМ, АПМУ, В. Т. Борисов-рецензент, эстетические взгляды В. Т. Борисова.

□ **БЕЛИК-ЗОЛОТАРЁВА Н. А. Хоровые сцены оперы Г. Майбороды «Ярослав Мудрый» как отражение темы «народ и власть»** ■ Анализируются особенности хоровой драматургии сочинения и функции хорового компонента на каждом этапе развития действия. «Ярослав Мудрый» – тип эпико-исторической оперы, включающей драматические и психологические линии. Выведение на сцену народа как активно действующей силы привело к усложнению драматургической нагрузки хора. Хоровой компонент оперного целого приобретает многообразные драматургические функции: действенную, аллюзивно-историческую, фоновую, комментирующую и др. Обосновывается необходимость современного пересмотра роли хора в оперном целом и отмечается, что тематика оперы, востребованная в 70 гг. XX в., остаётся актуальной и сегодня. ■ **Ключевые слова:** оперно-хоровое творчество, оперно-хоровая драматургия, оперно-хоровой симфонизм, драматургические функции хора.

□ **БЕЛИЧЕНКО Н. Н. Хоральные фугетты Баха: жанрово-исторический контекст** ■ Рассмотрена автономная, независимая от фуги, устойчивая жанровая специфика хоральной фугетты И. С. Баха в её историческом контексте. Проанализированы истоки фугетты, ведущие к кратким органным пьесам литургического предназначения (версам или версетам). Выявлена необходимость обновления научного подхода к жанровой специфике фугетты Баха как преемнице органной хоральной обработки, а также к соотносению её основных элементов с фугой. ■ **Ключевые слова:** фуга, фугетта, хоральная обработка, версет.

□ **БОРИСЕНКО М. Ю. Художник и его время: Нинель Либероль – музыковед и писательница-мемуарист** ■ Статья открывает аудитории специалистов имя харьковского музыковеда и писательницы, выпускницы теоретико-композиторского факультета Харьковской консерватории (1951), автора четырёх изданных книг в жанре документальной прозы, две из которых – «Монолог из зрительного зала» (1999) и «Волны музыки» (2011) включают более 30 литератур-

но-исторических очерков о жизни музыкально-театрального Харькова с 30-х гг. XX в. до современности. Связанные с тематикой книг Н. Либероль архивные документы явились объектом специального исследования в данной публикации, написанной в жанре проблемного очерка-диалога, поднимающего вопросы изучения региональных культурных традиций. ■ **Ключевые слова:** регионология, проблемный очерк-диалог, «художественный документ» эпохи, музыкально-театральный Харьков, теоретико-композиторский факультет Харьковской государственной консерватории.

□ **ГРИЦУН Ю. Н. Категория прекрасного как смысловая доминанта музыкального наследия Игоря Ковача** ■ Анализируется эмоционально-этическое содержание образного мира музыки Игоря Ковача (1924–2003) – выдающегося представителя харьковской композиторской школы. Смысловой доминантой многогранного творчества мастера оказывается сфера Прекрасного, трактуемая им как триединство Красоты, Любви и Добра, что определяет позитивную направленность его сочинений. Утверждение нетленности высших ценностей жизни, оптимизм, романтическая свежесть чувства выделяют творчество И. Ковача на фоне душевного надлома и внутренней противоречивости, свойственных искусству XX в. ■ **Ключевые слова:** Игорь Ковач, категория Прекрасного, Красота, Любовь, Добро, симфоническая музыка, музыкально-сценические жанры, оратория, песни.

□ **ЖЕРЗДЕВ А. В. Критерии классификации струнно-щипковых инструментов: «образы» звучания и исполнительские технологии** ■ В статье разработан оригинальный органологически-стилевой подход к выбору критериев классификации струнно-щипковых хордофонов. Предложены две группы критериев: 1) историко-стилевая (роль инструментов в эволюции музыкального мышления); 2) технологическая («образы-стили» инструментов в практике общественного музицирования). Систематизированы составляющие этих классификационных групп, в первую из которых входят исторический, стилевой, парадигмальный музыковедческие подходы, объединяемые в рамках органологической теории; во вторую – характеристики индивидуальных особенностей каждого отдельного инструмента. ■ **Ключевые слова:** стиль в музыке, инструментальный стиль, органология, струнно-щипковые хордофоны, критерии классификации инструментов струнно-щипкового семейства.

□ **ИВАНОВА Ю. Н. Пути изучения хороведения** ■ Статья является попыткой осмысления хороведения как целостной научной системы. Обзор функций хоровой культуры в рамках социума становится базой для уточнения современного смысла понятия «хороведение». Анализируются и обобщаются существующие взгляды на пути развития хороведения как области науки. Резюмируется, что развитие хороведения зависит от ядра, центра, формирующего определённое направление исследований. В свою очередь, пути изучения хороведения можно срав-

нить с герменевтическим кругом, выстраивающимся в комплексном диалектическом взаимодействии целого и его частей. ■ **Ключевые слова:** хоровая культура, хороведение, история и теория хорового исполнительства, хороведческая мысль.

□ **ИЛЬЕНКО М. М. Трубное искусство в свете онтологических основ музыкального исполнительства** ■ В статье рассматриваются фундаментальные понятия «музыка» и «игра» применительно к исполнительскому искусству, в частности, искусству игры на трубе. За отправную точку взята концепция игровых форм искусства (Й. Хейзинга), в которой выделяется генетическая основа «игры» как «музыки», представленной через искусство игры на инструменте. Выявляются роль и значение трубного искусства, истоки которого уходят в глубокую древность (ритуалы, военная музыка, бытовые жанры). Предпринят экскурс в историю трубы как многофункционального инструмента, в равной мере способного и к воспроизведению кантилены, и к виртуозной игре «блестящего» стиля. ■ **Ключевые слова:** музыка как «игра», музыкальное исполнительство, исполнительский стиль, виртуозность, искусство игры на трубе.

□ **КАУШНЯН Я. Н. Искусство сольного пения в свете единства и различий категорий «музыка» и «игра»** ■ Искусство сольного пения рассматривается в аспекте взаимодействия категорий «музыка» и «игра». Предпринятая систематизация сведений об эволюции вокального искусства демонстрирует, как пение, вышедшее из синкрезиса поэзии, музыки и танца, становится «высокотехнологичным» искусством владения голосом, сохраняя изначальную игровую природу, присущую музыке. Указывается на возможность «бестекстового» применения голоса в качестве «инструмента игры», что является теоретически новым подходом к изучению вокального искусства в таких его жанрах, как вокализ и концерт для голоса с оркестром. ■ **Ключевые слова:** музыка, игра, пение, искусство сольного пения, функции вокальных голосов, «текстовое» и «бестекстовое» пение, вокализ.

□ **ЛУКАШЕНКО Н. А. Феномен диалога в контексте фортепианного творчества В. П. Задерацкого** ■ В статье рассматриваются основные позиции, свидетельствующие о диалогичности творческого метода В. П. Задерацкого, путём конкретизации сущности феномена диалога как стилиобразующего фактора в его фортепианных произведениях. Методологической основой предлагаемого анализа является классификация уровней диалога А. Самойленко и типология форм диалога Е. Котляревской, представляющие собой своеобразную экстраполяцию концепций М. Бахтина и В. Библера на область музыкального искусства. ■ **Ключевые слова:** диалог, фортепианное творчество, В. П. Задерацкий, творческий метод.

□ **МИСЛАВСКИЙ В. Н. Фильмы о современности в украинском кинематографе 1920-х** ■ На основе широкого спектра малоизвестных публикаций в украинской и российской прессе 1920–1930 гг. в статье впервые рассма-

тривается развитие производства фильмов о современности в украинском кинематографе в указанный период. Анализируется влияние политической конъюнктуры на тематику фильмов и работа украинских кинематографистов, находившихся под жёстким прессингом советской цензуры – источника внутренней драмы многих режиссёров и сценаристов, лишённых возможности адекватно воплотить на экране своё видение современности. ■ **Ключевые слова:** история кино, СССР, ВУФКУ, кинопроизводство, бытовые и производственные темы в кинематографе.

□ **ПИНЧУК Е. Г. Всеволод Топилин: человеческая интонация (штрихи к портрету пианиста)** ■ На основе собранных автором воспоминаний современников в настоящей публикации раскрывается исполнительский аспект творческой деятельности выдающегося пианиста XX ст. В. Топилина. Несмотря на то, что в силу драматических обстоятельств жизни он был лишён большой сцены и публичной известности, В. Топилин предстаёт как уникальная творческая личность, феноменально одарённый музыкант, гениальный пианист, талантливый и мудрый педагог, создавший в конце жизненного пути свою пианистическую школу в Украине. ■ **Ключевые слова:** В. Топилин, фортепианное исполнительство и педагогика, пианистическая школа В. Топилина, украинская фортепианная школа.

□ **ПОГОДА Е. В. Фортепианные фантазии И. Н. Гуммеля в аспекте жанрово-стилевых взаимодействий** ■ Отсутствие единства мнений не только о качественной стороне фантазий Гуммеля, но и об их количестве вызывает насущную необходимость их изучения. В статье осуществлена дифференциация фантазий композитора по типам трактовки жанра. Как ведущий конструктивный принцип, обусловивший особенности интерпретации Гуммелем жанра фантазии, выделяется жанровой-стилевой синтез, охватывающий модели прошлого (барочная фантазия, сочинения Моцарта), опыт современников (Бетховен) и предвосхищающий образцы будущего стиля романтиков (Шуберта, Шопена). ■ **Ключевые слова:** фантазия, жанр, стиль, синтез, функция, венский классицизм.

□ **ПОСВАЛЮК К. В. Концерты для трубы с оркестром Н. Бердыева: жанрово-стилевая и исполнительская специфика** ■ В статье впервые предложен исполнительский анализ всех трёх Концертов Н. Бердыева (1921–1989), одного из основателей национальной академической школы игры на трубе, учитывающий как особенности композиционно-драматургических решений, так и специфику солирующего инструмента, которым автор Концертов владел в совершенстве. Используя модель одночастного концерта-поэмы, типовые формальные конструкции (сонатная форма с зеркальной репризой), Н. Бердыев ориентируется на разные художественно-образные и технико-виртуозные ресурсы трубы и оркестра, что и определяет индивидуальный облик каждого из Концертов. ■ **Ключевые слова:** жанр концерта, Концерты для трубы с оркестром М. Бердыева, Н. Бердыев-композитор, исполнительский ресурс солиста-трубача в Концертах Н. Бердыева.

□ **РАДКЕВИЧ Ю. Н. Цикл вокальных миниатюр как синтез лирической поэзии и музыки: теоретические аспекты изучения жанра** ■ Научная новизна статьи заключается в обобщении имеющихся сведений о вокальном цикле, а также в распространении на его природу бытийных и художественных основ жанра музыкальной миниатюры в сфере вокального (песенно-романсового) музицирования. Цикл вокальных миниатюр предстаёт как укрупнение единичной миниатюры до разряда масштабной концертно-камерной музыкальной формы, воплощая принцип «малое в большом». Главным объединяющим средством в паре «музыка и слово» выступает музыкально-интонационное начало, непосредственно связанное с категориями стиля и жанра в музыке. ■ **Ключевые слова:** жанр и стиль в музыке, вокальная миниатюра, цикл вокальных миниатюр, слово и музыка в вокальной циклизации, типы вокальных циклов.

□ **САВЧЕНКО Я. О. Литургия «Київська» Р. Твардовского: логика смыслообразования** ■ Анализируется одно из масштабных духовных сочинений польского композитора, демонстрирующее как католическую, так и православную составляющие течения *musica sacra nova* в польской хоровой культуре. Написанная для украинской православной церкви по чину Св. Иоанна Златоуста, Литургия синтезирует интонации знаменного распева и григорианского хора, разные формы многоголосия, среди них полифонические, соединяет полярные принципы развития – динамический стадийный («крещендирующий»), воплощающий сакральную числовую символику, и скрепляющий арочный. Концепция Литургии – яркого примера экуменизма в искусстве – утверждает единство стремления человечества к Богу. ■ **Ключевые слова:** литургия, композиторская интерпретация, метод синтеза, *musica sacra nova*, польская хоровая культура.

□ **САХНО И. Л. Разумное раздельноречие** ■ Реалии сегодняшнего дня таковы, что церковный язык неизбежно движется в сторону адаптации его к повседневной речи. В этих условиях практика церковного пения предлагает некоторые подсказки на пути к положительному решению проблемы – сохранению необходимого лексического минимума для поддержания благолепия службы, важнейшее условие которого – внятная артикуляция словесного текста. В статье говорится о традиционных полугласных разграничениях смежных согласных звуков и необходимости их возврата в разумных пропорциях в практику русского православного богослужения как способе оптимизации проблемной ситуации. ■ **Ключевые слова:** православное богослужение, псалмодия, знаменный распев, раздельноречие, вокальная артикуляция.

□ **СЕРДЮК А. В. Ира Маланюк: на пути к Рихарду Вагнеру** ■ Статья знакомит с малоизвестными фактами творческой биографии выдающейся украинской певицы Иры Маланюк. На основе иностранных источников и недавно опубликованных в переводе биографических материалов певицы освещает

щается её сложный, но художественно продуктивный творческий путь, в частности, освоение ею вагнеровского оперного наследия, соответствующего её вокальному амплу – меццо-сопрано. Резюмируется, что певица достойно представляла украинское восприятие мира вагнеровских образов, продолжая традиции, заложенные её знаменитой родственницей – Соломией Крушельницкой. ■ **Ключевые слова:** Ира Маланюк, Байрёйтский оперный фестиваль, этапы освоения вагнеровского оперного репертуара.

□ **СЕРДЮК Я. А. Категория «идеальное» и концепт «виртуальное» в изучении феномена музыкального произведения** ■ В статье рассматриваются особенности и перспективы применения концепта виртуального в его отношении к категории идеального при изучении музыкального произведения как специфического феномена. Анализируется происхождение философских терминов «концепт» и «категория», общее и различное в их смысловом наполнении. Делается вывод о значительно большем операциональном потенциале и универсальности концепта «виртуальное» в проекции на проблематику музыкального произведения в сравнении с категорией идеального. ■ **Ключевые слова:** музыкальное произведение, концепт, категория, виртуальное, идеальное.

□ **СТАНИЧНОВ О. О. Главные стилистические признаки сецессии в картинах польских мастеров** ■ Станковая живопись модерна («сецессии») в Польше заслуживает особого внимания как уникальное явление, возникшее на почве общеевропейского развития искусства. Осуществлённое исследование нацелено на раскрытие этой самобытности с помощью анализа действия главных стилеобразующих факторов модерна – линии и ритма – в композиционно-пластических построениях картин польских мастеров. Линеарная пластика форм, динамика ритма, ведущая к орнаментальности и декоративности, символика растительных и животных мотивов, не отрывающаяся и от национальных корней, создают своеобразный мир образов полотен польской сецессии, его психологические и философские подтексты. ■ **Ключевые слова:** сецессия, польская живопись, стилистические особенности, линия, ритм, орнамент, символика растительных и животных мотивов.

□ **СТОГНИЙ В. Т. Полифонические произведения Елены Борисовны Гнатовской** ■ Статья является фрагментом исследования, посвященного творческому наследию Е. Гнатовской. В ней проанализированы Пять инвенций и Два канона из пособия «Школа фортепианной игры». В полифонических сочинениях Е. Гнатовской отображаются основы её авторского почерка: проникновенный лиризм, высокий профессионализм в обработке материала, глубокое понимание особенностей полифонической техники и яркая образность, что делает их чрезвычайно полезными для профессионального роста ученика как в техническом, так и в художественном аспектах. Впервые даны методические рекомендации для

исполнения этих полифонических пьес. ■ **Ключевые слова:** многоголосие, полифония, тембровое многообразие звукоизвлечения, аппликатура, учебный репертуар пианиста.

□ **У ХУН ЮАНЬ. Взаимодействие жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) и немецкой kunstlied в китайской художественной песне (на примере анализа произведения Цин Чжу «Великая река течёт на Восток. Медитации реки» на стихи Су Ши)** ■ В исследовании впервые устанавливаются: 1) черты типологической общности творческих индивидуальностей средневекового поэта Су Ши и композитора XX в. Цин Чжу; 2) диахронные типологические связи между явлениями единого национального поля (образцами средневековой поэзии и композиторского творчества XX в. в китайской культуре) и принадлежащими к удалённым национальным хронотопам (немецкая kunstlied – китайская художественная песня XX в.); 3) результаты синтеза разных национальных, стилевых и жанровых традиций в китайской художественной песне: трансформация структуры поэтического текста по образцу kunstlied сквозного (балладного) типа, наличие широко понимаемого реминисцентного принципа и др. ■ **Ключевые слова:** китайская художественная песня, китайская «поэзия вод и гор» (шаншуй), kunstlied.

□ Annotations

□ **ALEKSANDROVA OKSANA. “National Picture of the World” as Cultural Paradigm of Georgiy Sviridov’s Creativity** ■ Analyses of esthetical base of G. Sviridov’s creativity as an embodiment of fundamental cultural paradigm – national picture of the world, has been required to in this research. The parameters of representation of “national picture of the world” in the composer’s creativity, such as succession of tradition and religious experience (spirituality of nation), determining the composer’s musical “logos” (the system of national and specific musical language), are denoted. It has been summarized that the Sviridov’s art demonstrates stylistic unity, which is conditioned by Christian Orthodox tradition with the principle of catholicity that embodies most brightly in the vocal and choral works of master. ■ **Key words:** national picture of the world, Russian musical culture, Christian Orthodox world, spiritual and religious sources of Sviridov’s choir creativity.

□ **ARKADIN-SHKOLNIK ALEXANDER. Live orchestra on the drama theatre stage** ■ In our century of phonograms and sound computer technologies the alive music on a theatrical stage acquires an especial value. The aim of represented research is summarizing of the unique experience of stage-director in using the live orchestra on the drama theatre stage directly as an active and rightful participant of scenic action. The long-term practical work as the stage director has convinced the author of the article that an alive music in a dramatic spectacle is a huge untapped reservoir of meanings, which plays an important role in his-own work and will be able to inspire more than one generation of young stage directors. ■ **Key words:** orchestra, drama theater, stage, actor, acting school, stage-direction, music in a drama theatre performance.

□ **BARAN TARAS. Peculiarities and tasks of cimbalom schooling in Ukraine** ■ The article defines the parameters of cimbalom schooling in Ukraine, historical and cultural circumstances in which three main Ukrainian schools in Kyiv, Lviv, Kharkiv were formed. The article determines distinctly formulated constituent features of cimbalom schooling: interest to cimbalom; broad practical use of the instrument; professional approach to cimbalom education; active position of the school leader; organization of industrial capacities and masters, who are able to produce musical instruments of high quality; and the creative core of the musicians, who are aimed at popularization of artistic and deductive ideas of cimbalom education. On the basis of personal statistical data collection and its analysis, the author proposes a differentiated qualitative characteristic of ten regional centers of cimbalom education in different regions of Ukraine. ■ **Key words:** cimbalom school, schooling, apperception, cimbalom center, concert cimbalom of “Shunda” system, “paltsyatky”, Leonid Gaydamaka, Olexandr Nezovybatko.

□ **BELICHENKO NATALIYA. Bach’s choral fuguetas: the genre-historical context** ■ The article considers an autonomous, independent of the

Fugue, stable genre specificity of Bach's choral fughetta's in its historical context. Fughetta origins, leading to the short organ piece for liturgical purpose (the versets), were analyzed. It was established the need to update the scientific approach to the genre specific of Bach's fughetta as organ chorale's successor, as well as the correlation of its basic elements with a fugue. ■ **Key words:** fugue, fughetta, chorale prelude, verset.

□ **BEVZ MARINA. Valentin Borisov's publicistic legacy as a composer's aesthetic program** ■ The array of newspaper and journal articles by V. Borisov (1901–1988), the famous Ukrainian composer, has been generalized in this paper. The author traces the art and cultural situation of 1920–1930 years in Ukraine and the process of formation V. Borisov "credo" as a representative of his generation in these publicistic works. V. Borisov's publicistic legacy demonstrates a firm attraction of his optimistical thought to alive questions of an existence of musical art, of composer's professionalism, to the problem of education of aesthetic culture of an audience and active search of its solution. ■ **Key words:** Valentin Borisov's publicistic legacy, musical establishments in 1920s years, VUTORM, APMU, V. T. Borisov as the musical critic, Valentin Borisov's aesthetical program.

□ **BORISENKO MARIYA. The artist and his time: Ninel Liberol – a musicologist and a writer** ■ The article reveals to the audience of professionals the name of a Kharkiv musicologist and a writer, who has graduated from Kharkiv State Conservatory, the faculty of theory and composition (1946–1951) – Ninel Liberol, who is the author of four published books, two of which are "The monologue from the auditorium" (1999–2004) and "Music waves" (2011) include more than thirty literary and historical essays on the life of musical and theatrical Kharkiv since the 30s of the twentieth century to the present day. This topic as well as related archival documents are the subject of a special study in this publication, written by the author in the genre of problem essay-dialogue. ■ **Key words:** regionology, problem essay-dialogue, "art document" of the epoch, musical and theatrical Kharkiv, Kharkiv State Conservatory, the faculty of theory and composition.

□ **BYELIK-ZOLOTARYOVA NATALIYA. Choral scenes of G. Mayboroda's opera "Yaroslav the Wise" as a reflection of the topic "People and power"** ■ The article reveals the features of choir dramaturgy and the functions of choral component of the opera at each stage of the scenic action. "Yaroslav the Wise" is the type of epic-historical opera, which includes the dramatic and psychological lines. The appearance of the people at the opera stage as an active force is lead to a complication of a dramaturgic loading of the choir. The choral component of the opera acquires diverse dramaturgic functions: efficient, allusive-historical, as a background and commentator and other. The author justifies necessity of a modern revision of the role of the chorus in the opera and notes that the theme of the opera "Yaroslav the Wise", which was demanded in the 70s of the XX century, remains relevant today. ■ **Key words:**

opera-choral creation, opera-choral dramaturgy, opera-choral symphonism, dramaturgical functions of the choir.

□ **GRITSUN YULIYA. “Aesthetic Beauty” category as a semantic dominant of Igor Kovach’s musical heritage** ■ The author analyses emotional and ethic content of music by outstanding composer of Kharkiv school I. Kovach (1924–2003). The aesthetical sphere of Beauty interpreted as a trinity of Beauty, Love and Goodness, appears as the conceptual dominant idea of his multifaceted oeuvre that determines its positive focus. Thanks to affirmation of imperishability of life supreme values and optimism, romantic freshness of feelings, I. Kovach’s music stands out against the backdrop of psychic fracture and self-contradictoriness intrinsic to XX century art. ■ **Key words:** Igor Kovach, category of aesthetical Beauty, emotional and ethic content of music, symphonic music, musical-performing genres, oratory, songs.

□ **ILYENKO MIKHAIL. The trumpet art in terms of ontological foundations of musical performance** ■ The article considers a fundamental notions of “music” and “play” with regard to performing art, in particular, the art of trumpet playing. The study bases on the concept of playing forms of art (J. Huizinga) focusing on the genetic origins of “play” as “music”, presented through the art of instrumental playing. The present paper reveals the role and importance of trumpet art that originated in ancient times (rituals, military music, everyday genres). The author has made a journey into the history of trumpet as a multi-functional instrument, which is capable of producing wide melodic line as well as virtuoso passages in the “brilliant” style. ■ **Key words:** music as “play”, music performance, performing style, virtuosity, the art of trumpet playing

□ **IVANOVA YULIA. Ways of studying the science of choral singing** ■ The article is an attempt of comprehension of the science of choral singing and conducting as a holistic scientific system. The review of the functions of choral culture became a base to the clarification of the “choral conducting” concept’s in its modern meaning. In addition, the current views on the development of the science of choral singing analyzed and summarized. The author has concluded that the development of choral science depends from the core, the centre, which is the base for some special direction of researches. In its turn, the ways of studies of the choral science can be compared with a hermeneutical circle, which can be formed only in the complex dialectical interaction between the whole and its parts. ■ **Key words:** choral culture, choral conducting, history and theory of the choral performing, ways of studying the science of choral singing.

□ **KAUSHNYAN YANA. The art of solo singing in the light of unity and differences of the categories “music” and “play”** ■ The article examines the art of solo singing in terms of the interaction of the categories “music” and “play”. Systematizing the information about the evolution of vocal art, the author demonstrates as singing, sprouted from the syncretism of poetry, music and dance, becomes a “high-tech” art of the voice, while maintaining the primordial nature of a play inherent to

music. The researcher marks a possibility of “without textual” usage of a voice as a “playing instrument”; this is a new one theoretical approach to the study of singing process in such musical genres as vocalize and concert for voice and orchestra. ■ **Key words:** music, playing, singing, art of solo singing, functions of singing voices, “textual based” and “non-textual based” singing.

□ **LUKASHENKO Nataliya. The phenomenon of dialogue in the context of V. P. Zaderatsky's piano creativity** ■ The article considers the basic positions demonstrating the dialogism of V. Zaderatsky's creative method through the example of specification of essence of dialogue phenomenon as a factor forming the style in his piano compositions. The methodological basis for the analysis become the levels' classification of a dialogue (A. Samoilenko) and typology of dialogue's forms (E. Kotlyarevskaya) representing a peculiar extrapolation of M. Bakhtin's and V. Bibler's concepts in the context of musical art. ■ **Key words:** dialogue, piano creativity, V. P. Zaderatsky.

□ **MISLAVSKIY VOLODYMYR. Movies about the present in Ukrainian cinema of 1920s** ■ Based on the broad spectrum of little-known publications in Ukrainian and Russian press of the 1920–1930s the article for the first time examines the development of film industry in Ukrainian cinema of this period. The article also analyzes the influence of the political situation to the themes of Ukrainian films and to the work of filmmakers who were under severe pressure of Soviet censorship – a source of inner dramas of many film producers and screenwriters deprived of possibilities to embody adequately on a screen their views on the present. ■ **Key words:** history of cinema, film industry in Ukraine, Ukrainian SSR, VUFKU.

□ **PINCHUK OLENA. Vsevolod Topilin: human intonation (sketches to the portrait of the pianist)** ■ Based on the author's collected memories of the contemporaries the article under discussion reveals the performing talent, creative activity of the XX century outstanding pianist Vsevolod Topilin. Deprived of prominent scenes and great audience fame due dramatic circumstances of his life, Topilin is described as unique creative personality, unusually gifted musician, virtuoso pianist, talented and wise teacher who created at the end of his life his own pianistic school in Ukraine. ■ **Key words:** Vsevolod Topilin, piano performing art and pedagogics, pianistic school of Vsevolod Topilin, Ukrainian piano school.

□ **POGODA OLENA. An aspect of genre and stylistic interactions in the J. N. Hummel's piano fantasies** ■ The lack of consensus not only about of the qualitative side of the Hummel's Fantasies, but about of their quantity determines an urgent need to study them. The article implements the differentiation of Fantasies composer by types of interpretation of the genre. As a leading constructive principle determining the features of Hummel's interpretation of the fantasy genre, the author allocates genre and stylistic synthesis, covering the models of the past (Baroque fantasies, works

by Mozart), the experience of his contemporaries (Beethoven) and anticipating the future patterns of Romanticism (Schubert, Chopin). ■ **Key words:** fantasy, genre, style, synthesis, function, Viennese classicism.

□ **POSVALYUK KONSTANTIN. Concertos for Trumpet and Orchestra by N. Berdyev: Genre, Stylistic and Performing Peculiarities** ■ This article first proposes an interpretative analysis of all three concertos of N. Berdyev (1921–1989), one of the founders of the national academic school of trumpet playing, considering both the peculiarities of the compositional dramatic solutions and specificity of a solo instrument, of which the Concertos author was a master. Using the model of a one-part concert-poem, typical formal structures (sonata form with a mirror reprise), N. Berdyev focuses on various artistic imaginative and technical virtuosic resources of the trumpet and orchestra, which determines the individual shape of each Concerto. ■ **Key words:** concerto genre, Concertos for Trumpet and Orchestra by N. Berdyev, N. Berdyev as a composer, performing resource of a soloist trumpeter in the Concertos by N. Berdyev.

□ **RADKEVICH YULIYA. Vocal miniatures cycle as a synthesis of lyric poetry and music: theoretical aspects of the genre study** ■ The scientific novelty of the research lies in generalization of the available information on the vocal cycle, as well as in its extension to the nature of existential and artistic bases of music miniatures genre in vocal (song-romance) performance. A vocal miniatures cycle is the enlargement of the single miniature up to the scale of large concert-chamber musical form. This transformation reflects the “small in the large” principle opposite to the “large in the small” one. The main uniting means in the combination of “music and word” appears musically-intonational beginning related directly to the phenomena and categories of style and genre in music. ■ **Key words:** genre and style in music, vocal miniature, vocal miniatures cycle, words and music in vocal cyclization, types of vocal cycles.

□ **SAKHNO IGOR. Orthodox hymnody: rational splitting of words** ■ Today's realities are such, that the church language moves inevitably towards its adaptation to everyday speech. In these conditions, the practice of church singing offers some tips on the way to a positive solution of the problem – maintaining of the necessary lexical minimum for supporting of splendor worship, whose an essential condition is intelligible articulation of verbal text. The article says about the traditional semi-vowels demarcations of related consonants and about the need to their return in reasonable proportions in the practice of Russian Orthodox worships that to optimize the problem situation. ■ **Key words:** Orthodox worship, psalmody, znamenny chant, splitting of words, vocal articulation.

□ **SAVCHENKO YANA. The Liturgy “Kyyivs'ka” by R. Twardowski: logics of the meaning-formation** ■ The paper analyses one of the brightest and large-scale spiritual works by Polish composer, in which united both the Catholic and

the Orthodox constituents of the direction "musica sacra nova" in the Polish choral culture. Written especially for the Ukrainian Orthodox Church and based on the canon of "Divine of Saint John Chrysostom", Liturgy by R. Twardowsky synthesizes the intonations of "znamenny" chant and Gregorian choral, different forms of polyphony and also unites the polar principles of musical development – a dynamic stadial ("crescendo" form) embodying the sacred numerical symbolism and the affirmative arch principle. The main conception of the Liturgy which is a bright example of ecumenism in art is the unity of the humanity in their aspiration to the God. ■ **Key word:** Liturgy, composer's interpretation, method of synthesis, "musica sacra nova", Polish choral culture.

□ **SERDYUK ALEXANDER. Ira Malaniuk: on the way towards Richard Wagner** ■ The article introduces to little-known facts of outstanding Ukrainian singer Ira Malaniuk's creative biography. Based on the foreign sources and Ukrainian translations of singer's autobiographical materials published recently, the author lights her way as an artist, which was complicated but fruitful creatively, in particular, her mastering of Wagner's opera legacy corresponding to her vocal line – mezzo-soprano. The paper concludes, that the singer was a worthy represent of Ukrainian understanding of the imaginative world of Wagner, continuing the traditions founded of her famous kinswoman Solomiya Krushelnyska. ■ **Key words:** Ira Malaniuk, Bayreuth opera festivals, stages of mastering of Wagner's opera repertoire.

□ **SERDYUK YAROSLAVA. The category of Ideal and the concept "Virtual" in the studying of musical work** ■ The article discusses the peculiarities and perspectives of usage the concept "virtual" in its relation to the category of the ideal in the studying of a musical work as a specific phenomenon. The origin of philosophical terms "concept" and "category", the similarities and differences in their semantic content is analyzed. As the conclusion, the article says about much more operational potential and universality of the concept "virtual" in the projection on the problematic field of a musical work, compared with the category of the ideal. ■ **Key words:** music, concept, category, virtual, ideal.

□ **STANYCHNOV OLEH. The main stylistic evidences of Secession in the Polish artist's pictures** ■ The painting of Art Nouveau ("Secession") in Poland deserves special attention as a unique phenomenon, which arose on the basis of the European development of the arts. Implemented research is aimed at the disclosure of that identity by analyzing the actions of the major style-forming factors of Modern are line and rhythm – in the compositional and plastic constructions of paintings of Polish artists. Linear shapes, the dynamics of rhythm, lead to the ornamental decorativeness, symbolism of the plant and animal motives, that do not come off from the national roots, create a unique world of images of paintings by the Polish Art Nouveau, its subtle psychological and philosophical overtones. ■ **Key words:** Secession, rhythm, line, stylistic evidences, décor, floral motif.

□ **STOGHNIY VALENTINA. Polyphonic pieces by Olena Ghnatovska** ■ This article is a fragment of the research of O. Gnatovska's art heritage. Five Inventions and Two Canons from the handbook "Piano playing school" are investigated here. In the polyphonic works by O. Ghnatovska the basic features of her author's style – a penetrative lyricism, high professionalism, deep understanding of polyphonic technique and bright imagery – are reflected. These peculiarities do her polyphonic pieces very useful for a professional growth of pupils both in the technical and art aspects. The article contains the methodical recommendations for a performance of these polyphonic compositions. ■ **Key words:** polyphony, timbre diversity of sound extraction, fingering, repertoire of piano student.

□ **WU HONG YUAN. Interaction between the genre features of "Poetry of waters and mountains" (Shanshui) and the German Kunstlied in Chinese art song (based on the work by Qing Zhu "Great river flows to the East. River meditations" on the verses by Su Shi)** ■ A problem of this research is identification of historical and typological connections between the art phenomena distanced in space and time. The research identifies a typological closeness of phenomena within the national field – the Chinese culture (samples of medieval poetry and composers' creativity of XX century). Qing Zhu, keeping the genre peculiarities of medieval "poetry of waters and mountains" (shanshui), transformed them into the Chinese art song, at the same time, being guided by the principles of musical dramatic art of the German kunstlied of through (ballad) type. Supporting the German kunstlied tradition, Qing Zhu created the fundamentals of the Chinese romanticism of the XX century. Detection of the common typological features between the art song of Europe and China promotes establishment the diachronical connections between various national and historical manifestations of common genre model. ■ **Key words:** Chinese art song, "poetry of waters and mountains" (shanshui), German kunstlied.

□ **ZHERZDYEV OLEXIY. Classification criteria of the plucked string instruments: "sound images" and performing technologies** ■ In this paper the original organologic stylistic approach to the selection of criteria for the classification of plucked string chordophones develops. Two groups of criteria are offered: 1) historical and stylistic (the role of tools in the evolution of musical thinking); 2) technological («images-styles» of tools in the common music practice). The components of these classification groups are systematized. The first group includes the historical, stylistic, paradigmatic musicological approaches that integrated within organology theory, and the second – the characteristics of individual features of each single instrument. ■ **Key words:** style in music, instrumental style, organology, plucked string chordophones, criteria for the classification of instruments of plucked string family.

Відомості про авторів

Александрова Оксана Олександрівна – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Аркадін-Школьник Олександр Аркадієвич – заслужений діяч мистецтв України, зав. кафедри режисури драматичного театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Баран Тарас Михайлович – канд. мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, народний артист України.

Бевз Марина Володимирівна – канд. мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, декан оркестрового факультету ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Беліченко Наталія Миколаївна – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна – заслужений діяч мистецтв України, канд. мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування, головний хормейстер оперної студії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Борисенко Марія Юріївна – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Грицун Юлія Миколаївна – старший викладач кафедри композиції та інструментування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Жерздєв Олексій Володимирович – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії, докторант кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Іванова Юлія Миколаївна – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Ільєнко Михайло Михайлович – асистент-стажист кафедри духових та ударних інструментів та оперно-симфонічного диригування.

Каушняя Яна Миколаївна – асистент-стажист кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Лукашенко Наталія Олександрівна – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Миславський Володимир Наумович – канд. мистецтвознавства, докторант кафедри культурології та медіа-комунікації Харківської державної академії культури.

Пінчук Олена Григорівна – старший викладач кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Погода Олена Віталіївна – канд. мистецтвознавства, керівник виробничої (навчальної) практики, ст. викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Посвалюк Костянтин Валерійович – старший викладач кафедри мідних духових та ударних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Радкевич Юлія Миколаївна – асистент-стажист кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Савченко Яна Олегівна – здобувач наукового ступеню канд. мистецтвознавства кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Сахно Ігор Леонідович – канд. мистецтвознавства, викладач кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Сердюк Олександр Віталійович – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Харківської національної юридичної академії ім. Ярослава Мудрого.

Сердюк Ярослава Олександрівна – аспірантка, викладач кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Станичнов Олег Олегович – аспірант кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Стогній Валентина Тимофіївна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

У Хун Юань – асистент-стажист кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного
змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та
кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство».
Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

Збірник наукових статей
Випуск 43

**Відповідальний за випуск: доктор мистецтвознавства,
професор І. С. Драч**
**Редактор-упорядник, технічний редактор,
коректор: Л. В. Русакова**

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 6.11.2015. Формат 60х84 1/16.
Умов. др. арк. 15,1. Об. вид арк. 15,2.
Зам. № 85. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»
Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.
Телефон: (057)752-47-90

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництва «С. А. М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*