

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

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

Збірник наукових праць
Випуск 28



Харків
2010

Бібліотека ХНУМ



110983

АБ

УДК 78.01

ББК ЩЗ1

П78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного
університету мистецтв ім. І. П. Котляревського
(протокол № 5 від 23 грудня 2010 р.)*

Редакційна колегія:

ВЄРКІНА Т. Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХДУМ ім. І. П. Котляревського (<i>голова</i>)
ДРАЧ І. С. –	доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
КРАВЦОВ Т.С. –	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. –	доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л.В. –	доктор мистецтвознавства, професор

Відповідальний редактор та упорядник – Л. В. Шаповалова,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри інтерпретології та
аналізу музики

П78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Збірник наукових статей ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 28. – 372 с.
ISBN 978-966-8591-45-7

В збірці представлені новітні розробки провідних фахівців музично-театральної галузі з проблем духовності культури, історії та теорії мистецтва, стилів та жанрів доби ХІІІ–ХХІ ст. Поруч з ними статті молодих викладачів та аспірантів репрезентують шляхи спадкоємності Харківської наукової школи (зокрема, музикознавчих, театрознавчих та виконавських традицій Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського), а також інших міст України.

Видання призначено як музикантам-фахівцям, так і широкому загалу гуманітаріїв, а також аспірантам та студентам задля всебічного обговорення суто професійних проблем музично-виконавської практики та мистецької педагогіки вищої школи України.

УДК 78.01

ББК ЩЗ1

ISBN 978-966-8591-45-7 © Харківський державний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського, 2010

Розділ 1
МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ:
ДУХОВНІ ВИМІРИ

УДК 78.03 (477)

Неоніла Очеретовська
МУЗИКА СВІТЛОГО ОПТИМІЗМУ

Об'єктом дослідження даної статті є складові компоненти жанрової системи, що притаманна творчості відомого українського композитора Івана Федоровича Карабиця. Актуальність цієї теми обумовлена як багатоманітністю жанрових пошуків автора, оригінальним втіленням ряду традиційних жанрових моделей у його музиці, так і недостатнім висвітленням даного аспекту у вітчизняному музикознавстві. Динаміка жанру в творчості І. Карабиця особливо помітна на тлі активних жанрово-стильових взаємодій, що характеризують сучасне музичне мислення.

Дослідники українського музичного мистецтва уже давно йдуть шляху жанрового аналізу (праці М. М. Гордійчука, О. С. Зінкевич, А. К. Терещенко, Л. Б. Архімович, Л. В. Шаповалової та ін.). Методологія та методика цього підходу тісно взаємопов'язані з іншими аналітичними ракурсами: стильовим, композиційним, драматургічним, цілісним. Взаємодія різних методів призводить до системного аналізу музичного твору, котрий є актуальним і для вивчення музики І. Карабиця. Оскільки синтезуючим фактором у даному контексті виступає аналіз жанрової сфери, то особливої актуальності набуває і осмислення проблеми жанру, який в сучасних умовах переживає процеси оновлення. Жанрова концепція ХХ століття стверджує категорію змішаного деформованого жанру, жанру-гібриду, що прийшов на

зміну диференційованим та нормованим структурам класичного типу, ствердився як явище множинне. При цьому старі жанри в своєму змісті та формоутворенні відчувають постійний вплив з боку нових явищ. Ця тенденція характеризує і творчість І. Карабиця, яка охоплює широку амплітуду різних музичних жанрів. На одному з пленумів у Спілці композиторів автор відзначав, що ніколи не обмежував себе певними жанровими моделями, прагнучи знайти шляхи до об'єднання різних музичних сфер. В багатьох творах композитора виявився характерний для сучасності процес трансформації та гібридизації жанрів, тому цікаво прослідкувати, як у тому чи іншому випадку змінюється певний жанровий стереотип.

Одним із перших творів І. Карабиця, що засвідчив його високу професійну обдарованість, став Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественных песней» на слова Г. С. Сковороди (1971), написаний напередодні святкування 250-річчя від дня народження визначного українського філософа, поета і музиканта.

Українська культура XVIII ст. інтенсивно поглинала напрацювання західноєвропейської традиції. Творчість українських майстрів синтезувала риси західноєвропейського бароко, ренесансу, класицизму, що зазначалось і в спадщині Г. Сковороди, навіяної картинами величної української природи. Творець видатних зразків громадянської, філософської, пейзажної лірики, поет водночас був талановитим музикантом, володів мистецтвом співу, композиції, прекрасно грав на флейті, скрипці, бандурі, гусях.

Одним із творчих завдань, поставлених в хоровому концерті І. Карабиця, було втілення образу Г. Сковороди у єдності його іпостасей філософа, поета та музиканта. Мелодійні вірші Г. Сковороди, багаті метафорами, порівняннями, репрезентують сучасну йому лексику у сплетіннях рис російської, книжної староукраїнської, церковнослов'янської мови, народної говірки, іншомовних вкраплень. Складаючи текстову основу твору, композитор відібрав з поетичного циклу ті вірші чи їх окремі строфи, котрі розкривають центральні світоглядні мотиви Г. Сковороди-мислителя, а саме: ідеї Щастя, Свісті, духовної Свободи. Вони покладені в основу драматургії та тематизму Концерту, який зв'язаний з традиціями партесного співу, з жанром хорового концерту XVII – XVIII ст. Не прагнучи до безпосередньої стилізації,

композитор органічно впроваджує в музичну тканину деякі специфічні елементи старовинного барочного жанру. Він спирається на жанрову модель лірико-драматичного хорового концерту, де спостерігався значний вплив народнопісенної інтонаційної сфери на концертний жанр, а також переплетення засобів музичної мови, характерних для музики класицизму, бароко та ренесансу.

Гуманістичне світовідчуття виразилось і в оптимістичній домініанті змісту, гармонійності та емоційній врівноваженості художнього цілого. Аналогії з жанром хорового концерту XVIII ст. виявились в значущості, якої набули в концепції твору філософські питання людського буття, у піднесеності думок та почуттів, в глибокому осмисленні загальнолюдських духовних цінностей.

В музиці концерту помітний вплив пісенної творчості самого Г. Сковороди, таких особливостей його пісень, як ритмічна розміреність, декламаційно-співучий характер мелодики, тяжіння до діатоніки та ладової перемінності, відсутність широких інтервальних ходів у побудові мелодійних фраз та звуковисотних ліній, що утворюють багатоманітні «візерунки». Стилеутворюючим фактором концерту стала також українська народна пісня: інтонації ліричних, епічних жанрів, зокрема, думного епосу, імпровізаційних інструментальних награвів. Так, рефреном Концерту є задумливий, пасторальний награвш флейти, що уособлює образ поета-музиканта.

Друга батьківщина Г. Сковороди – Харківщина – зіграла неабияку роль у становленні його стилю та образної системи. Цей регіон України характеризується взаємодією української та російської мовності, пісенності. І. Карабиць не поминув це явище, працюючи над своїм твором. В його музичній мові зазначився вплив інтонаційного строю билин (соло тенора з I частини, соло альти з II частини), колискових, плачів, сфери романсовості (соло тенора з V частини).

У XVII – XVIII ст., за життя Г. Сковороди, поширеним жанром в Україні був кант, з характерним тридольним або чотиридольним метром, із ясно виділеною басовою партією та терцевістю у співвідношенні інших голосів, перевагою плавного пощабельного руху та стрибками на малооб'ємні інтервали у верхніх голосах. Кант стояв біля витоків партесного концерту. Отже, природно, що І. Карабиць користується його стилістикою при написанні свого твору. Нагадаємо,

що і Г. Сковорода був автором кантів, що набули широкої відомості («Всякому городу нрав и права», «Ох, счастье, счастье»). В побудові тем концерту також відчувається вплив кантів, але при цьому старовинний жанр трансформується, наповнюється новим змістом завдяки ускладненню ладогармонічної мови, загостренню інтонацій хорових партій. Шість частин цього твору, котрі йдуть без перерви (за виключенням другої і третьої), засновані на єдиному драматургічному задумі, що послідовно розкриває ідею Щастя – головну в філософській концепції поета.

Єдності цілого сприяє система лейтмотивів та інтонаційних зв'язків між ними, наявність двох образних сфер та їх взаємодія. Перша з них – лірична – розподіляється на три образно-драматургічні лінії. Партія тенора-соло передає відчуття образів природи, піднесеність лірико-пасторального. Партія солюючого альтя концентрує лірико-філософські переживання. Монологи баса-соло пов'язані з лірико-епічною образністю. Друга сфера, що формує процес смислоутворення Концерту – це вияв вольових драматичних емоцій.

Важливу роль в творі відграє стилістична багатоманітність. Наспів флейти, котрий створює арку в цілісній побудові твору, близький до барочних інтонацій, зокрема, бахівських. Тут і багатство прикрас, і вільне прелюдіювання, і фантазійність, і діатонічність, що притаманні музиці епохи.

Другий розділ першої частини «Всякому городу нрав и права» утворює яскравий контраст щодо першого розділу. Тональна і ладова визначеність змінюється 12-тоною звуковисотною структурою з елементами пуантилістичної техніки. Характерні для епохи бароко принципи контрасту та комбінаторики перегукуються з сучасними прийомами монтажної драматургії з характерним переключенням кад-рів та їх співставленням. Якщо перший розділ спирається на жанрово-узагальнену народнопісенну інтонаційність, то у другому – авторська мовно-виразна сфера виявляється набагато яскравіше. В тій же кульмінації частини підведено підсумок:

... А мне одна только в свете дума,

Как бы умерти мне не без ума.

В II частині постає мотив, який стане характерним для українського романтизму XIX ст. Це образні аналогії між людською долею та

човном, що пливе у бурхливому морі: «... у вихре скорбей, напастей і бед...». В партії оркестру яскраво, живописно відтворюється картина моря. Музичну мову характеризує поєднання жанрових інтонацій колискової та плачу. Мелодична лінія, що виникає і проростає з малої секунди, поступово динамізується, розширюючи свій діапазон. Єдиний ладотональний центр є відсутнім: розвиток музики зміщується з однієї ладотональної сфери у іншу, нерідко віддалену.

III частина відкривається соло баса:

Не поїду в город богатый,
Я буду на полях жить...

В хоровій партії, що слідує за монологічним висловом, важливу роль відіграє перемінний розмір. Тема природи витримана у стилі канта, її гармонічна мова ускладнена біфункціональними акордами та хроматизмами. Варіант цієї теми проводиться у третьому розділі; динамізація тричастинної побудови досягнута завдяки укрупненням метроритмічної лінії, ущільненню фактури хорової та оркестрової партій.

IV частина також тяжіє до тричастинності побудови, де перший та третій розділи являють собою оркестрові епізоди. Вже з перших інтонацій (кварта, квінта, тритон) створюється напружена атмосфера. Соло альти сприймається як лірико-філософський вислів, викладений у вільній імпровізаційній манері. Трагічне світовідчуття пов'язане з образом смерті:

Смерте страшна, замашная косо!

Ця сумна, скорботна і водночас філософська тема витримана у дусі барочної стилістики, з акцентом на засобах імітаційної поліфонії. Вперше з'явившись у динаміці піано, тема смерті в кульмінації фугато досягає звучності форте. Зображальний ефект досягається завдяки глісандуючим пасажам, оркестровим тремоло, інтонаційним стрибкам.

В V частині переважає наскрізний розвиток, вона вражає енергією, резюмуючи тематичні знахідки попередніх частин. Знову звучать інтонації соло альти з IV частини, соло тенора з I частини. Тому музика фінального розділу сприймається як важливий висновок морально-філософського плану, цілком природний при втіленні в музиці поетичних роздумів визначного українського філософа. Цей висновок закликає до дії, до справи:

Брось, любезный друг, безделья,
Пресечи толикий вред,
Сей момент приймись до дела,
Вот, вот время, время уплывет!

В образно-драматургічному розвитку Концерту виявились притаманні творчості І. Карабиця риси симфонізму. Зближення жанру хорového концерту з симфонією відбулось, у тому числі, завдяки введенню до партитури симфонічного оркестру, що надав звучанню хорової музики масштабності, сприяв симфонізації музичної тканини в цілому. Тому даний твір в певній мірі можна назвати і вокально-хоровою симфонією. Сольні і хорові партії не тільки втілюють поетичний текст, а й містять органічний розвиток інтонаційних ідей. Так, лейттема пасторального наспіву флейти з'єднує різні епізоди Концерту, уособлюючи образ природи, образ музики. Таку ж єдність у межах цілісної концепції твору являють і теми морально-філософського звучання, викладені крупним штрихом. Вони містять унісонні інтонації, а також мелодичні лінії, що відзначені декламаційністю та рельєфністю.¹

Згадаймо і те, що симфонічний жанр також збагатився у ХХ ст. завдяки вокальній та хоровій традиціям (симфонії Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина).

В одному з інтерв'ю І. Карабиць висловив особливе ставлення до симфонії, відзначив її вплив на різноманітні жанри: «... симфонізм як метод мислення сильний саме завдяки філософському і художньому узагальненню. На сучасному етапі розвитку музики головною є проблема поєднання різних музичних начал, їх діалектичний взаємозв'язок і взаємопроникнення. Так, в симфоніях сьогодні присутні інтонації джазової музики, масових жанрів, різних фольклорних витоків. Мені особисто ближчий тип драматичного симфонізму. В ньому стараюсь об'єднати епос і героїку, лірику і гротеск, тобто різножанрові пласти і сфери» [1, с. 180].

70-і рр. ХХ ст. відзначені особливими успіхами І. Карабиця саме в жанрі симфонії. Вже в першій симфонії критики відзначали чітко

¹ Нагадаємо, що першим твором І. Карабиця, з котрим в його музику увійшла тема високого морального і загальнолюдського звучання, була поема для баса і симфонічного оркестру «Vivereemento», де вперше була проведена паралель між весняним розквітом природи і прозрінням людини, яка усвідомлює свою сутність і свою роль у світі.

тема-мелодія в партії других скрипок, що буде і надалі брати участь у творенні звукової тканини симфонії. Її елементи зазвучать в партії альтів, віолончелей. В розробкових розділах значною є роль фонових зображальних засобів (трепетні трелі перших скрипок у високому регістрі, тріолі в нижньому регістрі оркестру).

Поліфонічний характер головної теми симфонії в своїй звуковисотній організації спирається на атональний 12-ступеневий модус. Рівноправність усіх ступенів ладу надає темі особливого динамізму та експресії. Побічна партія знову поринає в сферу лірики, заглиблюючись у піднесено-романтичні почуття. І в головній, і в побічній темах цементуючого значення набувають тріольні інтонації, що зустрічались уже у вступі. З віолончельного регістру побічна тема поступово підіймається вгору, завойовуючи все ширший звуковий діапазон. На зміну фоновим тріолям приходить імітаційно-поліфонічний принцип, котрий також сприяє цілісності темброво-звукової картини.

Початок розробки знаменує поява теми вступу у мінорному нахилі, що обумовлене подальшою драматизацією музики. Подібно до кадрів кінострічки, змінюються епізоди: то поява імпульсивно напруженої теми, то скерцозний образ, то енергійність, дієвість. У круговороті розвитку проходять теми експозиції. Мотивна розробка змінюється контрапунктичним викладом, що увінчується появою піднесеної теми мрії, польоту, котра утворює самостійний епізод у розробці. Цей звукообраз виявляє зв'язок з побічною темою і знаменує новий етап у розвитку ліричної лінії твору. Розробковість зберігає своє значення і у викладі репризи, котра починається з головної теми у трансформованому варіанті. Грань поміж розробкою та репризою розмита, наче лінії на імпресіоністичному пейзажі. Новим у головній темі є її більша звукова насиченість та розширення масштабів розвитку. Поява побічної партії пов'язана лише з короткими інтонаційними ремінісценціями. Прозорі барви і переплетення контрапунктуючих ліній нагадують слухачеві епізоди вступу симфонії. Вічність краси, світлих ідеалів стверджується у постлюдії, де контрапунктично поєднані побічна тема експозиції та основна тема вступу. Тут же з'являється і тема польоту, у зв'язку з якою слід сказати про вплив на пейзажну лірику І. Карабиця інструментальної творчості О. Скрябіна. Скрябінські принципи переростання багаточастинного циклу в одночастинну

тема-мелодія в партії других скрипок, що буде і надалі брати участь у творенні звукової тканини симфонії. Її елементи зазвучать в партії альтів, віолончелей. В розробкових розділах значною є роль фонових зображальних засобів (трепетні трелі перших скрипок у високому регістрі, тріолі в нижньому регістрі оркестру).

Поліфонічний характер головної теми симфонії в своїй звуковисотній організації спирається на атональний 12-ступеневий модус. Рівноправність усіх ступенів ладу надає темі особливого динамізму та експресії. Побічна партія знову поринає в сферу лірики, заглиблюючись у піднесено-романтичні почуття. І в головній, і в побічній темах цементуючого значення набувають тріольні інтонації, що зустрічались уже у вступі. З віолончельного регістру побічна тема поступово підіймається вгору, завойовуючи все ширший звуковий діапазон. На зміну фоновим тріолям приходить імітаційно-поліфонічний принцип, котрий також сприяє цілісності темброво-звукової картини.

Початок розробки знаменує поява теми вступу у мінорному нахилі, що обумовлене подальшою драматизацією музики. Подібно до кадрів кінострічки, змінюються епізоди: то поява імпульсивно напруженої теми, то скерцозний образ, то енергійність, дієвість. У круговороті розвитку проходять теми експозиції. Мотивна розробка змінюється контрапунктичним викладом, що увінчується появою піднесеної теми мрії, польоту, котра утворює самостійний епізод у розробці. Цей звукообраз виявляє зв'язок з побічною темою і знаменує новий етап у розвитку ліричної лінії твору. Розробковість зберігає своє значення і у викладі репризи, котра починається з головної теми у трансформованому варіанті. Грань поміж розробкою та репризою розмита, наче лінії на імпресіоністичному пейзажі. Новим у головній темі є її більша звукова насиченість та розширення масштабів розвитку. Поява побічної партії пов'язана лише з короткими інтонаційними ремінісценціями. Прозорі барви і перешлетення контрапунктуючих ліній нагадують слухачеві епізоди вступу симфонії. Вічність краси, світлих ідеалів стверджується у постлюдії, де контрапунктично поєднані побічна тема експозиції та основна тема вступу. Тут же з'являється і тема польоту, у зв'язку з якою слід сказати про вплив на пейзажну лірику І. Карабиця інструментальної творчості О. Скрябіна. Скрябінські принципи переростання багаточастинного циклу в одночастинну

форму поеми, посилення монологічності у викладі концепції, багатоплановість оркестрових пластів, зображальність фактурних малюнків також відобразились у симфонії № 3 І. Карабиця.

В драматургії твору зазначались риси поемності, характер тем передає дух романтичної піднесеності, а музична мова відходить від певних типових жанрових алюзій, сприяючи концентрації медитативної семантики. Гармонія не домінує у звуковисотній сфері, що призводить до збільшення ролі поліфонічного фактора у формуванні фактурних планів. Про багатоманітні прояви барочності свідчить посилення значущості горизонталі, кожного із оркестрових голосів, навіть окремих інтонацій, викладених у просторових співставленнях. Саме нашарування мелодійних структур підкреслює фонічні якості вертикалі, що обумовлює специфічне темброве звучання оркестру. Співставлення фону і теми-рельєфу також призводить до посилення загального сонорного ефекту, супроводжуючись появою кластерних утворень, акордів-«плям». У вступі симфонії проглядають характерні риси пуантилістичної техніки.

Композитор вміло користується мобільністю малого складу оркестру. Поліфонічна техніка письма пов'язується з принципом об'єднання компонентів музичної тканини, що відповідає поглядам автора на камерний оркестр як не на ансамбль солістів, а цілісний творчий організм, наділений здатністю динамізації музичного розвитку, з одного боку, та ефектом своєрідного звукового розчинення в акустичному просторі, з іншого.

Підводячи **підсумки**, зазначимо, що симфонія № 3 – це зрілий твір І. Карабиця, котрий демонструє майстерне володіння композитором усім матеріалом сучасних технік формоутворення. Поряд з поліфонічними витоками тут широко використовуються прийоми мотивної, інтонаційної розробки. Великого значення набуває жанрове переінтонування тематизму, особливо побічної партії, котра постає результатом інтонаційних метаморфоз головної теми. На хвилі ж переосмислення побічної партії виникає якісно нова в образному плані романтична тема польоту. У слухача симфонії природно поєднуються відчуття образно-тематичної множинності та єдності у процесах музичного розгортання, бо кожний новий тематичний елемент виступає результатом безперервного оновлення основних інтонаційних імпульсів.

Отже, в творчому доробку композитора втілюється широкий спектр ліричних образів від медитативного світовідчуття до відкритої експресії. У поєднанні з глибоко етичними проблемами, які постійно підіймав видатний український композитор, музичний зміст розглянутих творів яскраво втілює той світлий оптимізм, котрим його музика завжди приваблювала широкі кола слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Музыкальная культура братских республик СССР [Текст] : сб. ст. — К. : Музична Україна, 1982. — 191 с.

2. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века [Текст] / И. Никольская. — М. : Сов. композитор, 1990. — 332 с.

Неоніла Очеретовська. Музика світлого оптимізму.

Звертається увага на важливість вивчення жанрової системи видатного українського композитора І. Ф. Карабиця.

Ключові слова: оптимізм, жанрова модель, музичне мислення.

Неонила Очеретовская. Музыка светлого оптимизма.

Обращается внимание на необходимость изучения жанровой системы выдающегося украинского композитора И. Ф. Карабица.

Ключевые слова: оптимизм, жанровая модель, музыкальное мышление.

Neonila Ocheretovskaja. Music of light optimism.

The article draws attention to the importance of studying of the genre system by eminent Ukrainian composer I. F. Karabitz.

Key words: optimism, genre model, musical thinking.

**ПЕРШИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ
В. БОРИСОВА ЯК ЗРАЗОК ПІЗЬНОГО СТИЛЮ**

Валентина Тихоновича Борисова, відомого українського композитора, яскравого представника харківської композиторської школи можна з упевненістю назвати сином ХХ ст. Народжений у 1901 р., він розділив зі своїм народом буремні часи революцій, війн, розбудови нового суспільства, часи поразок та перемог. Його творчий спадок є «літописом часу», оскільки в ньому знайшли відбиток численні художні тенденції вкрай різнобарвної, суперечливої і водночас плідної епохи. У 1920-ті роки він починає свій шлях в мистецтві як «ангажований» митець, який прагне у творчості до злободенності змісту та простоти втілення, що обумовило пріоритетне положення у ранній творчості масової пісні, ансамблевих і хорових творів. Це була сувора школа простоти та стрункості форми, де напрацьовувалися навички створення змістовних та, разом з тим, лаконічних за формою композицій. Підпорядкування індивідуального загальному, національному – яскравий прояв комплексу покоління, до якого належав композитор, зумовив стабільний інтерес до монументальних форм симфонії, ораторії, кантати, поеми, визначивши їх провідну роль в жанровій системі зрілого періоду творчості митця.

У ті роки В. Борисов виконує певне соціальне замовлення, створюючи в межах існуючої фольклорної та академічної традиції значні опуси героїко-епічного змісту (симфонічну поему «Пам'яті В. Чкалова», кантату «Народне свято», симфонічну «Поему про Батьківщину», оркестрову сюїту «Чотири українських народних пісін», Першу симфонію), що принесло композитору визнання майстра симфонічного письма. Разом з тим, саме в зрілий період відкритий до зовнішніх впливів, чутливий до «вібрацій часу» В. Борисов починає активні пошуки нових засобів виразності, здатних втілити складний духовний світ творчої особистості – образ «людини ХХ століття». Найбільш яскраві, самобутні опуси В. Борисова – «Дивертисмент» для симфонічного оркестру, «Музика для струнних», концертні композиції для фортепіано, скрипки, альту, збірки фортепіанних мініатюр – з'явили-

ся в пізній період творчості. Справжніми «перлинами» серед них є фортепіанні твори.

Вивчення фортепіанного доробку митця дозволило не тільки осмислити особливості пізнього стилю В. Борисова, що криються у прагненні висловити сучасною мовою «вічні» змісти, але й визначити його як *якісно новий рівень мистецького розвитку* композитора, як феноменальний прорив крізь «комплекс генерації» (І. Драч). Дослідження жанрової палітри фортепіанної творчості виявило сувору вибірковість митця до жанрового фонду, що обумовило концентрацію уваги композитора на великих формах – концертних та циклічних (поліфонічні цикли та цикли мініатюр). Саме у 1970–1980-і роки В. Борисовим створені три концерти для фортепіано з оркестром та «Етюди оптимізму» для фортепіано і струнного оркестру.

Актуальність теми полягає у тому, що у сучасній науково-методичній літературі практично відсутні аналітичні розробки фортепіанного спадку композитора (зокрема, у виконавському та педагогічному аспектах). **Об'єктом** дослідження є фортепіанна творчість В. Борисова пізнього періоду, а його **предметом** – інтерпретація Першого концерту для фортепіано з оркестром.

Метою статті є осмислення виконавської редакції Першого концерту для фортепіано з оркестром В. Борисова в її композиційних та жанрових параметрах.

Звичні уявлення про сутність концерту як змагання соліста і оркестру перебувають в істотному розугодженні з композиторською практикою останньої третини ХХ ст. Наочно ілюструють це твердження концерти В. Борисова, зокрема, Перший концерт для фортепіано з оркестром, створений у 1974 р. Виконання концерту у Харкові, Києві, Дніпропетровську, Єревані мало великий резонанс. З оркестрами Харківської, Дніпропетровської, Єреванської філармоній виступав Г. Гельфгат, зі студентським оркестром Харківського інституту мистецтв – Р. Харпатіна. На думку П. Гайдамаки, тогочасного голови Харківського відділення Спілки композиторів України, «... Концерт Валентина Борисова втілює новаторські пошуки композитора. Контрасти яскравих емоційних пластів відбили філософський задум яскравого, колоритного твору. Дуже вдало введений голос як своєрідний інструмент-тембр, що привносить в твір світлі, незвичайні фарби» [1, с. 77].

Високо оцінила твір і критика. Так, П. Калашник і Н. Тишко у своїх безпосередніх відгуках на прем'єрні виконання концерту пишуть про філософський задум, оригінальну будову твору, контрасти емоційних планів, властиві композиції Першого концерту для фортепіано з оркестром. Н. Тишко окреслює емоційну палітру концерту – «від суворого суму спогадів про безповоротні втрати до бурхливої, незламної радості життя» [5]. Вона вважає, що «перша частина концерту – своєрідний заспів – дує голосу і фортепіано. Вокаліз меццо-сопрано широкий і виразний по мелодійному і ритмічному малюнку. Живий і теплий тембр людського голосу надає цій музиці ширості і глибини. З особливою значимістю тема вокалізу-реквієму звучить і в партії фортепіано. Різким контрастом є друга частина концерту – стихія радісних молодих сил. Тут панує гостро-скерційний початок, пов'язаний з українською народною музикою, тут немає другорядних партій; поліфонічні прийоми використані з великою винахідливістю. Велике враження у цій частині концерту створює повернення реквіємної теми, звучання її серед веселощів і радісних танців» [5].

Однак В. Борисов був невдоволений результатами своєї праці – процес роботи над твором продовжувався. У видавництві «Музична Україна» Перший концерт для фортепіано з оркестром побачив світ у другій редакції, вже як одночастинний (1978). Початкова двочастинна структура концерту дає підстави для ствердження про бажання композитора структурно розрізнити дві образні сфери – вічне та сучасне. Трансформація задуму викликала зміни у формі (контрастно-складена з ознаками сюїтності). Багатопланове композиційне рішення викликає різноманітність прочитання, можливість варіантної розстановки змістовних акцентів (так, наприклад, якщо підкреслити різкі співставлення, «напливи» станів-спогадів, виокремляться ознаки принципу кіномонтажу, що був взятий В. Борисовим за основу при створенні музичного дійства «На варті Дніпрельстанів» ще у 1932 р.). Майже усі розділи мають експозиційний, а не розробковий характер, тож діють декілька варіантів структури. Оригінальна концепція концерту втілюється завдяки органічному поєднанню лірики, епосу та жанровості при загальній оптимістичній спрямованості розвитку. Сюжетна лінія концерту веде слухачів від спогадів, роздумів про велич та трагізм буття до участі, захопленістю енергією буття.

Відомо, що одночастинні концерти – це надбання музичного романтизму. Тісно пов'язані за змістом, структурою та драматургією із симфонічною поемою, вони, тим не менш, мають специфічні ознаки твору для *сольного* інструменту з оркестром. Прояви внутрішнього конфлікту на рівні форми виявляються у поєднанні принципів поемності та сонати. Жанровий мікст Першого концерту для фортепіано з оркестром В. Борисова ускладнений ще й використанням вокальної партії (зміщенням акценту з соліста на «допоміжного» соліста вже на початку твору), що надає йому також ознак подвійного концерту.

Відмова В. Борисова від двочастинності на користь одночастинної композиції Концерту викликана, скоріш за все, прагненням увиразнити концептуальну ідею твору – проходження життєвого шляху, на якому тісно сплетені згадки про минуле, сьогодення та віра у світле майбутнє. Програма у Концерті відсутня, хоча меморіальна спрямованість очевидна. У В. Борисова драматургічною основою є відтворення безперервного процесу емоційного розвитку. Не протиставлення, а динаміка та експресія діалогу стають провідним засобом розкриття конфлікту. Тематизм Першого концерту можна визначити як інтелектуальний мелодизм, де специфічні ознаки арії *lamento*, думного епосу, народних танцювальних награвань синтезовані в органічний жанрово-тематичний комплекс.

Темповий профіль концерту: *lento assai* – *allegro moderato* – *andante* – *lento assai* – *allegro moderato* – має свою специфіку. Так, «одиницею руху» *lento assai* (ц. 1-4) обрані восьмі (12/8 – 9/8 – 12/8), швидких розділів – чверті. В свою чергу змінність метру (3/4 – 4/4) в швидких частинах надає музичному висловлюванню невимушеності, імпровізаційності.

Фактура є втіленням композиторської думки. Особливості діалогічної організації музичного тематизму твору визначаються тим, що вони діють в одному напрямку, а рівноправність учасників діалогу криється у рівномірному розподілі тематизму, об'ємі реплік. Так, у Концерті В. Борисова *tutti* оркестру займають 77 т., соло фортепіано – 135 т., спільні звучання – 243 т. Якщо в порівнянні сольних виступів фортепіано (фортепіано з голосом) та оркестру перемагає фортепіано, то ця перевага нівелюється провідним об'ємом спільного звучання.

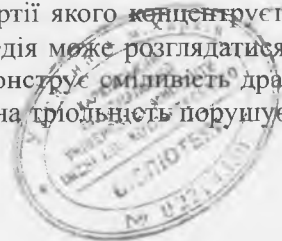
В експозиції фортепіано виконує функцію протискладення вокалу,

створення реквіємоподібного стану: перебираючи на себе провідну роль у викладі тематизму, продовжує, а не заперечує сказане *canto*. Введення вокалізу персоніфікує зміст, надає значної індивідуалізації скорботним настроям, викликає відгук у слухачів на рівні підсвідомості. Лінійний виклад тематизму фортепіанної партії, перегуки регістрів та поліфонічних ліній утворюють своєрідний тембровий діалог. Отже композитор трактує фортепіано як одну з фарб загального оркестрового звучання.

Перший розділ (до ц. 5) взагалі є вельми оригінальним за творчим задумом: на тлі остинатної фігурації фортепіано, що побудована на дванадцяти неповторюваних звуках, розгортається вокальна речитация. «Рівнобіжний, на відстані 4 октав, розмірений остинатний рух на піаніссімо з педалью створює образ мало не космічного обширу, викликаючи серйозні роздуми про речі небуденні, неминущі» – так висловлює свої враження від Концерту В. Борисова В. Золочевський [2, с. 9]. Своєрідність колориту фортепіано підкреслена графічністю малюнка. Вокаліз (дуже складний інтонаційно) звучить екстатично завдяки наявності низхідних хроматичних ходів, несподіваних розв'язань. Майстерність В. Борисова-поліфоніста виявилась у використанні горизонтальних перестановок теми, ракоходних обернень, створення протискладень вокальній темі. Цей розділ є діалогом *canto* з фортепіано: оркестр наявністю органних пунктів окреслює зону *B-dur*. Тематичний матеріал соло *canto* і фортепіано набуває значення лейтобразів.

У ц. 2 енергетика передається від голосу до інструменту – це пристрасна відповідь фортепіано, що викликає певні асоціації з «плачовими» мотивами *cis-moll* ної прелюдії С. Рахманінова. Педаль підкреслює опорні звуки *h-fis*; ладотональний розвиток спирається на співзвуки *c-dis -fis-h* (за звучанням – улюблений автором великий септакорд зі зменшеним тризвуком) та *c-f-as-h* – акорд, дещо споріднений забарвленням із першим. Саме на них базується мелодика.

В інтермедії (ц. 3) композитор акумулює у фортепіанній партії всі образні сфери (скорботи, відстороненості, емоційної сили). Так фортепіано на певний час стає солістом, в партії якого концентрується тематичний матеріал. Фортепіанна інтермедія може розглядатися як друга сольна експозиція концерту, що демонструє сміливість драматургічного мислення В. Борисова. Остинатна тріольність порушуєть-



286044

ся, яскравий імпровізаційний розвиток з використанням поліфонічних прийомів, залученням практично усіх регістрів роялю, різноманітних фактурних формул (акордових послідовностей, октав із заповненням, пасажів подвійними нотами, розгорнутих гармонічних фігурацій) органічно приводить до контрастного матеріалу *allegro moderato*. На зміну напруженій ламентативній голосу та емоційній риторичі соліста приходить скерцозно-жанровий настрій.

Форму швидкої частини можна визначити як рондоподібну. Тема рефрену енергійна, з пульсуючою ритмікою; кварта та терція, синкопований ритм та зміни метру вказують на її українське походження. Другий елемент теми – унісонний рух шістнадцятку у двох голосах, розташованих на значній відстані – інтонаційно споріднений з унісонним рухом восьмих вступу у фортепіанному протискладенні ламентативній *canto*. Вражає відчуття В. Борисовим фортепіанної фактури: він сміливо використовує весь арсенал сучасного піаністичного мистецтва, віддаючи при тому перевагу щільним акордовим звучанням, прийомам ударного піанізму, техніці *martellato*. У другому епізоді пафосний, дещо суперечливий діалог соліста з оркестром, побудований на стретному проведенні обох елементів рефрену, різких динамічних переключеннях, немов затягується у тугий вузол, розв'язання якого шляхом природного уповільнення руху (збільшення тривалостей) приводить до теми рефрену, але в більш стриманому русі.

Третій епізод експонує нову тему широкого дихання, що урочисто й піднесено звучить в партії оркестра при підтримці арфоподібних пасажів соліста. Яскравий, суто романтичний за викладом епізод – епічна кульмінація твору. Монтажне співставлення апофеозної теми-гімну з ламентозним мотивом вступу (у виконанні дуєта *canto* і фортепіано) повертає до образної сфери *lento assai*. За обсягом цей розділ дорівнює аналогічному в експозиції концерту (17 т.). Як на початку концерту діалог призводить до монологу (друга сольна експозиція), так само в зоні репризи – до каденції, яка за канонами жанру починається вільно організованими фігураціями соліста, що виконують функцію «настройки» слухачького сприйняття.

Каденція Першого концерту В. Борисова акумулює усі драматургічні лінії твору. Обсяг її достатньо великий. Починаючись як маргелатна токато, мотивні ланки якої мають енергетику скерцозного моти-

ву, а інтерваліка (провідний інтервал – терція) насичена елементами хроматики та діатоніки, каденція завершується матеріалом сольної інтермедії (другої експозиції Концерту). Двофазність розвитку є досить традиційною для каденції. «Цікавиною» її є модифікація скерцозних образів: зміна метру ($3/4 - 2/4$) призводить до перетворення танцювальності на механістичність, перенасичений хроматизмами мотив завдяки пунктирному ритмові набуває гротескових рис. Фактура цього розділу аскетична: «барабанні» терції супроводжують характерний квартовий мотив, що «шкунтильгає» з верхнього регістру, зупиняючись на синкопах, набуваючи сили в розробкових епізодах кластерного *martellato*, настирливо просувається далі. Композитор вважав мартелатну частину каденції самодостатнім твором².

Другий розділ каденції – ствердження ламентного мотиву в партії фортепіано – «розфарбований» романтичними кольорами: за підтримкою гармонічної фігурації басу пісня набуває сили (динамічне зростання) та об'єму (щільна фактура заповнення у середньому голосі). Перетворення низхідних мотивів на висхідні, поступове охоплення майже усіх регістрів роялю створюють екстатичну кульмінацію, на вершині якої впевнено вступає оркестр зі скерцозним мотивом рефрену. Нарешті, кода – проведення рефрену з яскравими, суто концертними репліками фортепіано – сприймається як «оптимістична крапка» драматургії Концерту як цілого.

ВИСНОВКИ. Перший концерт для фортепіано з оркестром В. Борисова – знаковий твір, що вражає глибиною та актуальністю свого змісту. Потужний креатив пізнього стилю максимально виявляється у цьому творі. Стислість, ущільненість показу музичних думок та їх розвитку – найпоказовіша риса стилю В. Борисова. Мова його небагатослівна. Він обирає з усіх існуючих засобів саме ті, що йому потрібні (від найтрадиційніших до найновітніших); сміливо поєднуючи засоби виразності класичного музичного мистецтва, фольклорні першоджерела з алеаторикою, сонористикою, додекафонією, серійною

² У збірку «Шість характерних п'єс для фортепіано» вона увійшла під назвою «Дивний танок». На нашу думку, дивним є саме відвертий гротеск, що взагалі не є притаманним В. Борисову. Можливо, що у такий спосіб композитор співставляє соціальну та індивідуальну (духовну) складові життя, наголошуючи на пріоритеті останньої.

технікою. Отже, ладогармонічний розвиток відбувається як в межах тональності (основою якої є семиступеневий діатонічний звукоряд, збагачений альтерованими та хроматизованими ступенями), так і у 12-тоновій системі. Усі засоби оркестру та фортепіано спрямовані на вияв психологічного змісту твору.

Парадоксальною виявляється «стильова рухливість» композитора, його здатність у дуже похилому віці не тільки бути співзвучним своєму історичному Часу, але й в певному сенсі випереджати його. При збереженні фольклорного підґрунтя В. Борисов органічно за-своїв мовний арсенал музичного мистецтва другої половини ХХ ст., і як наслідок, продемонстрував досконалість власної композиторської техніки письма. Сучасний слухач вбачає в цьому творі найголовніше – домінування позитивних настанов світоглядної системи мислення митця. Таким чином, Перший концерт для фортепіано з оркестром В. Борисова є справжнім «художнім відкриттям» (Л. Мазель).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гайдамака П. *На верном пути (После смотра творчества композиторов Харькова) / П. Гайдамака // Сов. музика. – 1950. – № 8. – С. 77-78.*
2. Золочевський В. *Нові образи / В. Золочевський // Музика. – 1978. – №6. – С. 9-10.*
3. Калашиник П. П. *Риси стилю творчості В. Борисова / П. Калашиник. – К. : Муз. Україна, 1979. – 112 с.*
4. Калашиник П. П. *Рясний творчий ужинок [В. Т. Борисов] / П. Калашиник // Вечерній Харків. – 1976. – 21 липня.*
5. Тишко Н. *Виконано вперше / Н. Тишко // Культура і життя. – 1976. – 19 серпня.*

Марина Бевз. Перший концерт для фортепіано з оркестром В. Борисова як зразок пізнього стилю.

Пропонується аналіз Першого концерту для фортепіано з оркестром відомого українського композитора В. Борисова у виконавсько-педагогічному аспекті.

Ключові слова: концерт, виконавська редакція, жанрово-тематичний комплекс, рухливість стилю, оптимізм світосприймання.

Бевз М. Первый концерт для фортепиано с оркестром В. Борисова как образец позднего стиля.

Предложен анализ Первого концерта для фортепиано с оркестром известного украинского композитора В.Борисова в исполнительско-педагогическом аспекте.

Ключевые слова: концерт, исполнительская редакция, жанрово-тематический комплекс, подвижность стиля, оптимизм мировосприятия.

M. Bevz. The first concert for piano with orchestra of V. Borisov as example of late style.

Proposed analysis Concert for piano and orchestra № 1 of the famous Ukrainian composer V. Borisov in the performing and pedagogical aspects.

Key words: concert, performing version, genre-thematic complex, style mobility, optimism of perception of the world.

УДК 78.01:78.082.1(477)

*

Юлия Грицун

ДРАМАТУРГИЯ ОБЪЕКТИВНОГО И СУБЪЕКТИВНОГО В СИМФОНИИ № 3 «СНЫ СОЛДАТСКИЕ» ИГОРЯ КОВАЧА

Мне, как и многим советским людям, пережившим войну, до сих пор снятся ее ужасы – вой и грохот падающих бомб и снарядов, разрушенные и сожженные города и села.

Время не стерло в нашей памяти крики отчаяния беженцев на пыльных фронтовых дорогах; невозможно забыть горе людей, потерявших своих родных и близких.

Мы помним слезы наших матерей и жен, провожавших нас на войну. Именно они, эти простые советские женщины, стали воплощением того бесконечно дорогого образа, имя которому Родина.

Не спится ветерану. В сердце солдата стучится память, память о павших друзьях, которым так и не суждено было состариться. Время бессильно перед их молодостью, их подвигом.

Спите, солдаты, и пусть приснится вам наша Победа – Великая Победа, которая принесла жизнь и будущее человечеству.

С этими мыслями и чувствами я писал Симфонию №3 «Сны солдатские».

Игорь Ковач

Третья симфония Игоря Ковача представляет собой вершину симфонического наследия композитора. Написанная в 1985 году – в сорокалетнюю годовщину Победы, она являет собой авторское осмысление трагедии Великой Отечественной войны. Причем осмысление, которое одновременно представлено в нескольких плоскостях: личностно-субъективной и общечеловеческой объективной. Пересечение точек зрения имеет во многом автобиографическое обоснование, поскольку композитор сам был фронтовиком³, дошел до Берлина, соприкоснувшись с войной и «изнутри», и «снаружи». Цель данной статьи заключается в выявлении закономерностей соотношения объективного и субъективного планов в концепции и драматургии симфонии.

В гносеологии индивидуальное (точнее, индивидуально-личностное) – то, что может быть рационально представлено в виде системы индивидуальных значений, включающих в себя личностные смыслы, чувственную ткань сознания и эмоциональную окрашенность. Оно имеет ярко выраженную субъективную направленность и «погружено» в ценностно-смысловую структуру субъективной реальности сознания субъекта» [1, с. 81]. В противовес индивидуально объективное – то, что «принадлежит самому объекту и не зависит от субъекта» [1, с. 82] и представляет характеристику знания, его независимости в плане содержания от человека и человечества.

Проецируя эти типы знания-осмысления на концепцию симфонии Игоря Ковача «Сны солдатские», отметим, что композитор акцентирует личностный аспект, представляя его как совокупность опыта различных людей, соприкоснувшихся с войной. Личностный аспект выступает специфической призмой, сквозь которую представлена в симфонии И. Ковача война и ее трагедия, – призмой переживания и памяти. Он обозначен композитором посредством названия – «Сны солдатские» – и авторского предисловия, которое можно рассматривать как обобщенную программу сочинения, фактически разъясняющую название. Объективный план, заявленный в симфонии, также связан с военными событиями, которые выступают как событийная данность; он определяется масштабами трагедии, которая охватывает, по сути,

³ Во время Великой Отечественной войны И. К. Ковач воевал солдатом артиллерийских частей на фронтах Белорусском и Прибалтийском (согласно данным другой автобиографии нес службу в I и II Прибалтийских фронтах).

все человечество, превышая рамки личностного. Таким образом, в концепции симфонии изначально закладываются две позиции: 1) война, как категория внешняя, и, учитывая временную отдаленность (40 лет), – абстрактная; 2) тот комплекс переживаний, который она оставила в сердцах очевидцев – солдат, матерей, жен. Посредством этого комплекса переживаний происходит оценка трагедии войны.

Сложность взаимодействия указанных позиций, их постоянное переплетение определяет особенности структуры: симфония одна-частна, однако при этом поражает масштабностью, многотемностью и многоэпизодностью, внутренней контрастностью. С точки зрения формы, симфония в самом общем плане строится по принципу репризной 3-хчастности (ABA_1). Для нее характерен контрастно-составной принцип организации, где целое монтируется из контрастных фрагментов – эти фрагменты можно уподобить кадрам киноленты. Специфической особенностью симфонии оказывается отсутствие развития, характерное для всех тем. Отсюда постоянные чередования целостной темы, ее фрагментов с отстраняющим фактурным комплексом. Используемые композитором приемы: стоп-кадр (внезапная остановка действия), смена планов, наплывы и др., способствуют созданию особой драматургии – панорамной, причем, составляющими этой панорамы становятся не кадры военной хроники, не картины войны, а переживания по поводу событий войны, память войны. В свою очередь темы (тематические эпизоды) являются актуализацией продуктов памяти.

Произведение открывается трагическим, суровым вступлением (*Adagio, delicatente* размер 4/4). Оно звучит тонально неустойчиво за счет кластеров, хроматических оборотов. С точки зрения инструментовки интерес представляет задействование в нем ударных инструментов без определенной высоты звучания (треугольник, коробочка, малый барабан, там-там, тарелки, большой барабан)⁴. Указанные особенности придают вступлению становящийся характер.

Вступление включает четыре тематических элемента: 1-й элемент – мерный сухой стук коробочки, символизирующий абстрактный отчет

⁴ Произведение написано для полного состава симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов и меццо-сопрано.

времени, и кластеры у арфы и фортепиано, которые можно уподобить «курантам», своими ударами отмечая важные моменты времени и символизирующие момент проживания времени. 2-й элемент вступления представлен неустойчивым хроматизированным мотивом певочной структуры, звучащим на фоне кластера у первых скрипок, – это как бы первичное мелодическое начало, создающее атмосферу напряженного ожидания, аккумулирующее энергию, которая развернется в активное движение центрального раздела. Объемное октавное звучание тембра вибратона создает эффект отстраненности и объективности. 3-й элемент вступления, отданный маримбе, звучит на фоне неустойчивых кластеров арфы и фортепиано и стука коробочки. Основной мотив построен по квартам, не имеет определенной тональной основы, что придает ему характер ирреальности. 4-й элемент вступления играет самостоятельную роль – он также выступает знаком ирреальности. Эффект ирреального звучания возникает за счет переливов тридцатьвторых у арфы, *glissando* вибратона, кластера у арфы и фортепиано, «незаполненных», «пустых» аккордов (без терцового тона) у колокольчиков.

Несмотря на то, что четыре элемента вступления разнятся друг от друга, для них характерен эффект «накопительности»: так, 3-й и 4-й элементы включают составляющие 1-го элемента (стук коробочки и кластеры соответственно).

В контексте концепции симфонии вступление играет важную смысловую роль. В нем задаются смысловые константы, вокруг которых развивается действие симфонии. Это явления высшей объективности: время (1-й элемент), ход которого не зависит от частной человеческой жизни; ожидание (2-й элемент) как предвестник дальнейшего развития; ирреальность (3-й и 4-й элементы) как дистанцирующий (точнее, отстраняющий) фактор, дающий возможность объективной оценки событий. В свете авторского предисловия указанные константы приобретают семантическое значение памяти. Кроме того на протяжении всей симфонии четыре элемента вступления играют роль «связок» между контрастными разделами.

Раздел А представляет собой последовательную экспозицию двух типов восприятия, двух планов: иллюстративного, связанного с военными событиями, и психологического, рефлектирующего. Он на-

писан в 3-хчастной репризной форме (aba_1), где крайние разделы соответствуют первому из указанных планов, средний – второму.

Основная тема раздела *a* (*Allegro. Con smania, es-moll*) маршеобразная, волевая; она строится по восходящим квартам, причем каждый звук акцентируется, звучит у всего оркестра на *ff*, заполняя всю партитурную ткань. Из пульсации и отдельных квартовых призывов, которые вначале звучат фрагментарно, рождается целостная тема – марш обобщенного характера, в котором композитор концентрирует наиболее характерные для данного жанра элементы: предваряющий квартовый ход, пунктирный ритм, уравнивание противодвижением, тембр духовых и ударных инструментов. Отсутствие развития, чередования целостных проведений темы и ее фрагментов с волевым, героическим фактурным комплексом (триоли у меди, акценты) ассоциируется с актуализацией продуктов памяти. Отметим, что каждый такой «продукт» обрамлен материалом вступления.

В середине раздела *b* (*Larghetto. Addolorando*) доминирует иное состояние, включается совершенно другой план восприятия действительности. Тема (вернее, тематическое зерно) обозначивает лирико-трагедийную сферу, становясь символом личностной трагедии, которая разрастается до вселенских масштабов в кульминации всего произведения (конец разработки). В теме два элемента: 1) интонация скорби, плача в мелодии (знак лирического *lamento*); 2) мерная поступь в басу (жанровый знак траурного марша). Главная тема среднего раздела – 2-хтактовый мотив, то прерывающийся, то вновь возобновляющийся, как стон, всхлип, который в последствии перерастет в широкую лирико-трагическую тему, – звучит на фоне равномерного *ostinato* (нисходящая кварта в октаву у арфы) и тянущейся педали у скрипок и альтов. По своему содержанию, это мотив напряженного ожидания, он подчеркивает состояние внутренней сосредоточенности, противоположное действительности, целеустремленности предыдущего раздела. Маршевость, которая заложена в теме, в данном случае объективирует трагедию, переводя переживания из личностного плана во всеобщий (сборный).

Реприза a_1 динамизирована в фактурном отношении: задействован весь диапазон оркестра, звучание все время *tutti* на *fff*, усилены элементы маршевости (пунктирный ритм, ударные инструменты). Осо-

бенностью репризы является точное повторение ее материала (композитор отметил в партитуре две вольты), утверждающее героическую образность.

Укажем, что в дальнейшем развитии материал маршевого раздела *A* постепенно сокращается (прежде всего в количественном плане), вытесняясь лирико-драматической образностью; отстраненный, панорамный взгляд «сквозь призму марша», сменяется актуальным планом переживаний, реализуемых посредством лирических тем.

Форму второго раздела симфонии можно рассматривать как 2-х частную (*AB*), где неконтрастные разделы находятся в едином образном модусе, но выражают два типа внутреннего отношения: *A* – образ-плач, который сконцентрирован на самом себе и решен в личностном плане; *B* – образ-плач, который развертывается до уровня соборного оплакивания, одновременно дающего оценку происходящего.

Раздел *A* (*Andante, g-moll*) включает три проведения темы-плача, которые «разбиваются» вторжением (прорывом) маршевой образности. Тема-плач диатонически устойчива; она звучит у скрипки соло, в интонационном плане для нее характерно сочетание малосекундовых «плачевых» интонаций, восходящего квартового хода и трехкратное утверждение наивысшей точки (в первом проведении отмеченное штрихом *marcato*). Начальный мотив темы очерчивает контуры средневековой секвенции *Dies irae*, связанной с образом смерти, но в ракоходном движении. Несмотря на то, что сама тема не несет в себе ничего зловещего, являя собой «плач-колыбельную», семантика *Dies irae* подчеркивается посредством «курантообразных» ударов (кластеров на *p* в большой и контр-октавах) у фортепиано, а также хроматизированным ходом восьмыми у контрабасов, напоминающим пассакалию и вносящим ощущение ирреальности.

Для первого проведения темы характерна рассредоточенность. Ее первый фрагмент не завершен, прерываясь кластерами из вступления; второй фрагмент как бы подхватывает мысль с полуслова, что напоминает лирические народные песни, где фразы часто не доводясь до конца, подхватываются, как правило, с середины, образуя текстовый повтор. Таким образом, два фрагмента темы представляют собой проведение единой лирической темы. Второе проведение – более полное, развернутое; в нем усилены «интонации плача», «шаговый»

контрапункт в мелодии у контрабасов сменяется мерными четвертями на *pizzicato* и тянущейся педали *tremolo* у альтов и виолончелей. Основная тема звучит как *unison* меццо-сопрано и гобоя. Соединение вокального и инструментального голосов объективирует смысловое наполнение темы-плача, переводя его из сугубо личностного плана во всеобщий. Третье проведение темы отделено вторжением марша, который звучит *tutti* на *fff*, причем марш вводится и завершается «фанфарами» меди, что придает ему характер завершенного кадра. В третьем проведении тема звучит у флейты пикколо на фоне *ostinat*'ного «перелива» у вибратона (тоническое трезвучие с *#IVcm.*), к которому затем подключается «пассакалийный» ход у контрабасов, и «мягкого» кластера у струнных. Отметим, что данное проведение расширено по сравнению с предыдущими – за счет повтора мотивов в середине темы, а также дополнения, в котором явно обозначается мотив *Dies irae* в увеличении (*d-cis-d-gis*), придавая звучанию более трагический характер.

Следующий «кадр», отделяемый от предыдущего небольшой связкой (1-й элемент вступления), образует лирико-трагедийный раздел, перерастающий в кульминацию симфонии. В кульминационном разделе симфонии две магистральные образно-смысловые линии (лирика и маршевость) достигают своего апогея, образуя кульминацию. Лирическая линия образует трагедийную кульминацию, которая сменяется маршевой – героической кульминацией. Таким образом, разноплановые кульминационные зоны представлены как завершенные кадры-картины.

Раздел *Andante. Con dolore (a-moll)* в своей основе содержит лирико-трагическую тему. Ее особенностью является жанровая двойственность: с одной стороны – это лирическая тема, с другой – в ней можно усмотреть признаки траурного марша. Лирика сосредоточена изначально у высоких деревянных духовых инструментов (флейта, гобой). Она звучит в сексту (затем в терцию) и строится на плачевых малосекундовых интонациях. Маршевый компонент составляют квартовые «шаги» у виолончелей и контрабасов на *pizzicato*. Их можно ассоциировать с поступью человека, шагающего из последних сил. Особую роль играет падающий «мотив-жест» у фагота (затем он будет звучать у кларнета), придающий теме особую безысходность.

Развитие темы включает 4 фазы, раскручивающиеся подобно спирали: от зарождения тематического ядра, прерывающегося мотивами-«связками», до кульминационного четвертого проведения, являющегося кульминацией всей симфонии. Каждая фаза характеризуется сменой тональности: 1-я фаза – *a-moll*; 2-я фаза – *c-moll*; 3-я фаза – *c-moll*; 4-я фаза – *f-moll*. Последняя фаза включает в себя два этапа: подход-нагнетание, и, собственно, кульминацию.

В контексте авторского предисловия тему можно трактовать как «тему-плач», «тему-стон». Это женский плач, проклинаящий войну, которая забрала столько невинных жизней. Представленный в первом проведении как плач одного человека, в кульминации он представляет собой соборное оплакивание, когда рыдает вся земля, которая вырастила дочерей, сыновей, но не смогла их уберечь.

Характерной особенностью данной темы является сращивание ламентозной лирики с маршевой, которая здесь выступает объединяющим, организующим началом. Эта маршевость, изначально заложенная в теме при первом ее появлении в виде двух противопоставленных и острающих друг друга пластов, здесь сплавляется, образуя единый маршево-лирический комплекс, сопоставимый с траурно-погребальным шествием пассакалии, сарабанды. Тема развивается, постепенно ритмически видоизменяясь и сжимаясь; четверти и восьмые сменяются восьмыми и шестнадцатыми, затем сплошь шестнадцатыми. Кластер у медных инструментов, внезапно обрывающий звучание *tutti*, знаменует начало третьего репризного раздела, вновь обращающего к маршевой образности.

Облик маршевой темы остается фактически неизменным и в плане фактуры, и с точки зрения развертывания мелодики (широкий диапазон, постепенное уплотнение фактуры), особенности гармонии (большое количество хроматизмов, альтерированных ступеней). Вместе с тем, возвращение начальной маршевой темы не является логическим итогом симфонии, поскольку дальнейшее развитие данного раздела выводит на иной уровень осмысления трагедии, заключенной в данной маршевой теме.

Постепенное «исстаивание» звучности до одного-единственного звука (у виолончелей и контрабасов) придает зловещей силе черты эфемерности, что дополнительно подчеркивается появлением эле-

мента-«связки» (3-й элемент вступления – мотив у маримбы и 1-й элемент – удары коробочки (*Sostenuto*)).

Действительной кульминацией всей маршевой линии становится новая тема в тональности *D-dur* (*Maestoso con ilarito*). Новая тема-апофеоз построена на ритмических восходящих триольных фигурах и пунктирном ритме. Она звучит в миксолидийском ладу *d* у фаготов, контр-фагота, тромбонов, тубы и контрабасов на фоне арпеджированных аккордов у струнных инструментов и аккордовой педали у деревянных духовых (кроме фаготов и контра-фагота). Волевой, призывно-утверждающий характер новой темы подчеркивают литавры (мотив-ход по ч.4). Концентрация энергии темы достигается и посредством временного сжатия – смены метра (2/2) и масштабного сокращения темы (тема монолитной структуры занимает 4 такта).

Последовательная полифонизация фактуры, смена тональности приводит к вершинной точке данного «кадра» – музыкальной цитате из песни военных лет «Прощание Славянки» (музыка В. Агапкина, слова В. Лазарева), ставшей символом мужества, стойкости, любви к Отечеству.⁵

Краткое возобновление первоначальной маршевой темы после *grand fermata* может быть трактовано как напоминание о трагедии, которая навсегда остается неизгладимой.

Таким образом, реприза A_1 является синтезом маршевости, который включает основную маршевую волевою тему, новую призывную тему-апофеоз, введение в симфонию музыкальной цитаты из песни военных лет «Прощание Славянки» в символическом значении Победы.⁶

В Коде вновь возвращается тема, которая звучала в лирико-трагедийной кульминации; ее сменяет тема плача. Однако теперь эта тема звучит в более отстраненно-объективном ключе, что подчеркивает обрамление элементами вступления (образ времени).

Итак, в Симфонии № 3 И. Ковача выстраивается панорама-фреска многоплановой оценки трагедии войны, где личное соотносится

⁵ Композитором использован лишь припев песни с видоизмененным мелодическим окончанием «Прощай, отчий край, ты нас вспоминай, прощай милый взгляд, прости - прощай, прости - прощай».

⁶ Форму репризы можно обозначить следующим образом: (*авса*₁).

со всеобщим посредством сращивания лирической и маршево-действенной жанровых сфер, где объективный план оценки формируется жанрами, имеющими знак коллективности, соборности (марш во всех его разновидностях – траурный, торжественный и др.), субъективный план – жанрами, отмеченными лирико-драматическим знаком.

Включение женского голоса как субъективного начала и последующее объединение его с инструментальными голосами также отвечает идее объективизации личностного переживания.

Избранный композитором структурный принцип – одночастность – здесь обусловлен целостностью, неразмежеванностью восприятия, где присутствующая фрагментарность является отражением многообразия внутреннего мира человека, мира его настоящего, связанного с прошлым и определяющим будущее, подчиненного законам высшей объективности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Героименко В. А. Диалектика личностных и объективированных моделей человеческого познания / В. А. Героименко // *Философские науки*. — 1988. — № 9. — С. 80—85.

Юлия Грицун. Драматургия объективного и субъективного в Симфонии № 3 «Сны солдатские» Игоря Ковача

В статье рассматриваются особенности соотношения объективного и субъективного в Симфонии № 3 «Сны солдатские» украинского харьковского композитора XX века Игоря Ковача (1924-2003).

Ключевые слова: симфония, драматургия, лейтмотив, время, вечность, средства выразительности.

Грицун Ю. Драматургія об'єктивного і суб'єктивного в Симфонії № 3 «Сны солдатские» Игоря Ковача.

У статті розглядаються особливості співвідношення об'єктивного і суб'єктивного у Симфонії № 3 «Сны солдатские» українського харківського композитора XX століття. Ігоря Ковача (1924-2003).

Ключові слова: симфонія, драматургія, лейтмотив, час, вічність, засоби виразності.

Gritsun Y. Dramatic concept of objectivity and subjectivity in the third Symphony “Soldier’s Dreams” of Igor Kovach.

The article considers correlation peculiarities of objective and subjective in Symphony №3 « Soldier’s dreams» by I. Kovach (1924-2003), a Khakhov Ukrainian composer of the XXth century.

Key words: Symphony, dramaturgic, leitmotif, time, eternity, expressive means.

УДК:78.071.2:[787.2.082.4:785.7]

Юлія Дедюля

**КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ
ВІТАЛІЯ ПАЦЕРИ: ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Актуальність даної теми обумовлена зацікавленістю виконавців сучасним репертуаром, зокрема, творами, написаними для альту у супроводі оркестру, саме цей жанр українські митці опанували останніми десятиліттями. До цього часу в українському музикознавстві ще не існувало наукових праць, присвячених вище вказаній темі, у чому й полягає *новизна* дослідження. Жанр концерту для альту є *об’єктом* нашої статті. Створений Віталієм Пацерею Концерт для альту і камерного оркестру, став *предметом* цієї розвідки. Автор поставив перед собою *мету* – виявити специфіку проблем виконавської інтерпретації твору, для досягнення якої необхідно вирішити такі *завдання*: визначити відзнаки формування опусу, розкрити особливості засобів художньої виразності, фактури, котрі впливають на темброві та віртуозні характеристики альту.

Вищевказаний Концерт харківського композитора В. Пацери, що з’явився наприкінці ХХ ст. – 1997 р., є зразком втілення у сучасному українському музичному мистецтві пізньоромантичного типу одночасного концерту. У виборі ж автором інструментального складу – виконуючий соло альт і струнний оркестр – можна помітити ознаки кількох різних традицій.

Використання у творі тембрової групи струнно-смичкових інструментів свідчить про орієнтацію композитора на струнні концерти

А. Вівальді і на тип старовинного *concerto grosso* XVI – XVIII століть. Проте, звернення автора до єдиного оркестрового тембру, до котрого належить і альт, вказує також на вплив модерністської естетики ХХ ст., а саме, – на експресіонізм А. Берга, Б. Бартока, Е. Денісова, А. Шонберга. Наприклад, скрипковий концерт А. Берга, програмний характер якого розкриває вічну тему життя і смерті, безумовно, є близьким за світовідчуттям альтовому Концерту В. Пацери. Також, як і у вище вказаному творі українського композитора, в скрипковому концерті А. Берга втілені принципи кругової симетрії, що створюють арку між крайніми частинами. Це сприяє єдиному нерозривному розвитку складної наскрізної драматургії.

Захоплення композиторів художніми виконавськими можливостями, особливо тембровими, альтя як сольного інструменту, що зростає саме у ХХ ст., пов'язане з виникненням тем і образів у мистецтві, втілення яких стимулювало пошук нових, нетрадиційних засобів музичної виразності, що у свою чергу впливало на зростання майстерності музикантів–виконавців. Тому звернення Віталія Пацери до альтового мистецтва наприкінці ХХ ст., на наш погляд, – цілком закономірне явище.

Характерною особливістю твору є активний діалог альтя не тільки з різними групами інструментів, але й з представниками цих груп, що виконують оркестрові соло. Багатоваріантні «спілкування» допомагають налагодити більш тісний зв'язок між альтом та усім оркестром, детальніше розкрити емоційні контрасти, що містяться у творі. Глибокий за змістом Концерт, написаний у лаконічній одночасній формі. Вибравши для твору жанр сольного інструментального концерту, В. Пацера не зберігає класичну тричастинну структуру циклу. Побудова опусу з ряду контрастних епізодів відсилає слухача до зразків концерту докласичного і старовинного типу *concerto grosso*. Проте, функції епізодів дозволяють углядіти в них присутність рис частин сонатно-симфонічного циклу. Перший розділ *Andante* і наступний *Allegro* виконують функцію сонатного алегро. В *Andante*, після вступу соліста, композитор доручає оркестру проведення основного тематичного матеріалу, котрий отримує належний розвиток в розділі *Allegro*. Останній завершується каденцією соліста. Наступний вальсовий розділ – *Sostenuto*, можна вважати скерцо. Розділ *Andante 1* (чотирнадцята

цифра партитури) з фугато є ліричним центром циклу. Завершальний же епізод *Allegro1* (шістнадцята цифра партитури) і повільна кода ре-зюмують та узагальнюють філософську ідею твору – конфлікт особистості та суспільства. Всі епізоди – від *Allegro* і до завершального *Andante1* – можна розцінювати як велику розробку. Останній повільний епізод, що повертає образи експозиції, виконує функцію динамічної репризи.

Не дивлячись на те, що функції частин твору вельми умовні, можна припустити своєрідне заломлення в цьому концерті пізньоромантичної тенденції згортання циклу в одночасність. Саме це і є найважливішою виконавською проблемою – вміння вибудувувати вельми складну форму та поєднувати її в єдине ціле. Виконавцю необхідно майстерно володіти мистецтвом перевтілення, глибоко поринати в авторську ідею, розкривати її потаємний зміст.

Концерт відкривається невеликим виразним монологом соліста – *Andante*. Відсутність знаків при ключі, поява в другому такті квінти *мі-ля* у вигляді устою і завершення експозиції сольної партії альтя на звуках *до-ля* можна розцінювати як ознаку тональної основи – *ля мінор*. У той же час велика кількість хроматизмів у темі, уникнення функціональних тяжінь робить наявність тональності вельми умовною.

Тембр альтя композитор трактує традиційно для музики ХХ ст. – похмурий і темний, який одразу ж розкриває відповідний образний колорит концерту. Монолог соліста є поєднанням мотивів та інтонацій речитативного характеру. Починаючись у низькому регістрі в динаміці *p*, він поступово підкоряє вершину, досягаючи кульмінації – *ff*. Монолог будується за хвилеподібним принципом. Первинний стрімкий мотив (перші два такти), уривається низхідною малосекундовою інтонацією сумніву, що відводить від устою *ля*. Ніби чуєш авторське вагання: «чи варто?...». Цей настрій поширюється й на наступний такт. Виконуючому соло на альті вже з перших інтонацій конче необхідно продемонструвати культуру звуку, у виконавстві – це взаємодія швидкості руху смичка, сили натиску і точки дотику волоса до струни.

Плавний рух змінюється інтонаційними стрибками, досягається нова вершина діапазону – *сі* першої октави (*f*). У п'ятому і шостому тактах знову з'являються інтонації сумніву. Проте, вони тепер висхід-

ні і не мають песимістичного забарвлення. Немов в думках героя за-тверджується первинна ідея підкорення вершини, яка впевнено (на *ff*, стрибком на сексту) реалізується у наступному такті, долинуючи *мі-бемоль*. Значущість кульмінації посилюється появою подвійних нот і темповим зрушенням – *Allegro*.

Експозиція оркестру в другій цифрі партитури знов повертає пер-винні темп *Andante* і динаміку *p*. Емоційному вислову соліста проти-стає мотив «кола» – послідовність напружених хроматичних інтер-валів, які окреслюють своєрідне коло: *es, d, cis, e, es, d*. Символізуючи низку віковичних запитань про сенс буття, він ніби несе у собі квінт-есенцію авторських заклинань, його молінь до неминучої долі, про-хань бути до нього поблажливою. Мотив проводиться (*mf*) по черзі скрипками та альтами на основі дисонуючого бурдона оркестру. У такті № 13 мотив «кола» отримує підкріплення в партіях перших і других скрипок на тлі «зітхання» віолончелей та контрабасів. Фаталь-ний мотив підхоплює і соліст; динаміка (*ff*) та стрибки на широкі ін-тервали додають експресивності його репліці. Емоційний стан зміню-ється: від роздумів про безвихідність – до рішучої інтонації протесту (такт № 19).

З третьої цифри партитури (*Allegro moderato*) починається діалог – перегукування альти з оркестром. Фатальна інтонація в орке-стрі перетворюється на сонорні дисонуючі плями, що лунають на *p* (т.т. №№ 21, 25), їм протистоять рішучі (використовується пунк-тирний ритм) низхідні ходи соліста на *ff* та маркіровані пасажі *Vivo* (т. № 26). Проте, оркестр, немов намагається знов «перемогти» ге-роя – низхідна інтонація мігрує по оркестрових групах від верхнього регістра до нижнього, підкреслюючи темброву єдність оркестру, як єдиного організму. Ускладнення музичної мови з відсутністю плавної мелодичної лінії передуює появі жорстких сухих співзвуч. Віртуозність виступає як засіб художньої виразності музичного змісту, котра додає більшої експресії: герой ніби намагається вирватися з полону суворої дійсності.

У цифрі чотири партитури після невеликої (3 такти) фрази альти звучить розгорнений оркестровий фрагмент *Allegretto*, якій відкрива-ється невеликим фугато (почерговий вступ голосів: перші скрипки, другі, альти, віолончелі). Нашарування голосів і ущільнення фактури

підкреслюється різким зльотом динаміки від *p* до *f*, а також прискоренням темпу – *molto accelerando*. Лінії оркестрових голосів зливаються в сонорний пласт – композитор застосовує групу звуків як єдиний колористично-експресивний комплекс. Таким чином, в даному фрагменті поєднуються елементи поліфонії і сучасної композиторської техніки. Посилення динаміки і зменшення тривалостей приводить до кульмінації – *Allegro (ff)*.

Стрімкий рух підхоплюється солістом (п'ята цифра партитури), який вступає в активний діалог з оркестром. Проблемою для нього є виконання надзвичайно незручних пасажів (на жаль, композитор не володіє альтом!), як у технічному відношенні, так і в інтонаційному. Найголовнішим у цьому епізоді є інтонування напруження, котре міститься в малих та великих секундах.

Бентежний загальний емоційний тонус додається оркестровим тремоло, на тлі котрого лунає контрапункт альта і перших скрипок (т.т. №№ 46 – 56). Драматургічна напруга стимулює порушення рівномірного метроритму – розмірена квадратна акцентуація змінюється розміром $5/4$ (сьома цифра партитури). І знов у протистоянні з солістом долучається весь оркестр. Вершину драматургічної хвилі заповонила велика каденція альта, яка повертає метр $4/4$. З цифри вісім партитури починаються загальні форми руху, побудовані на пасажах у вигляді багаточисельних різновидів гамм і арпеджіо. Рівномірна пульсація шістнадцятками з великою кількістю зустрічних знаків немов вказує на емоційно неврівноважену дію героя, котрий веде боротьбу із самим собою. Взагалі ж, пасажність як узагальнене позначення всіляких фігурацій, що не володіють тематичною визначеністю і рельєфністю, як відомо, первородна основа імпровізації. Тому, на наш погляд, композитор залишив за виконавцем право вирішувати долю інтерпретації цієї каденції.

З виконавського боку, каденція демонструє виразну декламаційність штриха *detache*. Цей штрих є одним з основних для струнних інструментів і робить помітний вплив на звуковидобування в цілому. Солістові зручніше грати у важчій частці смичка, тому при порівнянні з грою скрипаля смичок у альтиста, виконуючого цей штрих, буде трохи зрушений у бік колодки. Важча частка смичка допомагає уникнути витрати додаткових зусиль на подолання більш товстих струн і акус-

тичних особливостей інструменту. Необхідна менша амплітуда руху смичка, більша щільність його прилягання до струни і рівномірність розподілу. Каденція поступово переходить від віртуозної імпровізаційності до рівня своєрідного аналітичного роздуму, підкреслюючи тим самим глибокий філософський задум автора.

Початок нового розділу (цифра дев'ять партитури) відзначений зміною темпу (*Sostenuto*), метроритму (6/4) і тонального центру (*dominor*). Драматичне напруження попереднього розділу трансформується у кружляння вальсу. Не надовго до нього приєднується соліст (т. № 83). Продовжує розвиватися фатальна ідея «кола» – жорсткий характер танцю викликає асоціації зі «злыми» скерцо Д. Шостаковича.

Поступово змінюється співвідношення партій виконавців: вони вже не протистоять, а доповнюють один одного (т.т. №№ 87 – 88). Поволі вальс «спускається» від однієї до другої партії в оркестрі у басовий регістр, *ostinato* змінюється малосекундовими інтонаціями (т.т. №№ 92 – 93). Метр втрачає рівномірну пульсацію, знову з'являється розмір 5/4 (т. № 93), який готує «ремінісценцію» лірико-філософського роздуму соліста (десята цифра партитури), що виникає на ґрунті піцикато в оркестрі та передається по всіх групах. У даному випадку оркестр відображається як єдиний інструмент (т.т. №№ 94 – 100), котрий протистоїть солісту. В образній сфері цього епізоду наявно убачається роздум автора з приводу споконвічного конфлікту між людиною і суспільством. Поступовий музичний розвиток досягає логічної кульмінації, де на *ff* починається наступний розділ – *Allegro*.

З одинадцятої цифри партитури провідний тематизм знаходиться в партії оркестру. Сولیст передає естафету фігураційних пасажів, які передують темі, альтам і замовкає. Основний мотив проводиться скрипками, потім альтами, починає зароджуватися внутрішній оркестровий конфлікт – матеріал котрий був у соліста мігрує всіма оркестровими групами, спочатку поодиноці, а потім нашаруванням один на один. Найбільшого драматизму він долинає завдяки першим і другим скрипкам в октаву (т. 111), що звучать на тлі тривожних пасажів віолончелей і контрабасів. До драматичного розгортання підключаються й альти (т. 114), а згодом – і соліст (т. 116), котрий бере на себе провідну функцію. З цієї миті елементи мелодизму змінюються дієвими фігураціями альта на тлі піцикато всього оркестру.

Проте, наростаючий «сумбур» в оркестрі, несподівано приводить до ліричного епізоду у соліста (т. 123). Функції виконавців знов розшаровуються: в оркестрі продовжується піднесення дієвої образної сфери, над якою звучить ліричне виявлення альта. Розвиток драматизується, і хвиля нагнітання завершується кульмінацією – самотнім монологом соліста (т. 132) на *fff*. За драматургічною функцією цей великий монолог відноситься до ліричного оповідання героя, що розкриває його глибокі душевні переживання.

Самотність альта порушується оркестром, гармонійною вертикаллю, що створює фон для діалогу альтів і соліста (т. № 135), об'єднуючого різні мелодичні лінії в контрапункті. Хвиля розвитку діалогу знов завершується кульмінацією, після досягнення якої (т. №№ 141 – 142), лунає поступово завмираюча післямова оркестру, котра немов зупиняє музичний розвиток.

Наступний розділ концерту (чотирнадцята цифра партитури) відмічено поверненням первинного темпу концерту – *Andante* і перемиканням в образну сферу споглядально-філософської лірики. До альтів, в партії якого проходить основна тема, поступово приєднуються солісти оркестру: віолончель, альт, друга скрипка, перша скрипка і контрабас. Вся звукова тканина перетворюється на багатоголосий хор, у котрому кожен виконавець має самостійну мелодичну лінію. Отже, створюється пласт поліфонічної фактури. Відбувається диференціація і взаємодія кожного окремого соліста групи і соліста-альтиста.

Багатоголосий діалог динамізується, напруга добігає кульмінації, що різко обривається (т. 166) *tutti* оркестру, яке створює своєрідний ауфтакт. Рух завмирає, і на тлі цього оціпеніння виникає монолог, немов щире авторське висловлювання, – роздум соліста, фрази якого «доспіває» оркестр.

Наступний розділ – *Allegro*, помножує асоціації з поліфонічною музикою. Виклад дієвої хвилеподібної теми є своєрідним фугато. Композитором не витримується традиційне тональне співвідношення в порядку вступу голосів. Сама тема при кожній новій появі повторюється не буквально, а у варіанті, зберігаючи лише свою ритмічну зовнішність і загальну спрямованість руху. Вступ теми змальовує поступовий підйом з низького регістру вгору. Експозиція переходить в інтермедію, в якій всі оркестрові партії зливаються в єдиний «хор»

і тема розчиняється у фігураціях. Після тривалого мовчання до розвитку загальних форм руху уклінюються вигуки соліста (т. 190). У невеликому епізоді чергування партій виконавців викликає конфлікт двох образних сфер – самотнє ліричне соло і сумбурні репліки оркестру.

У наступному розділі *Moderato* (сімнадцята цифра партитури) повертаються ключові мотиви–образи концерту: в оркестрі розробляються мотиви вальсу та «кола». В партії ж альта похмура тема, яка походить з хроматичних інтонацій «кола», змальовує ідею поступового підкорення вершини, теситура з нижнього регістру сягає п'ятої позиції альта (друга октава). Змінюється співвідношення партій виконавців, котрі розшаровуються на два пласти. Перший пласт є діалогом соліста і перших скрипок. Інший пласт складають оркестрові групи других скрипок, альтів, віолончелей і контрабасів, що розробляють мотив «кола». Таким чином, виникає поліпластова фактура. Розвиток чергової драматургічної хвилі сягає кульмінації, після якої «змагання» альта з оркестром припиняється.

На *ff* починається завершальний вислів соліста, котрий немов ре-зюмує увесь минулий шлях героя. Гостроту монологу додає тремоло оркестрового супроводу. У дев'ятнадцятій цифрі партитури з'являється інтонація «зітхання» (див. т. № 3), після якої починається повільний «шлях сходження». Емоційний тонус вислову зростає: прискорюється рух, з'являються широкі стрибки у мелодичній лінії, що готують завершальну кульмінацію (т.т. 235 – 239).

Проте, після такту паузи (дев'ятнадцята цифра партитури) йде доповнення – невелика післямова, в ній звучність усіх інструментів ніби розчиняється на *pp*. Створюється своєрідна арка від початку твору і до його фіналу, котра замикає ідею «кола» на рівні форми цілого.

Підкреслимо, що надзвичайно вдало композитором використовується різноманітна звукова палітра. Завдяки цьому соліст має можливість виявити власну яскраву виконавську індивідуальність – тонкий слух, витончений смак. Застосування усіх нюансів головних барв (*p*, *pp*, *ff*, *fff*) яскраво підкреслює особливий, самобутній тембр альта.

Однією з основних проблем, що постає перед виконавцем у цьому творі, є «спів на інструменті», – так звана культура тону. Емоційний спів альта, котрий нагадує людський голос має важливе значення в

процесі виконавського втілення змісту опусу. Під час роботи над звуком в сучасному альтовому репертуарі завжди треба пам'ятати про специфічні особливості інструментального співу, де поруч з вокальними якостями тембру альту, культура тону характеризується також особливостями та різноманітністю вібрації, плавністю рухів смичка тощо.

Співвідношення партій виконавців є багатоманітним. Композитор використовує як типово концертні засоби зіставлення груп виконавців, так і елементи симфонічного розвитку. Концерт для альту В. Пацери наближається до типу концерту–симфонії. Динаміка музичної думки твору заснована на симфонічній драматургії, специфічних принципах тематичної розробки, зіставленні образно–тематичних сфер, що приводить до відносного рівноправ'я партій соліста і оркестру. У зв'язку з цим, альтисту необхідно сміливіше виявляти власну художню індивідуальність та творчу фантазію, аби не загубитися серед оркестрової маси. У той же час, важливо ретельно відчувати себе часткою цілого в тих випадках, коли соліст грає з окремими групами та *tutti* оркестру. Головна авторська ідея – єдність та боротьба протилежностей, яка міститься у цьому творі, розкриває основну проблему сучасного буття.

ВИСНОВКИ. Формоутворення Концерту для альту В. Пацери вирізняється неординарністю. Композитор продовжив лінію побудови одночасного концерту, котрий складається з кількох розділів, об'єднаних наскрізним розвитком драматургії. Засоби художньої виразності, що використовує автор (темброві палітра, різноманіття штрихів, яскрава віртуозність) сприяють розширенню багатих можливостей інструмента.

Інтерпретувати Концерт для альту з камерним оркестром В. Пацери під силу лише такому виконавцю, який постійно збільшує власну професійну майстерність, застосовує нові технічні та акустичні засоби, неухильно рухається вперед, ретельно слідкуючи за усіма новаціями музичного мистецтва сьогодення.

Харківський композитор Віталій Пацера зробив вагомий внесок у сучасний альтовий репертуар, розкрив багаті художні і технічні можливості інструмента, зумів переконливо втілити у концертному жанрі складний багатогранний філософський зміст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Концерт: энциклопедический справочник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcano.ru/konzert>
2. Мазель Л. *Строение музыкальных произведений* [Текст] / Лев Мазель. – учеб. пособие, - 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с., нот.
3. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 207-209.
4. Музыкальная энциклопедия. Т. 6. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 503-505.
5. Нестьев И. *Монография. Бела Барток. Жизнь и творчество*. [Текст] Израиль Нестьев. – М.: Музыка, 1969. – 798 с.
6. Пославская Н. П. *Скрипичные концерты И. Стравинского и А. Берга (к проблеме скрипичного инструментализма как фактор стиля)* [Текст] автореф. дис. ... к-та искусствоведения. : 17.00.03 / Наталья Павловна Пославская. – Ленинград, 1988. – 33 с.

Юлія Дедюля. Концерт для альту і камерного оркестру Віталія Пацери: проблеми виконавської інтерпретації.

В статті розглядається комплекс проблем, пов'язаних з інтерпретацією глибокого філософського твору – Концерту для альту і камерного оркестру, написаного на зламі століть харківським композитором Віталієм Пацерою. Автором дослідження виявлені засоби художньої виразності, що розкривають специфіку звучання інструменту, розглянуті особливості фактури та форми опусу, позначені шляхи вирішення проблем виконавської інтерпретації.

Ключові слова: концерт, інтерпретація, мотив «кола».

Юлія Дедюля. Концерт для альту и камерного оркестра Виталия Пацеры: проблемы исполнительской интерпретации.

В статье рассматривается комплекс проблем, связанных с интерпретацией глубокого философского произведения – Концерта для альту и камерного оркестра написанного на изломе веков харьковским композитором Виталием Пацерой. Автором исследования выявлены средства художественной выразительности, раскрывающие специфику звучания инструмента, рассмотрены особенности фактуры и формы опуса, намечены пути решения проблем исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: концерт, интерпретация, мотив «круга».

Deduly U. Concerto for viola and chamber orchestra of Vitaliy Patsera: problems performing interpretation.

In the article the complex of problems, related to interpretation of deep philosophical work – Concert is examined for Viola and chamber orchestra written with on the fracture of ages the Kharkov composer by Vitaly Pacera's. A research author is expose the methods of artistic expressiveness, which expose the specific of sounding of instrument, features of invoice and form of opus, the ways of decision of problems of performance interpretation are set.

Keywords: concerto, the interpretation, the motif of «circle».

УДК 78.071.2

Вікторія Осипенко

**ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМУ
(ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ)**

Із згасанням природніх осередків автентики, доживанням свого віку етнофорів (носіїв традиції) гостро постає необхідність збереження раритетів народної культури, відродження різних стилів автентичного фольклору. Вокальне мистецтво народного напрямку завдяки діяльності багатьох фольклористичних колективів, а також відкриттю відповідних спеціальностей в мистецьких вищих навчальних закладах України, стрімко та впевнено перейшло з галузі аматорського виконавства в професійну сферу вокальної культури. Проте сьогоdnішній момент виявляє розрив теорії та практики. Він обумовлений особливостями Традиції навчання співу – в безпосередньому виконавському процесі від старшого покоління до молодшого через наслідування та опанування синкрезою (вербальний і музичний тексти, жанрова семантика, функціональність, характерність регіональної манери співу). Такий метод практикують усі фольклористичні колективи у відповідності до своїх можливостей (наявність організованих фольклорних експедицій, робота з польовими матеріалами). На жаль, навчальний процес не завжди містить таку форму роботи як фольклорна експедиція. Тому занурення студентів у традиційну народно-пісенну культуру зазвичай обмежується роботою з фонозаписами та спілкуванням

із викладачем. І звичайно, ланцюжки безпосередньої передачі Традиції обриваються. Тому молодь, опановуючи народний колективний та сольний спів, позбавлена можливості вивчати цей вид мистецтва в його природньому комплексі елементів, енергетично, семантично та ментально пов'язаних. «В живому виконавському процесі – пише О. Бенч – загальнолюдське виявляє себе через духовно-генетичний код власної культури і тим здобуває неповторність» [3, с. 11].

Народний спів має свою естетику, що відрізняється від теорії академічного вокального мистецтва. В. Антонюк з цього приводу зазначає важливі речі: «Особливості голосового вияву народних співачок, зазвичай, диктують чітко окреслені можливості діапазону, відповідного рівного регістру з гарним тембровим наповненням, вимагаючи вкрай обережного педагогічного поводження – справжньої етнології стосовно цього, майже реліктового витвору природи» [2, с. 71].

Метою статті є розкриття специфічних особливостей професійної підготовки співаків народного напрямку.

На нашу думку, починати виховання співака необхідно з усвідомлення його природної приналежності до вокальної традиції певного краю та розвитку саме тих навичок і здібностей:

- щільне звучання грудного регістру (основа степової манери), або
- «пронизливе» звучання головного регістру, за народним визначенням – «тоньчик» (основа волинської манери), або
- напівприкрите, медіумне звучання (основа ліричної манери одногочного співу більшості регіонів України).

Відповідно до регіонального походження і належить проводити добір навчального репертуару пісень. Перед викладачами народного співу постає завдання виховувати художньо-творчу, фахово зрілу, цілісну особистість з високим рівнем національної свідомості і почуттям професійної гідності. Виключного значення набуває створення великих фольклорних програм, участь з концертними номерами в сучасних творчих проєктах та фольклорно-експедиційна практика.

Українське вокальне мистецтво сформувалось з етнокультурного джерела пісенно-фольклорної традиції. Його особливість – професійний художній самовияв індивідуальності артиста завдяки розвитку найуніверсальнішого природного інструменту – людського голосу. Співак-початківець, який має за мету стати неповторним, самобутнім ви-

конавцем, повинен розмовляти рідною мовою, відпрацьовувати вірну вимову, артикуляцію, тим самим формувати національно визначене звукоутворення. Отже, тільки глибинна Традиція несе справжню істинну красу та правду. В. Антонюк вважає, що навчання співака академічного напрямку повинно розпочинатися з народно-пісенних зразків. Шлях кожного співака-професіонала – це проекція історії становлення вокального мистецтва: його звуко-магічного «дитинства», пісенно-фольклорної «юності» та професійних форм [2, с. 12]. Розвиток співака будь-якого напрямку повинно починатися з пробудження в собі ментальних рис свого народу, їх усвідомлення перш за все через мову. «Властивість ідентифікувати себе з фольклором – специфічна риса ментальності українця, звиклого бути не завойовником чужих, а охоронцем своїх святинь» – пише відомий знавець етнології С. Грица [4, с. 75].

Можна окреслити самобутні парадигми сучасного українського сольного художнього співу народного напрямку (на основі історичної періодизації українського фольклору С. Грици):

- 1) традиційний спів пісенних зразків доби язичництва;
- 2) художній спів у часи християнсько-язичницького двовір'я;
- 3) пісенна традиційність в умовах урбанізації, поява нових жанрів:
 - а) пісні – романси; б) канти; в) стрілецькі, повстанські, «жічі»;
 - г) обробки народних пісень;
- 4) «вчений» спів, як штучний продукт прагматизації фольклору – народно-академічна манера (термін упроваджений у 40-х роках Г. Верьовкою і Л. Хрістіансен);
- 5) рекреативне відновлення автентичних форм фольклору на сучасному етапі, входження пісенно-традиційної вокальної стилістики до академічного музичного мистецтва.

Головним завданням викладача є націлити студента на самопошук, постійний аналіз своїх відчуттів, допомогти організувати збагачення свого слухового досвіду, розкрити в собі рідний «мовний код», і разом з ним усвідомити національні особливості, ментальні риси. Для українців – це лірична пісенність та кордоцентризм (прагнення все на світі осердечнювати й обігрівати душевним теплом), а ще естетизм – внутрішня необхідність творити круг себе красу (що виявляється і в народному одязі, і в рушниках, побілені хати, квіти біля хати). Народний гуртовий спів супроводжував українця завжди.

Згідно із сучасною класифікацією пісенно-фольклорної творчості за регіонами, запропонованою А. Іваницьким, існує вісім співочих стилів: карпатський, галицький, лемківський, поліський, волинський, степовий, наддністрянський, подільський. О. Бенч виділяє три ареали автохтонного побутування фольклору: *північний* (пісенна культура Полісся), *південно-східний* (пісенна культура лівобережної й степової України) і *південно-західний* (пісенна культура Волині, Буковини, Галичини, Поділля, Закарпаття).

Ми пропонуємо спеціальну диференціацію вокальних манер одиночного співу різних регіонів України за провідною ознакою – принципом звукоутворення (щоправда, вона стосується тільки *жіночого* народного *одиночного* співу).

Напівприкрите медіумне звучання характерне традиційному одиночному співу *Полтавщини, Житомирщини, Буковини, Поділля, Галичини, Закарпаття*.

Щільне звучання грудного регістру з багатим тембровим наповненням (стєпова манера) характерне для традиційної сольної манери *Харківщини, Сумщини, Черкащини, Кіровоградщини, Донеччини, Луганщини*.

«Голосна» манера звучання грудного регістру з яскравим тембровим наповненням, за рахунок використання «йодлів» (захоплювання головного регістру) характерне для традиційного пісенного виконавства *Київського Полісся, Житомирського Полісся*.

Яскраве «пронизливе» звучання головного регістру (за народним визначенням «тоньчик») характерне для регіонального вокального стилю *Волині, деяких районів Полісся, Харківщини*.

Для всіх регіональних манер чоловічого традиційного співу характерним є застосування виключно звучання голосу у грудному режимі роботи гортані, з різною мірою тремоловання.

На початковому етапі виховання співака особливе значення має розвиток відчуттів та формування внутрішнього слуху. Тому на уроках необхідно виховувати активну увагу до власних відчуттів, уміння аналізувати їх, здатність розпізнавати різні особливості вокального звуку. Здійснюється тренування координації роботи дихання, артикуляційного апарату, гортані. У процесі співу важливим чинником виступає емоція. Піднесений стан, захопленість співом викликають підсвідоме

прямування до синтезу, тобто до поєднання роботи м'язів, що беруть участь у процесі звукоутворення.

А. Гуріна визначає «вади неадекватного «прочитання» автентичного фольклору: спрощене звуковидобування, яке не враховує діалектні особливості мовної артикуляції, відсутність диференціації тембрових характеристик обрядових і ліричних пісень» [5, с. 63].

У навчальному посібнику А. Іваницького автор доводить необхідність *езотеричного* підходу до вивчення усно-традиційної культури: «Фольклор – не мистецтво, а ретельно опрацьована система магічних ритуалів, колосального значення езотеричний код. Його дешифровка лише розпочинається» [6, с. 5]. В більшій цілісності, ніж у інших індоєвропейських народів, у календарному фольклорі українців зберігся циклічний обрядовий сакрал (релігійно-обрядова причинність). А. Іваницький визнає наявність «потужного сакрального струменя в музичній формі, модальності мовлення й мелодики, обрядах та віруваннях. А він, попри усі втрати в мороці століть, залишається підвалиною підсвідомості і національного менталітету та проявляється в музичній структурі» [6, с. 9].

Підручник містить 480 зразків народно-пісенної та інструментальної традиційної музики усіх жанрів і регіонів України з коментарями та паспортами. Анотації до кожного розділу містять відомості не лише про жанри, роди, обрядовість, повір'я, особливості побутування, але й питання, пов'язані з виконавськими стилями та технікою – аналіз співочих манер, особливості звуковидобування, вимови, характер резонувння, дихання.

Окремо надано оцінку методу моделювання музичної форми: «Модель дозволяє виявити структурно-типологічні закономірності, з опертям на які і варіюється ритмомелодика кожної окремої пісні та виникає множинність регіональних і стильових варіантів» [6, с. 7]. А. Іваницький наводить творчі портрети талановитих народних виконавиць, характеристику їх виконавських прийомів. «Вільність темпу, ритму, висотності, відтінки мелізматика, акцентуації, раптові діафрагмальні “атаки” (легкі “удари”), узгоджені з високою тенією голосових зв'язок, – це й багато іншого – питомі складники сольного (одиначного) стилю, який, на жаль, практично втрачено. Ганя Демчук зберегла його через особливості природи: вона не комунікабельна, співати

в гурті не любить, але “за чаркою” на бесіді, на гостині часто співає, однак наче “для себе” – зовсім не зважаючи на присутніх» [6, с. 363].

Конкретні принципи роботи з народно-пісенним матеріалом визначають Т. Ананичева та Л. Суханова, автори монографії «Песенные традиции Поволжья» [1], які запевняють, що тільки глибокі знання пісенної традиції, осягнення всієї культури народу, розуміння історичних умов її розвитку дозволять співакові-солістові успішно вирішувати завдання сценічного втілення фольклору, передачі місцевих особливостей, проникнення у дух та характер народу. «Працюючи над піснею, слід з’ясувати її жанр, функціональність та призначення, умови побутування, дослідити музичні та поетичні особливості, а також особливості місцевого діалекту. І тільки тоді стає можливим по-справжньому правдиве відтворення народно-пісенного зразка, розкриття його змісту» [1, с. 93].

Найдавніші жанри народно-пісенної традиції – «колиска» вокального мистецтва. Фольклорні зразки та народна манера співу дають можливість з’єднати в одночасному органічному процесі досвід співу, формування естетичного почуття, логіки музичного висловлювання з певним емоційно-змістовним наповненням. Календарно-обрядові пісні – генетична основа гуртового співу, але вони є вокальною «абеткою» для співаків народного напрямку. Їх яскравий образний світ розкривається як певна система:

«зміст – емоція – асоціативні зв’язки – вокально-мовна інтонація».

Виховання виконавської майстерності здійснюється шляхом усвідомлення пісенної інтонації як звукоемоції. Видатний викладач вокалу, професор співу М. Гарсія-син вважав, що в мистецтві значно більше вдосконалюються не шляхом виконання вправ, а шляхом розмірковувань. Робота в класах сольного співу має йти шляхом стабілізації вокальної техніки, поглиблення знань в галузі народно-пісенного виконавства. Особлива увага приділяється усвідомленню музично-поетичного тексту, виразності та художньої образності співу.

Важливою складовою навчання співака є робота над розвитком акторських здібностей, художньо-образного мислення. Найкращим матеріалом для цієї галузі творчості є жартівливі пісні, з їх головною стильовою ознакою – свідомою орієнтацією виконання на слухача (в протилежність ліричним пісням, що виконуються для себе). Засобами

гумору в текстах жартівливих пісень є форми діалогу, розповіді, описовості, які сприяють розкриттю акторських здібностей починаючого артиста-співака. Серед виконавських засобів гумористичної пісенності важливе місце відводиться темпам і агогіці. Це вимагає неабиякої артикуляційної та дикційної техніки.

Найвища ступінь традиційної виконавської майстерності характеризується вмінням співака вільно імпровізувати в межах певної стилістики: у відповідності до регіональних, жанрово-інтонаційних та ладо-ритмічних особливостей фіксованого народно-пісенного зразка. С. Грица розрізняє два види імпровізації у вокальному виконавстві: 1) *композиційний*, пов'язаний зі словесно-музичним матеріалом твору; 2) *сонорно-візуальний* – не зафіксований графічно. Як зауважує науковець, «... тотальна писемність витісняє тотальну усність фольклору, його імпровізаційність на всіх рівнях – тексту, мелодії, танцю, жесту. Гра за імперативом режисера, за фіксованим фольклорним текстом – це не вільна гра, а наслідування (“силувана імітація” Й. Хейзінга). Вибір фольклорного зразка для наслідування – типова тактика сценічного аматорства» [4; с. 21].

Навчати імпровізації (як мистецтву мислення) слід із залученням аудіо-записів. Найкращий слуховий досвід надають дослідження варіантів записів одного пісенного зразка у порівнянні: виконання різними народними співаками, в різних умовах тощо. Всебічний, кропіткий аналіз характерних інтонацій та всіх можливих варіантів наспіву, усвідомлення інтонації як звукоємості (підлеглість інтонаційного розвитку психо-емоційному стану виконавця) – єдино можливий шлях опанування мистецтвом імпровізації. Так, Є. Єфремов пропонує методіку мелодичного варіювання, що абсолютно доречна в класах сольного співу народного напрямку (на старших курсах). На основі порівняльного аналізу різних виконавських версій пісні виявляється її інваріант через виокремлення сталих і змінних елементів наспіву. Варіантні версії слід моделювати на мелодичному, ритмічному та ладовому рівнях у допущених межах певної регіональної традиції.

Таким чином, виконавський фольклоризм визначають через співіснування двох типів (способів) музикування:

- **репродуктивний спів** (наслідування);
- **моделюючий спів** (створення живої інваріантної моделі зафіксо-

ваного нотним записом народно-пісенного твору, який вже не побує серед етнофорів, не зберігся в пасивній пам'яті народних виконавців і, навіть, не існує у вигляді фонозапису автентичного виконання).

На підґрунті вищезазначеної системи професійних та ментальних критеріїв творчої діяльності співаків народного напрямку можна зробити певні **висновки**.

1) Вокальне мистецтво – невід'ємна складова генетично-синкретичного художнього простору прадавньої культури, де самовияв співака функціонально обумовлений ритуальними діями. У виконавській практиці співаків народного напрямку безумовною необхідністю є дотримання часового, святкового, космічно-циклічного моменту, а також моделювання обрядового контексту – стан, дії, рухи, атрибутика, прикмети функціональності. Ось чому збагачення майстерності є недостатнім без пізнання інших форм традиційного артистичного вияву. Залучення до арсеналу виконавських засобів виразності елементів народної хореографії, простих рухів (як ознаки конкретної функції народної пісні) прикрасить концертний номер, додасть виконанню органічної довершеності та художньої переконливості.

2) У процесі опанування вокальною технікою, набуття початківцем певних навичок співу важливими етапами є формування *звукового ідеалу* та пошук і фіксація відповідних м'язових відчуттів. Знайомство з різними регіональними стилями шляхом прослуховування та аналізу аудіозаписів співаків – носіїв пісенної традиції – розширює слуховий досвід студента та формує певний звуковий еталон.

3) Необхідно приділяти увагу розвитку фонетичного слуху студента; обережній скрупульозній роботі над діалектними особливостями вимови; вдосконаленню технічних можливостей роботи артикуляційного апарату. Якість звуку й побудови звукового поля пісні органічно пов'язані з фонетичними властивостями словесного тексту та діалекту, що відбиваються на артикуляційному і на інтонаційному рівні виконавського формотворення.

Таким чином, у вищому навчальному закладі занурення в глибинні джерела національної пісенності проходить вже не тільки на інтуїтивному (підсвідомому) рівні, але і на інтелектуальному (свідомому) – вивченню генетичних зв'язків **емоція – думка – інтонація**. Розширюєть-

ся практика переусвідомлення сучасного сценічного функціонування календарно-обрядових пісень. Їх використовують в якості символу первинного джерела духовної енергії народу, що репрезентується в художніх концепціях сольних програм. Ці жанри насичені елементами звуконаслідування, що адекватні звукам живої природи. «Співголосся оточуючого світу, яким людина не править, а лише сприймає як даність, існує і як можливість, дарована Людині самій творити звуки», - пише І. Мацієвський [7, с. 5]. Як наслідок бережливого ставлення до первинних основ пісенної культури виникає виконавський фольклоризм – домінантна тенденція у сучасному процесі підготовки співаків народного напрямку, що є запорукою протидії процесам нівеляції та уніфікації традиційного співу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ананичева Т., Суханова Л. *Песенные традиции Поволжья* / Т. Ананичева, Л. Суханова. – М. : Музыка, 1991. – 176 с., нот.
2. Антонюк В. *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія* / В. Антонюк. – [Видання друге, переробл. і доп.]. – К. : Українська ідея, 2001 – 144 с.
3. Бенч О.Г. Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів: Актуалізація звичасвої традиції : навч. посіб.* / О. Г. Бенч-Шокало. – К. : Укр. світ, 2002. – 440 с.
4. Грица Софія. *Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті* / С. Грица. – Тернопіль : АСТОН, 2000. – 228 с.
5. Гуріна А. В. *Ритмоструктурні коди музичного фольклору* / А. В. Гуріна // *Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури : матеріали міжнар. науково-практ. конф.* / Харківський обласний центр народної творчості. – Харків : Регіон-інформ, 2000. – 80 с.
6. Іваницький А. І. *Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації* / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 520 с.
7. Мацієвський Ігор. *Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки* / І. Мацієвський. – Тернопіль : Астон, 2002. – 172 с.

Вікторія Осипенко. До проблеми виконавського фольклоризму (питання теорії та практики).

Йдеться про систему специфічних особливостей професійної підготовки співаків народного напрямку як проблему педагогіки вищої школи України.

Ключові слова: фольклор, виконавство, вокальне мистецтво, традиційний спів, принципи звукоутворення, виконавський фольклоризм.

Осипенко В. К проблеме исполнительского фольклоризма (вопросы теории и практики).

Изложена система специфических особенностей профессиональной подготовки певцов народного направления как проблему педагогики высшей Украины.

Ключевые слова: фольклор, исполнительство, вокальное искусство, песенная традиция, принципы звукообразования, исполнительский фольклоризм.

Osipenko V. On the problem of performing folklorism (issues of theory and practice).

A system of specific features of professional training of singers in the field of folk music as a problem of the higher pedagogy in Ukraine is described.

Keywords: folklore, performance, vocal art, song tradition, principles of sound formation, performing folklorism.

УДК 793.31 (477):8-2 Кропивницький

Каріна Островська

**УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРНИЙ ТАНЕЦЬ У ТВОРАХ
М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО**

Актуальність теми. У драматургічній спадщині М. Л. Кропивницького мистецтво народного танцю, яке витворилося у процесі формування української нації, репрезентовано надзвичайно різноманітно і займає помітне місце. Із 43 написаних ним п'єс у 25 більшою або меншою мірою зустрічаємо певні історичні відомості про веселощі і танцювання. Ймовірно, це танці молоді південноукраїнських сіл і містечок, що неодноразово спостерігав і документально зафіксував автор у своїх творах. Серед них – обрядові танці, весільні, побутово-розважальні, історичні. З авторських ремарок і діалогів дійових осіб дізнаємось, що забави юнацтва відбувались на вулиці, вигоні, в

полі, на толоці, вечорницях, корчмі, на родинних і громадських святах – усе це свідчить про вияв національного менталітету в характері українців, багатства духовної краси і сили.

Написано чимало праць і статей, в яких аналізуються різні грані побуту, суспільного й мистецького життя України. Але, на превеликий жаль, найменше уваги вчені звернули на відомості про український народний танець, так яскраво відображений у творах багатьох письменників. До вищевикладеної проблеми зверталось небагато дописувачів і фахівців, серед яких можна назвати ім'я Вадима Купленника.

Мета статті – систематизувати сучасні дослідження розвитку українського фольклорного танцю в контексті драматургії М. Л. Кропивницького. **Об'єкт дослідження** – український фольклорний танець. **Предмет дослідження** – творчість М. Л. Кропивницького.

Ознайомлення з українським танцювальним мистецтвом, як свідчать спогади драматурга, почалось у ранньому дитинстві. У приватній школі поляка М. Рутковського малий Марко з цікавістю спостерігав, як дівчата-школярки щовечора танцювали під сопілку. Пізніше у віці 9-10 років він відвідує уроки танців у школі музики для дівчаток, яку тримала його матуся зі своєю матір'ю, бабусею малого Марка. На цих уроках хлопчик вперше ознайомився з популярними на той час танцями міщанської молоді заштатного містечка – кадриллю, мазуркою, екосезом і майже невідомим тепер польським танцем страпок.

Згадуючи про містечко свого дитинства та юності Бобринець, Марко Лукич розповідає про те, з яким запалом приходив він на вечори танців.

Закінчивши школу і працюючи секретарем бобринецької ратуші, Марко Лукич активно долучається до участі в роботі драматичного гуртка, а поряд з тим при нагоді відвідує вечорниці і танцювальні дозвілля молоді навколишніх сіл, вивчає побут, обряди, звичаї і танці. Згодом бачене й пережите знайде свій відбиток у драматичній та сценічній творчості видатного актора і драматурга.

Кропивницький ніколи не писав спеціальних наукових розвідок з історії і теорії танців, але в спогадах, епістолярії, ремарках п'єс часто зустрічаємо згадки про той або інший танець. Чи не в кожній своїй п'єсі Кропивницький вживає слово «танок», «танцювати».

Серед назв народних і побутових танців, які вживав або називав у

своїх творах М. Л. Кропивницький, зустрічаємо: козак, козачок, гайдук, метелицю, гопак, чеберячку, козак-вальс, жидівочку, ножнички, мазурку, страшок, матрадур, екосез, кадриль, халяндру, горлицю, журавля, бариню, трамблям-польку, стан-польку, польку-мазурку та ін. Усі ці відомості цінні ще й тим, що належать до певного часу та певної території, як правдиве достовірне свідоцтво про танцювальне мистецтво південноукраїнських земель колишньої Єлисаветградщини.

Окрім народних танців у творчому доробку драматурга зустрічаємо також відомості з більш ранньої традиційно-побутової духовної культури краю, а саме згадки й спостереження про дитячі ігри та веснянкові танці-хороводи – горобчик, король, ворон, гра з м'ячем, в гусей тощо. Усі ці відомості є ранніми життєвими враженнями молодого М. Л. Кропивницького, зібраними на теренах Єлисаветградщини, і в багатьох деталях відповідають танцювальному мистецтву сучасних танцювальних колективів Кіровоградщини. Багато з названих Кропивницьким танців, що колись побутували у регіоні на початку другої половини ХІХ ст., зникли і забулись, але названі драматургом у своїх п'єсах, з окремими зауваженнями, стосовно характеру виконання цих танців, можуть слугувати дороговказом для їх розшуку і відродження.

У драматичних творах Кропивницького є багато сцен, пов'язаних з гуртовими забавами і танцями селянської молоді. В них відбивається усталений впродовж віків світ стосунків поміж ними і звичаї, які склалися віками. До них належать вибори «берези» – старшого громади та відповідального за проведення усіх парубоцьких заходів на селі. Порозумітися і домовитися з музикантами, їх оплата – це обов'язки лише хлопців.

Типовий музичний супровід складався зі скрипаля та бубніста. Якщо музик не вдалося привести, у крайньому разі танці відбувалися під акомпанемент гребінця, качалки, решета, або спів. Найчастіше танці починали дівчата, танцюючи колом одна з одною у парі. Коли ж простору в хаті для танців бракувало, то музики сідали на підлогу, лежанку або піч, або й на стіл, щоб не заважати.

За окрему платню парубок може замовити музикантам танець для себе чи своєї дівчини, яка його може танцювати з подругою, і ніхто інший танцювати в цей час не має права.

В окремих творах Марка Лукича простежуються риси танцюваль-

ної культури часів запорізького козацтва. Це танці в русі, на ходу, коли група хлопців супроводжувала танцюючих, приспівуючи. Так водили за собою музикантів і охочих танцювати козаки після вдалого походу. Такого виду танцювання відоме і в українських весільних звичаях, особливо коли молоді вийшли з «комори» та під презви. Так, у драмі «Глитай, або ж павук» парубки ідуть з поля. Один з них загадує: «Ану, затинай Дуба! Чи дотанцюю до села?» – і почав..., то навприсядки, то тропака утне, то зальотним рухом кругом ходить. Решта хлопців виводить пісню:

Ой, дуб-дуба, дуба-дуба,
Дівчина моя люба...» [2, с. 450].

Аналогічну сцену танцювання зустрічаємо і в поемі Т. Г. Шевченка «Чернець». У ній описана група козаків, які приїхали до Києва із Запорозької Січі, супроводжуючи свого старого побратима-товариша, який закінчив козакування та йде у монастир.

Так, валкою, разом з музикантами йшли козаки від київського Подолу – «аж до Межигорського Спаса протанцював сивий, а за ним товариство...» [7, с. 364].

За характером своєї творчості Кропивницький насичував свої твори елементами пісні-думи, танцювальними і хоровими епізодами. До козацьких танцювальних звичаїв можна віднести і танці-змагання «на закладу», які побутували серед молоді південноукраїнських сіл. Це танці-суперечки хлопця з хлопцем або хлопця з дівчиною, або танцюриста з музикантами.

Козацький танець Кропивницький уявляв як герць, двобій, змагання, а історичним танцем вважав танець запорозьких козаків. Досліджуючи тексти творів драматурга, можна зробити висновок, що у танці запорозьких козаків не було сталої композиційної побудови. Партнери вільно рухались по визначеній виконавцями площині. У тих, хто змагається, рухи змінювались від простих легких проходок до складніших. Можливі моменти, коли один виконує якийсь колінце, а другий дивиться і готується відповісти своєму супротивнику ще складнішим. У виконавців заздалегідь були завчені і відпрацьовані рухи та їх комбінації, так звані «коліна» або «колінця», які вони демонстрували один перед одним і глядачами. Чим більше танцюрист знав таких «колінець», і чим складнішими вони були, – а в них входили

ли і присядки, і шупаки, і колеса, і чудернацькі стрибки та дрібненькі перебори ногами, – тим кращим танцюристом він вважався.

В історичній драмі «Невільник» зустрічаємо кілька танцювальних сцен, і кожна з них по-своєму цікава. Ось молодий козак з радощів «... такого гопака угрів, що аж п'ятами потилиці дістав», а старий з сумом зітхає, згадуючи молодість: «...не туди вже ноги стоять, танцюють мерщій до лави!... а колись-то було сам гетьман по таляру жбурляв за кожне коліно. А тепер... думка скаче та танцює, а ноги ледве волочаться...» [3, с. 13]. У молодих козаків не бракувало бажання танцювати й під час відпочинку в поході. Як з'являвся бандурист, тут же знаходились і бажанчі танцювати. Підпийлий козак гукає бандуристу: «Ану, вшквар, бо мене вже так і коцюбить до танців!», «Гляди ж, щоб не побив підметок!» – під'южує музикант [3, с. 30]. «Ти тільки мабуть і вмієш язиком тропака вибивати?» – знову посміюється бандурист. «Не сердь мене, бо як роздягнусь, то танцюватиму до самісінького світу!... Грай, грай, коли граєш, побачимо чия візьме!» [3, с. 31].

Так Кропивницький уявляє й зображує козаків і їхнє постійне бажання танцювати. Тут і запал, і завзяття, і несамовитість.

Не менш колоритно драматургом описані й танці селянської молоді історичних сучасним козакам часів у драмі «Титарівна».

Неділя. У шинку зібралися дівчата та хлопці. Серед них теж, як серед козаків, панує дух змагання, молодечого запалу й завзяття. З попередніх реплік дійових осіб читач дізнається про звичаї, яких дотримуються молодь під час танцювальних забав.

«Танцювати всім по черзі, не всім разом. Скидайте музикантам гроші!

Музики, гайда на стіл, щоб просторніше було» [3, с. 170].

Читач вже знає, що минулої неділі Настя-Титарівна усіх перетанцювала, а що буде цієї – ніхто не знає. Гаврик, який упадає за Титарівною, хоче помірятися з нею своїм хистом і вправністю. Танцеві передує словесний двобій: «Гаврик: Отже, певен, що ти мене, Насте, не перетанцюєш. Настя: Не хвались, згинаючись, а хвались, випрямляючись. Гаврик: А я пристав на те, що і в заклад, що не перетанцюєш. Настя: Ой, гляди, щоб не опинився у зачіпку» [3, с. 171].

Під час цього перемовляння музики розпитують, яку музику краще грати танцюристам. Настя одразу ж з гонором відповідає, що їй мож-

на «під ногу». Дійшли згоди на двох танцювальних піснях: «Від Києва до Лубен» та «Саврадима». Останню пісню Марко Лукич записав на балаклеївському цукровому заводі й у 1884 р. надрукував у журналі «Киевская старина».

Дівчата збилися в тісне коло і уболюють за свою подругу. Одна з дівчат навіть підказує Настусі: «Насте! Почни хрущиком з-під за-каблука, а потім проведи його разів зо три навкруги вихилясом, хай виб'є тропака; а потім у перебій: дрібушечки з вихилом» [3, с. 173].

Не перетанцював і цієї неділі Гаврик своєї милої Настусі. На якомусь складному коліні послизнувся і впав на підлогу під дружних регіт громади, і тим утратив всяку надію на перемогу.

У цьому епізоді драматург описує танець так, як би його ставив балетмейстер, і «бачить» його складовими – окремими рухами. Не можна відмовити Кропивницькому і в знанні народної танцювальної термінології. Розшифрувати її можуть лише кіровоградці, розпитуючи по селах у колишніх танцюристів, які саме рухи мав на увазі Кропивницький, коли писав драму «Титарівна».

Кропивницький як актор і режисер упродовж своєї творчої діяльності завжди керувався принципом «життєвої правди». Не змінював його і щодо мистецтва танцю, як органічної складової частини театральної вистави. Танець у його драматичних виставах завжди органічно вплітався у дію, а фольклорний матеріал використовувався з незначною часткою балетмейстерської обробки.

У виставах Кропивницького танці майже завжди починались з мізансцен і відповідних реплік дійових осіб. У деяких виставах Марко Лукич використовував народний склад інструментального ансамблю (троїсту музику), що сприяло природності ситуації та виникненню у глядача відчуття органічності дії. Актори, які брали участь у танцях, танцювали відповідно до свого віку і стану, як то кажуть, «в характері».

У драматурга був постійний потяг до створення сучасного репертуару не лише із селянського життя, а й з побуту інтелігенції, в якому би можна було висвітлити сучасне життя. Він упродовж багатьох років вів уперту боротьбу з царською цензурою, яка по кілька разів повергала п'єси, які він подавав на дозвіл. У листах драматург часто нарікав на тяжку долю українського театру та українських драматургів в Російській імперії:

«Нам тут, між москалями, на четь-то радісно і корисно; вимагають, щоб ми більше танцювали гопака, пили горілку та співали; а щоб про біль серця, про скорботи душевні, про лихі стосунки і відносини, ані чичирк!... Мовляв, танцюємо на одному місці, як медведі на ланцюзі» [4, с. 440].

В листі до Б. Грінченка у 1895 р. він пише: «Вія мого... вже розрішили, хоч і всі місця, де зустрічаються вирази *козак, запорожець, Січ* і таке інше – викреслено цензурою» [4, с. 448].

Тематична обмеженість репертуару за царської Росії, яка вимагалась від українського театру, сприяла танцювальній стихії у п'єсах Кропивницького. В його драмах, водевілях, оперетах ми зустрічаємо танцюючих парубків, дівчат, козаків, молодиць, дідів і літніх жінок. Серед них є селяни, писарі, міщани – представники різних станів сучасної автору та історичної України. Як зазначалось, Марко Лукич завжди виступав проти сценічної фальші, невиправданого перебільшення, порушення художньої норми у грі акторів, костюмі та виконанні народного танцю.

Про ставлення Кропивницького до сценічної народної хореографії свідчить випадок, про який він згадує у своїх споминах про виставу «Назар Стодоля» 1883 р. у Києві: «Стеха Крамаренчиха так протанцювала, що у публіки дріботіли ноги, а долоні аж попухли від оплесків» [6, с. 110]. Минуло близько двадцяти років. Марко Лукич переглянув ту саму виставу у виконанні трупи антрепренера В. Суходольського і мимоволі зробив такий висновок: «...тодішні танці до теперешніх рівняти не можна. Дивуючись з побачених щойно танців, сам себе запитував: ... По якому це вони танцюють? По циганячому чи по чортячому?» [6, с. 125].

Отак за десять років наприкінці XIX ст. зріс технічний рівень хореографічного мистецтва в українському драматичному театрі. Смаки драматурга були на боці природного побутового танцювання, але з часом мистецтво танцю на сцені українського театру набуло професіональних довершених рис. За останні роки зросла виконавська майстерність та лексика танців. З часом фольклорний танець на кону українських труп усе більше набирає рис народно-сценічного танцю, переймаючи досвід і школу, притаманну оперному театру.

У 1899 р. трупа Кропивницького гастролювала в Москві. Під час

цих гостинних виступів трупа Кропивницького підготувала оперу М. Аркаса «Катерина». На постановку танців було запрошено відомого балетмейстера, вихованця варшавської балетної школи, соліста імператорських театрів Хому Ніжинського.

Це був танець «козак» у виконанні сільських парубків і дівчат. Сюжетна лінія його нагадувала ситуацію, що склалася між головними виконавцями. Танець органічно вплітався у дію. Постановник зберіг у ньому один із принципів запорізького танцю. Пари танцюючих не були скуті спільним малюнком, а танцювали кожна «щось своє». Соло у танці виконував сам постановник Хома Ніжинський. Це були не фольклорні танці, як у інших побутових виставах, а народно-сценічний танець на засадах балетного вишколу. Кропивницький не вважав це за порушення принципу «життєвої правди», якого дотримувався. Ймовірно гадав, що оперним формам не відповідають фольклорні побутові танці, а більше підходять умовні, вироблені на основі класичних танцювальних форм. Це не поодинокий випадок з творчого життя Марка Лукича. Зі спогадів артистів балету і акторів його трупи ми дізнаємося про виконання ним ролі п'яного хорунжого у п'єсі Кропивницького «Вій». У виставі був танцювальний номер, в якому підгулялий хорунжий «викидав» різні колінця, показуючи здивованим бурсакам, як треба танцювати. У танці було багато пластики і рухів, які ніколи не виконувалися у побутових танцях.

Висновки. Характеризуючи творчу діяльність М. Л. Кропивницького та його тісні зв'язки з хореографічним мистецтвом українського народу, необхідно вказати на те, що в його творчому доробку відбилась велика кількість відомостей про танець його часу.

Відтворюючи історичні танці запорозького козацтва, він використовував відомості своїх попередників – І. П. Котляревського, М. В. Голя, П. О. Куліша та багатьох інших.

У своїй сценічній діяльності він сприяв популяризації хореографічного мистецтва та його удосконаленню в умовах театру. Він сприяв також перетворенню фольклорно-побутової народної хореографії у народно-сценічну форму.

Роль Марка Лукича в утвердженні танцювального мистецтва на кону українського театру велика і безперечна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький [Текст] / М. Йосипенко. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і літератури УРСР, 1958. — 324 с.
2. Кропивницький М. Твори [Текст] : У 6 тт. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. — Т. 1. — 573 с.
3. Кропивницький М. Твори [Текст] : У 6 тт. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. — Т. 5. — 625 с.
4. Кропивницький М. Твори [Текст] : У 6 тт. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. — Т. 6. — 652 с.
5. Нариси до історії українського народного танцю [Текст] : практичний матеріал для вчителів загальноосвітн. шкіл, шкіл нового типу та кер. гуртків позашкільн. закладів // Укл. В. К. Купленник. — К. : ІЗМН, 1997. — 64 с.
6. Спогади про Марка Кропивницького [Текст]: збірка / Упоряд. П. П. Перепелиці, В. П. Яроша. — К. : Мистецтво, 1990. — 216 с.
7. Шевченко Т. Г. Кобзар [Текст]. — К. : Дніпро, 1982. — 647 с.

Островська К. В. Український фольклорний танець у творах М. Л. Кропивницького.

Розглядається український фольклорний танець як вираження драматургії М. Л. Кропивницького.

Ключові слова: українська народна хореографія, козацький танець, танцювальне мистецтво, український драматичний театр.

Ostrovskaya K. V. Ukrainian folklore dance in M. L. Kropivnickyy's dramaturgy.

Рассматривается украинский фольклорный танец как выразительный элемент в драматургии М. Л. Кропивницького.

Ключевые слова: украинская народная хореография, казацкий танец, танцевальное искусство, украинский драматический театр.

Ostrovskaya K. V. Ukrainian folklore dance in M. L. Kropivnickiy's dramaturgy.

Ukrainian folklore dance is examined as an expressive mean is in M. L. Kropivnickiy's dramaturgy.

Key words: ukrainian folk choreography, cossack dance, dancing skill, ukrainian legitimate drama.

**ВЕКТОРЫ ВРЕМЕНИ В МОНООПЕРЕ «ПИСЬМА ЛЮБВИ»
В. ГУБАРЕНКО**

Исполнительская практика, особенно в работе с такими сложными жанрами как моноопера – лично ориентированными, предполагает проникновение и постижение (для дальнейшего воплощения) глубинного мира личности, психологического и мотивационного его планов. Текстовый, вербальный анализ здесь могут быть успешно, на наш взгляд, дополнены анализом временных закономерностей, тех процессов, которые определяют специфику драматургии. Такой подход видится перспективным как в научно-методическом, так и в практическом значении, поскольку расширяет знание о семантике произведения. Данная статья посвящена специфике временных процессов в моноопере «Письма любви» В. Губаренко.

Характеризуя «Письма любви» В. Губаренко, Е. Алексеева отмечает лирико-психологический характер этого произведения, который непосредственно обусловлен либретто [1, с. 56]. Как известно, В. Губаренко в качестве основы для монооперы избрал новеллу Анри Барбюса «Нежность». По содержанию это пять писем женщины к своему возлюбленному Луи, с которым она вынуждена была расстаться. Письма героиня пишет на следующий день после разлуки, но адресат получает их через год, через шесть, через одиннадцать и через двадцать лет. Последнее письмо помечается датой первого и только в нем открывается, что на следующий день после разлуки героиня покончила с собой.

Превращая литературное произведение в музыкальное и, стремясь сделать развитие в опере более интенсивным, композитор сокращает тот минимум конкретных деталей, которые все же встречаются в новелле, и объединяет два письма – третье и четвертое – в одно, которое Луи должен получить через одиннадцать лет, сокращая целиком содержание четвертого письма.

Опора на жанр письма определяет содержательные и драматургические аспекты монооперы: в первую очередь – монологичность. Монологичность формирует личностную ориентированность содер-

жания. Укажем, что, по мнению И. Драч, принципиальная монологичность письма позволяет интегрировать различные факторы бытия в единое игровое «поле иллюзии», фокусирующее культуру, ментальность, личность (*выделено нами. – Н.П.*) и судьбу [4]. Личностный компонент письма определяет и некую исповедальность наряду с информативностью, что особенно характерно для писем с выраженным личностным аспектом. В контексте содержания монооперы В. Губаренко и новеллы А. Барбюса, письмо выполняет функцию психологической, душевной исповеди героини, подобно исповеди героини Ф. Пуленка в моноопере «Голос человеческий».

Личностный аспект содержания побуждает к пересмотру оценки действий героини. Как принято считать, основным содержанием монооперы является «образ нежности с тончайшими его психологическими градациями и лирическими нюансами» – так, например, пишет Н. Гордийчук [2, с. 229]. По его мнению, «главная задумка монооперы – вечная сила любви, которая преодолела физическую смерть героини и продолжает жить в чистом отзвуке ее души – в нежных письмах к любимому» [там же, с. 230]. По мнению Н. Л. Очеретовской, «главная поэтическая идея – неумирающее, не подвластное Времени чувство любви, которое сильнее жизни и смерти»; «любовь – и страдание, и всепоглощающая нежность, и невозможность жить без любимого, и страх причинить ему боль» (*подчеркнуто нами. – Н.П.*) [6, с. 2]. Образ главной героини видится исследователями сквозь призму жертвенности: «сообщив любимому правду лишь через двадцать лет, она хотела смягчить боль расставания, поскольку письма будут на протяжении долгого времени согревать душу Луи, а известие о ее смерти придет настолько поздно, что к этому времени уже не так сильно ранит его» [1, с. 56]. Не отрицая ценности и общезначимости проблемы любви и нежности, отмечаемую исследователями, уточним некоторые моменты.

Особенности содержания монооперы В. Губаренко – внутренняя позиция его героини – очень хорошо прослеживаются в сравнении с позицией героини Ф. Пуленка из монооперы «Голос человеческий», что во многом определено схожестью ситуации: 1) разрыв отношений с возлюбленным при сохранении обоюдного чувства, 2) общение после разрыва (непосредственное – в виде телефонного разговора в моноопере Ф. Пуленка и опосредованное – в письмах героини

у В. Губаренко). Вместе с тем, можно отметить диаметрально противоположные позиции героинь, с точки зрения отношения к смерти, отношения к возлюбленному и в плане отношения к себе. Так, у Ф. Пуленка героиня говорит о смерти, но не собирается заканчивать жизнь самоубийством⁷, просто не знает, как строить жизнь дальше. Для нее смерть – категория скорее метафорическая. В концепции В. Губаренко героиня о смерти не говорит, но делает то, что задумала – сводит счеты с жизнью. Для нее смерть реальна.

В обеих концепциях героини не хотят причинить боль своим возлюбленным своими страданиями; являясь фактически инициаторами разрыва отношений, они допускают возможность новой жизни для своих возлюбленных уже без них. При этом по-разному эту жизнь выстраивают. Героиня Ф. Пуленка не появляется в его жизни, продолжая любить, а героиня В. Губаренко периодически возникает, косвенно вмешиваясь в жизнь возлюбленного, формируя отношение к себе и к их прошлым отношениям. Героиня Ф. Пуленка «проговаривая», «озвучивая» возможные пути ухода из жизни, тем самым отрицает их возможность (в том числе свою неудавшуюся попытку), убеждая в этом и своего возлюбленного. Таким образом, она остается жить, давая право другому жить без себя. Это есть отношение жертвенности. В противовес такой позиции, героиня В. Губаренко, постоянно рисуя картины для своего возлюбленного, где его свобода не обременена ее присутствием, не решается воссоздаваемый образ жертвенности воплотить в реальности, поскольку не мыслит его жизнь без своего участия и своей без него. Венчает все удар на расстоянии – сообщение того, от чего она все эти годы его оберегала. Таким образом, образ в письмах оказывается выше реальной героини.

Такая концепция личности создает сложный временной аспект в моноопере В. Губаренко. Как правило, исследователи говорят о трех временных пластах: у Н. Толошник это «трагическое настоящее, представляемое будущее и образ счастливого, но потерянного прошлого»

⁷ Предпринятую героиней попытку самоубийства на момент телефонного разговора с возлюбленным уже нельзя считать целенаправленной, поскольку дальше она не получает не только реализации, но не возникает даже в мысли. Сам факт приема снотворного здесь скорее можно рассматривать как неосознанное действие, совершенное в состоянии эмоционального аффекта, чем методически спланированным.

[7, с. 14]; у М. Р. Черкашиной это сложное соотношение реального и воображаемого времени: «героиня придумывает в письмах свое будущее, живет драматическим настоящим, готовясь свести счеты с жизнью, а мыслью обращена к счастливым дням прошедшей любви» [8, с. 17]. О смещении времени пишет Н. Некрасова: «напряженная жизнь чувств, секунды, в которые героиня усилием воли заставляет себя представить, прочувствовать и пережить долгие двадцать лет разлуки» [5, с. 88], указывая также и на «двуплановость действия новеллы: настоящее, полное горечи, боли, отчаяния, безысходности, и воображаемое будущее, рожденное усилием воли» [там же, с. 89].

Вместе с тем интерес представляет не только совмещение временных пластов – прошлого, настоящего и будущего, но направление временного вектора, поскольку именно оно придает направленность и динамичность драматургии. В моноопере накладывается два времени: время героини и время ее возлюбленного. Время героини длится столько, сколько она пишет письма. Однако оно вмещает 20 лет виртуальной жизни. Иными словами, она создает виртуальный ряд не существующего будущего, пространственно расширяя краткий отрезок настоящего (написание писем). При этом три первых письма образуют линейный событийный ряд. Последнее 4-е письмо имеет противоположный вектор. Конечная точка резко устремляется к началу, время сжимается. Две временные линии – реальная и виртуальная – смыкаются, складываются. Таким образом, с точки зрения механики образуется нулевое перемещение при большом пройденном пути⁸. Характерно, что для героя виртуальные 20 лет реальны. Однако, если для героини расширенное время (виртуальное) сжимается, то для ее возлюбленного, после получения 4-го письма, оно удваивается, поскольку, возвратившись к началу прожитых 20 лет, ему придется прожить еще одну жизнь, соизмеряя ее с полученной информацией. Эта противонаправленность движения времени, расширяющая время,

⁸ Как известно, в механике понятия «путь» и «перемещение» не тождественны. «Путь» – расстояние, пройденное телом от начальной к конечной точке; «перемещение» – кратчайшее расстояние между крайними точками. Тождество между ними возникает лишь в случае движения по прямой. Максимальная разница – при совпадении начальной и конечной точек (нулевое перемещение). Обращение к категориям механики здесь представляется уместным в виду наглядности.

стремящееся выйти как бы за свои границы, и определяет внутренний драматизм монооперы.

На выявление внутреннего мира героини направлены особенности структуры монооперы: четыре письма, разделенные оркестровыми интерлюдиями. Как правило, исследователи говорят о двух планах: внешнего, где героиня рассказывает о себе выдуманную историю, реализуемого в письмах, и внутреннего, раскрывающего внутреннее состояние героини, реализуемого преимущественно в интерлюдиях. Так, Ю. Щирица говорит о том, что «если в вокальной партии дана, <...>, «видимость явления» – печаль одинокой героини, то в оркестре раскрывается внутренняя «суть явления» – глубокая рана измученной души, что приобретает в музыке значение острого конфликтного столкновения фатального начала с почти безоблачным счастьем «вчерашнего» дня (к которому героиня обращается в каждом последующем письме) [9, с. 8]. Этот конфликт раскрывается в симфонических интерлюдиях между частями-письмами.

Первая интерлюдия *Adagio* передает идею застывшего времени (напомним, что по сюжету между первым и вторым письмом проходит год). Не случайно композитор прибегает здесь к хоральному изложению. И если Ю. Щирица определяет функцию интерлюдий как характеристики неумолимой постоянной навязчивой идеи, которая «глохнет разум и которую пытается заглушить «голос разума»» [9, с. 8], то особенно ярко это проявляется в первой интерлюдии. И. Драч связывает содержание данной интерлюдии с потусторонним – временем *провала*, существование в котором лишено будущего [3, с. 131]. Действительно, определенную ирреальность создает восходящее движение: остиная трехтактная фигура, которая неизменно повторяется в верхнем регистре оркестра 9 раз. По семантике она напоминает фигуру *anabasis* (восхождение), но диссонантность и возвращение к началу в конце фигуры придают ирреальность идее восхождения (следовательно - воскресения, развития). Данное звучание удачно подчеркнуто тембром челюсты и звучанием флажолет у скрипок. Характерно, что нижний пласт оркестра представлен также как ряд остинно повторяющихся мотивов, которые занимают два такта и строятся на интонациях фигуры *catabasis* (нисхождение), с последующим ходом на увеличенную кварту (тритон!) вниз, усугубляющим нисхождение.

Нисходящий двухтактный мотив также повторяется неизменно 9 раз, затем еще раз на полтона ниже (!). Таким образом, на восемнадцатикратное (9+9) проведение фигуры нисхождения накладывается девятикратное проведение восходящей фигуры. Отметим, таким образом, постоянную фиксацию композитором идеи нисхождения, что соответствует невозможности будущего для героини. Незыблемость этой установки подчеркнута обращением к символике чисел – в данном случае 9 (количество повторений) как сакрального, троического (3³). Завершающая фаза интерлюдии подготавливает тон второго письма и, по сути, «запускает» время: краткие хоральные мотивы перемежаются движением шестнадцатыми (время), вводящими во второе письмо. Таким образом, первая интерлюдия характеризуется стабильностью, не развивается внутренне, являя образ остановившегося времени, не имеющего возможности развития с преобладанием идеи нисхождения. Отметим, что статика первой интерлюдии соответствует *Adagio* второго письма, а безумие движения – вальсовой скерцозности третьего письма.

Вторая и третья интерлюдии, отмечающие примерно равный промежуток времени (10 и 9 лет), сходны по структуре. Однако функции их различны. Вторая интерлюдия открывается темой, напоминающей тему фуги, после которой fuga не следует (fuga – бег), но возникает страшное биение курантов, переходящее в зловещее звучание, приобретающее характер *Dies irae*. По сути дела это знак трагической развязки, той развязки, которая в оркестре наступает раньше, чем в тексте, и соответствует реальности (на момент получения письма героини уже нет в живых). Если первая интерлюдия являет собой образ безвременья (в вечности время отсутствует), то вторая интерлюдия – содержание этой вечности, то есть смерть. Вторая интерлюдия сохраняет принцип остинатности, но в более обобщенных формах: она сходна по своему принципу с варьируемой остинатностью колокольного звона (остинатность типа движения и метра).

Ирреальность третьей интерлюдии «подсознательно» (И. Драч) отсылает к «безвременью» первой интерлюдии, что соответствует возвратному направлению временного вектора, к первоначальной точке – эфемерности несуществующего времени, что подтверждается совпадением «фактурной идеи» третьей интерлюдии и конца первой

интерлюдии – размеренное, направленное «в никуда» движение шестнадцатыми остинато.

Таким образом, в драматургии интерлюдий отражается идея обращенности времени, которая раскрывает подтекст драмы: остановившееся, несуществующее время под знаком смерти. Идея возвратного движения времени определяет, на наш взгляд, и такую особенность драматургии, которую Е. Алексеева называет принципом репризности, «который действует как на уровне одной части, так и всей оперы»⁹ [1, с. 59].

Итак, особенности сложного, противоречивого мира личности героини в моноопере «Письма любви» В. Губаренко формируют специфику временной организации, и в частности – ее векторы:

- Наличие двух временных пластов – героини и ее возлюбленного, различающихся по продолжительности и по качественному наполнению.

- Совмещение планов прошлого, настоящего и будущего.

- Распределение времени на реальный (написание письма) и виртуальный (выдуманное 20 лет жизни) ряды.

- Противонаправленность событийных векторов: в будущее (1-3 письма), в прошлое (4-е письмо).

- Удвоенность времени для героя.

- Отражение смыслового подтекста (нулевое время, безвременье) переживаний и действий героини в структуре монооперы, в частности – интерлюдий.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренко как жанр монооперы / Е. Алексеева // В. Губаренко: сторінки творчості. (статті, дослідження, спогади) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2003. – Вип.32. – кн.4. – С. 53-61.

⁹ Например, в третьем письме раздел с появлением вальсовых тем имеет трехчастную структуру, где первая тема вальса звучит в начале и в конце. Траурные аккорды в четвертой части также возникают там дважды, обрамляя достаточно большой раздел. Помимо этого, в четвертой части встречается фрагмент в вальсовом ритме из первой части, но кроме него звучит материал среднего раздела вальса из третьего письма, и, таким образом, на основе этого танца объединяются три сцены монооперы, что способствует цельности произведения и т. д.

2. Гордійчук М. Народження жанру / М. Гордійчук. *Музика і час (Розвідки й статті)*. – К. : Музична Україна, 1984. – С.229-233.

3. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: Монографія. – І. Драч. – Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.

4. Драч І. С. Лист як міфологема в оперному контексті // І. Драч. *Науковий вісник: Зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. – Вип. 13: Чотири століття опери. *Оперні школи XIX-XX ст.* – С. 117-124.

5. Некрасова Н. Очерк о творчестве В. Губаренко // Н. Некрасова. *Композиторы союзных республик: сб. ст. / Под ред. М. И. Нестьева*. – М. : «Советский композитор», 1976. – Вып. 1. – С. 48-102.

6. Очеретовская Н. Л. Восхождение // Н. Л. Очеретовская. *Советская музыка*. – 1984. – № 7. – С.26-35.

7. Толошняк Н. Українська моноопера // Н. Толошняк. *Музика*. – 1984. – № 1. – С. 13-14.

8. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – Історичний контекст, риси драматургії // Черкашина-Губаренко М. Р. *Науковий вісник: Зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. – Вип.32. – кн.4: В. Губаренко: сторінки творчості. (статті, дослідження, спогади). – С. 5-33.

9. Щириця Ю. «Листи кохання» // Ю. Щириця. *Музика*. – 1972. – № 1. – С. 7-8.

Наталія Поликарпова. Векторы времени в моноопере «Письма любви» В. Губаренко

Статья посвящена специфике временных процессов в моноопере «Письма любви» В. Губаренко.

Ключевые слова: Віталій Губаренко, моноопера, вокальне виконавство, монологічність, діалогічність.

Н. Полікарпова. Вектори часу в моноопері В. Губаренка «Листи кохання».

Статтю присвячено специфіці часових процесів у моноопері «Листи кохання» В. Губаренка.

Ключові слова: Віталій Губаренко, моноопера, вокальне виконавство, монологічність, діалогічність.

Nataliya Polikarpova. The vectors of the time in V. Gubarenko's mono-opera «Letters of love».

The article is devoted to the specific of temporal processes in V. Gubarenko's mono-opera «Letters of love»

Key words: Vitaliy Gubarenko, mono-opera, vocal performance, monologue, dialogue.

УДК 78.03 : [78.085.2:786.8] (477) «312»

Сергій Пташенко

ЖАНР ВАЛЬСУ В АСПЕКТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність теми. Популярність жанру вальсу, який має довгу і багату історію, з другої половини ХХ ст. поширилася також на баянне мистецтво. Якщо на початку століття баян мав виключно прикладну функцію інструменту, котрий супроводжує різноманітні танці, переважно, демократичного походження, то у 1950-х роках у професійній баянній творчості з'являються оригінальні вальси і концертні обробки як самостійні інструментальні п'єси. З кожним роком їх стає все більше. Розвиваючи розважальний вальсовий жанр, композитори у той же час прагнули розширювати коло образів, збагачувати засоби музичної виразності, створюючи опуси на більш високому художньому рівні. Поява у 1970-х роках справжніх поетичних замальовок, котрі розкривають тонкий емоційний стан людини і передають різноманітні прояви її душевних переживань, стала новим етапом у динаміці жанру баянного вальсу. Наприкінці ХХ ст. вже можна відзначити чималу кількість різнохарактерних вальсів, що потребують ретельного вивчення та класифікації. Спроба автора статті проаналізувати існуючі в українському баянному мистецтві вальси, є *першою* у вітчизняному музикознавстві.

Баянна творчість сучасних українських композиторів є **об'єктом** статті; а генеза та розвиток жанру вальсу в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ ст. становить її **предмет**. **Матеріалом** наукової розвідки стали вальси М. Різоля, І. Яшкевича, В. Дікусарова, В. Подгорного, В. Зубицького, О. Назаренка.

Автор статті поставив за мету визначити шляхи розвитку жанру вальсу у творчості українських композиторів–баяністів. Вказану мету сподіваємось досягнути за допомогою вирішення кількох *завдань*: виявити специфіку засобів музичної виразності творів вказаних композиторів, що найбільш повно розкривають їх образний зміст; проаналізувати стильове різноманіття баянного репертуару в жанрі вальсу; запропонувати класифікацію вальсів, поширених у сучасному баянному мистецтві України.

Починаючи з 1954 р. і по теперішній час українські композитори створили чималу кількість вальсів, суттєво збагативши баянний репертуар. Такі видатні митці, як М. Різоль, І. Яшкевич, В. Подгорний, В. Власов, В. Дікусаров, В. Зубицький, А. Гайденко, Ю. Алжнев, О. Назаренко, у своїй композиторській творчості приділили значну увагу цьому жанру музичного мистецтва.

Існують як оригінальні баянні твори у жанрі вальсу, так і концертні обробки і транскрипції популярних мелодій. Традиційним попитом аудиторії користуються твори розважального напрямку. На сучасному етапі розвитку вказаного жанру в репертуарі баяністів посідають значне місце вальси романтичного напрямку – ліричні та концертно-віртуозні. Останнім часом українськими композиторами написано декілька джазових вальсів. Цікавим явищем у баянному мистецтві кінця ХХ ст. можна вважати цикл вальсів А. Гайденка «Паризькі таємниці» (1999).

До розважального напрямку належать яскраві твори М. Різолья – «Молодіжний вальс» (1959), Б. Мирончука – «Вальс–фесверк» (1993). Ліричні сторінки вальсового репертуару створили відомі українські композитори В. Власов, В. Дікусаров, В. Подгорний, О. Назаренко. Серед найбільш ефектних концертно–віртуозних опусів вкажемо транскрипції вальсів Й. Штрауса «Весняні голоси» (1966) та Ф. Крейсlera «Прекрасний розмарин» (1973) – І. Яшкевичем, а також транскрипцію вальсу Б. Тихонова «Пушинка» – О. Назаренком. Безперечно зацікавленість баяністів та любителів музичного мистецтва викликають вальси, написані у джазовому стилі, такі як «Ти мій, Пезаро» (1993) В. Зубицького на тему М. Моретті, «Вальс–спогад» (2005) Б. Мирончука.

Переважає більшість опусів українських композиторів–баяністів у

жанрі вальсу, що написані у 50-60-х рр. ХХ ст., – це обробки і транскрипції популярних вальсів відомих широкому загалу митців, і не тільки вітчизняних. Ті часи були відзначені своєрідними художніми змаганнями авторів з написання найбільш досконалого, віртуозного, блискучого баянного репертуару. Вальс став одним з найпопулярніших жанрів. Оскільки українські баянні композитори ще не мали достатнього досвіду у створенні оригінальних вальсів, М. Різоль, І. Яшкевич, С. Чапкій та В. Дікусаров звернулися до п'єс, написаних для інших інструментів композиторами І. Дунаєвським, П. Майбородою, О. Филипенком, та до спадщини видатного австрійського митця Й. Штрауса (молодшого). Так з'явилися яскраві обробки для баяну.

Транскрипція Івана Яшкевича вальсу Й. Штрауса «*Весняні голоси*» (1966), що належить до концертно-віртуозного жанру, не втратила популярності й до нашого часу. За класифікацією даний твір входить до першої групи транскрипцій, тобто пристосування твору до іншого інструменту [6, с. 589-590], а саме – з оркестрового оригіналу до баянної фактури. Але спостерігається й фактурне видозмінення, обумовлене використанням більшої виконавсько-технологічної зручності віртуозних елементів, що характерно для другої групи транскрипцій.

Виконання транскрипції вимагає від баяніста високої музично-художньої і технічної, у вузькому розумінні, спроможності. Твір має велику кількість гамоподібних і арпеджованих пасажів, *glissandi*; зустрічаються терцові, секстові побудови, ходи ломаними акордами, утримані трелі, на фоні яких розгортається мелодія, й інші складні фактурно-технічні засоби. Митець нібито намагається виявити всі віртуозні можливості інструмента – відносну простоту і легкість у виконанні терцових і секстових рухів, навіть на трирядній правій клавіатурі, часто-густо незмінні позиції при грі акордами. В цьому вальсі І. Яшкевич використовує майже всі технічні, звукоколеристичні елементи. Інтервальні підсилення подвійними нотами у поєднанні зі стрімкими злетами і падіннями дозволяють вдихнути вільний рух у мелодичну лінію, посилити загальний наскрізний розвиток. Особливо цікавим є повне оточення теми орнаментом варіацій – це є новаторством Івана Яшкевича в транскрипції вальсу. На основі штрихового контрасту створюється приховане двоголосся. Цікаво, що особливості фактури унеможливають застосування старої постановки – чоти-

рьохпальцевої аплікатури. Так із впровадженням у практику правого великого пальця еволюціонує аплікатурна функціональність.

Вальс «Весняні голоси» підкорює з перших тактів. У кожному звуку відчувається невичерпна любов до життя. Барвистий звукопис немов вимальовує ранню весну, коли сонце золотить молоду листву. І як гімн весні – радісне щебетання птахів у блакитному небі. Не випадково ця п'єса нерідко звучить на концертах, міжнародних конкурсах і фестивалях. Гастролюючі артисти прикрашають нею свої концертні програми, оскільки транскрипція виявилась вельми вдалою за розмахом творчої фантазії, багатством різноманітних засобів розвитку музичного матеріалу. І. Яшкевич, безсумнівно, досяг вершини майстерності у вказаному жанрі.

Транскрипція Олександра Назаренка вальсу «Пушинка» на тему Бориса Тихонова (1921 – 1975) також входить до романтичного концертно–віртуозного вальсового жанру і репрезентує другу групу транскрипцій.

У побудові цього твору суттєво відчувається тяжіння до вільної мішаної форми з імпровізаційно–варіантними структурами, і в той же час з рисами рондо *A-B-A1-B1-C-D-A3*. На відміну від оригіналу твору з його звичайними засобами музичної виразності (одноголосна мелодія в супроводі басово–акордового акомпанементу, не вишукана гармонічна мова й т. ін.), О. Назаренко створив композицію з наскрізним розвитком. Цьому сприяє також темпова гнучкість (*Tempo di Valse, Piu vivo, Vivo, Vivace, Vivacissimo, Presto*) у поєднанні з різноманітною агогікою (*sostenuto – con moto, sostenuto – accelerando, tenuto – a tempo, rallentando – a tempo*).

Вельми показовою є віртуозна і лаконічна *quasi cadenza* в останньому розділі *A3*. Вона складається з кількох розділів і відтворює святкову атмосферу: значно змінюється фактурний малюнок, який у свою чергу сприяє розвитку віртуозності, концертному блиску. Вражають, перш за все, швидкі пасажі дрібними тривалостями, а також акорди у широкому розташуванні і гнучка нюансировка. Темброве оздоблення виступає неабиякою прикрасою твору. Дзвінки («концертино», «баян із пікколо»), м'які («баян», «кларнет із пікколо») та потужні («орган», «tutti») фарби регістрів неначе збагачують своєрідними барвами кожен з розділів. Прекрасно обізнаний у баянній техніці, автор збагачує

фактуру такими акордовими послідовностями, при виконанні яких не треба змінювати аплікатурну позицію, а лише – переносити розташування пальців на наступне співзвуччя.

Оптимістично і життєрадісно лунає складна фактура вальсу в *C-dur*. Тональний план твору не містить натяку навіть на легкий сум: *C-dur – F-dur – C-dur – F-dur – D-dur – G-dur – C-dur*. Світлий мажорний лад несе в собі потужну позитивну енергетику і багатогранно розкриває яскраво–блискучий, сонячно–весняний зміст твору. Велику роль відіграє басово–акордова фактура акомпанементу, яка викладена у партії лівої руки. Саме друга і третя долі тактів стають більш значущими, ніж зазвичай. Творець ніби ненароком підкреслює їх змінами гармоній на цих долях тактів. Так підсилюється особлива спрямованість до першої, найсильнішої долі – один із варіантів наскрізного розвитку. У ліричному за характером розділі *G-dur* застосовано виборну клавіатуру баяна, що привносить в загальний рух тематизму м'якість та відсутність контрастів.

Грайливий тематизм будується на вишуканих інтонаціях оригіналу вальсу Б. Тихонова. Вже з перших тактів твору вимальовується манлива мелодія, насичена внутрішньою енергією. Граціозність і пластику танцювальному руху надає звивистий, польотний зворотно–поступовий мелодичний малюнок. Активно залучаються до мікро формотворення сумарні принципи побудови – 2+2+4, ретельна мікро фразировка, завдяки якій формується восьмитактова тема. Вдале поєднання різноманітних штрихів – поперемінне *legato* і *staccato* у поєднанні з *tenuto* та *martelato* – підкреслюють грайливий характер музики. У тексті часто-густо зустрічаються авторські ремарки – *scherzando*, *tranquillo*, *con brio*, *capriccioso*, *volante*, *con bravura*, що допомагають виконавцю адекватно втілити вишуканість та темпову свободу твору.

Завдяки активному залученню О. Назаренком техніки подвійних нот у мелодиці вальсу, поряд з терцово–сектовими поєднаннями, характерними для традиційної музичної мови, виступають секундо–септові та кварто–квінтові терпкі дисонантні гармонічні утворення. Останні, в свою чергу, спричиняють появу у сучасному опусі таких елементів, котрі притаманні імпресианістичному стилю. Елементи музичного імпресианізму виявляються у використанні «пустих» квінтових оборотів, минаючих хроматизмів та дисонантних акордових

паралелізмів. Усе вищенаведене істотно підсилюється виконавськими прийомами *glissandi* і *detache*.

Взагалі, О. Назаренко робить акцент на художньо-колеристичних засобах музичної виразності. Він звертає увагу виконавців на кришталеву дзвінкість та світлий колорит звучання мелодичних і гармонічних (акордових) співзвуч, а саме – на їх обертонові призвуки, які слабо прослуховуються під час звуковидобування на баяні.

Не дивлячись на те, що транскрипція репрезентує звичний для цього жанру гомофоно-гармонічний склад викладення, часто-густо композитор використовує імітаційно-підголоскову поліфонію. Вона збагачує не тільки «зовнішній шар» музики, але й метро-ритмічну побудову. Зокрема, у підголосках стають відчутними синкопи (розділ «В1», *F-dur*), котрі вносять у твір ритмічну різноманітність. Навіть в одноголосних швидких арпеджованих інтермедіях із стрибкоподібними рухами простежується скритна поліфонія.

Вдале використання О. Назаренком сучасної баянної техніки та нових засобів музичної виразності надало нове життя вальсу Б. Тихонова, написаному майже півстоліття потому.

Дана тенденція в оволодінні жанром транскрипції сприяє встановленню паритету між баянним і фортепіанним репертуаром. В останньому найбільш авторитетним був Ф. Ліст та видатні фортепіанні транскриптори післялістівського періоду – Ф. Бузоні і Л. Годовський. Наведений жанр немов віродився у другій половині ХХ століття у творчості композиторів-баяністів, і зокрема, – українських.

Характерною ознакою оригінальних вальсів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є стильове різноманіття. В деяких з них окреслена вишукана ліричність та елегантність завдяки широкому застосуванню консонантної інтерваліка (наприклад, великі сексти передають широту дихання, а малим притаманні риси елегантності, жалю, тощо). Інші спрямовані на розважальне музикування, на широку слухачську аудиторію (в них використовується популярна інтонаційна мова, простий акомпанемент й т. ін.). Останнім часом з'явилися вальси, написані у джазовому стилі, але їх не так вже й багато.

Кілька опусів у романтичному напрямку створили В. Подгорний, В. Дікусаров та О. Назаренко. Кожний з них написали по «Ліричному вальсу» (1971), О. Назаренку належить «Елегійний вальс» (1990).

Звернемося до «Елегійного вальсу» *d-moll* О. Назаренка, створеного 1990 року. Лаконізм авторського висловлювання (вальс складається з кількох рядків) натякає на думку про незавершеність опусу, не випадково ця п'єса входить до педагогічного репертуару ДМШ. 2008 року композитор зробив нову фактурно ускладнену редакцію твору.

Оновлена мініатюра написана у простій тричастинній формі *A-B-A1* з контрастною серединою (*Poco piu mosso, D-dur*). Не зважаючи на переважно сумний настрій – основна тональність *d-moll* у поєднанні з авторською темповою ремаркою *Tempo di lento* – в образності вальсу відчувається збентеженість (ямбічна структура мелодії з хвилеподібним малюнком і т. ін.). Вільний рух твору, підкреслений авторськими ремарками – *ritenuto a tempo, sostenuto a tempo*, – вдало передає так званий вільний, невимушений характер. У тематичному матеріалі, побудованому на терцово-секстових і секундових пісенних інтонаціях та прикрашеному вкрапленнями пунктирного ритму, звучать мотиви розчарування й самотності. Застосована композитором хроматика додає ще більшої гіркоти.

У середній частині *B* відбувається перехід у однойменну тональність – з *d-moll* до *D-dur*. Це тональне зіставлення є типовим формотворчим елементом у простих тричастинних формах. Воно сприяє відкриттю протилежного боку образності, як і підсиленню динаміки – від *mezzo-piano* до *mezzo-forte*.

Характерна для вальсів мелізматика однак не знайшла свого багатого відображення у цьому опусі – автор застосував лише три форшлаги. Їх поодинокі використання нібито наголошує саме на не розважальну функцію твору.

У частині *A1* (*Tempo l*) убачаються певні ознаки вокалізу з гнучкою мелодичною лінією, котра охоплює діапазон меццо сопрано. Широко розкриваються пісенні витоки тематизму – стрімкі гамоподібні злети з подальшим низхідним рухом, звивиста мелодія, прикрашена хроматикою та елементами секвенцій. Як і в багатьох оригінальних академічних вальсах, у творі О. Назаренка відчувається прагнення максимально розкрити певний емоційний стан, власну творчу індивідуальність, користуючись вже давно апробованими засобами композиторського та виконавського баянного мистецтва.

«Ліричний вальс» *b-moll* (1971) В. Дікусарова збагачує традиційну трьохдольність розмірами 6/8 і 9/8. Цей ліричний твір написаний у простій тричастинній формі з вступом та завершенням. У розвитку тріольної теми вальсу композитор використовує імітаційно-підголовкову поліфонію, у тому числі й подвійними нотами. Завдяки цьому тема, що спочатку звучить потаємно (*pp*, *p*, *mp*), на кульмінаціях лунає більш насичено та повнозвучно. В цілому ж, у творі переважає тиха динаміка, яка у взаємодії з тональністю *b-moll* значно поглиблює образну сферу загадковості, надаючи їй також риси інтимної лірики.

Перший розділ *Tranquillo e recitando (b-moll)* змінюється середнім – *Allegretto. Capriccioso, con eleganza in poco rubato (Des-dur)*, що є яскравим контрастом попередньому. З'являється новий штрих – *staccato*, який підкреслює легкий, грайливий характер. У віртуозному відношенні фактура ускладнюється квартами, квінтами і секстами, котрі надають музиці своєрідного гротеску.

У порівнянні з вальсом О. Назаренка, цей твір більш складний за фактурою та не однорідний у образному відношенні. Втім, обидва вальси розраховані на виконавців, що мають вже достатню музикантську та віртуозну підготовку – володіють широкою динамічною шкалою, легко долають технічні проблеми, майстерно виконують різноманітні штрихи.

Наступну групу оригінальних баянних і акордеонних вальсів можна віднести до розважального естрадного музичного мистецтва. Першим серед них з'явився «Молодіжний вальс» *a-moll* (1959) М. Різоль. Цей твір має просту тричастинну форму *A-B-A1*, яка найбільш притаманна наведеному жанру. Стрімкі мелодичні пасажі до гори дрібними тривалостями, динамізовані акорди на кінцях фраз у крайніх розділах привносять неабиякий колорит у образний зміст. Характер тематизму підкреслений широкою шкалою хвилеподібної динаміки у межах від *piano* до *forte*. Часто-густо гострий та незвичний акомпанемент бас–акорд–бас вдало підкреслює ефект поспіху.

Гармонічна мова вальсу проста і зрозуміла. Вона найбільш відповідає вимогам масової культури радянського минулого. М. Різоль не вживає складних гармонічних утворень, а саме – опори на великосептову та нонакрдову гармонізацію. Хіба що в середній частині лунає перспективний мажоро–мінорний чотириохзвучний акорд, який діста-

не розвитку у творчості молодій генерації композиторів. Незначна чисельність минаючих хроматичних шаблів ладу привносить відчутний колорит у музичну мову. Тональний план «Молодіжного вальсу» простий і прозорий – *a-moll* – *C-dur* – *a-moll*. Навіть відхилення митець робить за класичними канонами – через побічну домінанту.

Розділ «*B*» помітно контрастує попередньому у тематичному плані. Це стає помітним завдяки жвавішому темпу, так званій «рваній фразировці» (короткі ліги) та гучній нюансировці – *mf*, *f* й *ff*. Світла ж тональність *C-dur* справляє враження абсолютної чистоти.

«Молодіжний вальс» М. Різоля став першим і вельми вдалим твором у жанрі розважального естрадного вальсу для баяна.

У 1990-х роках минулого століття в українському баянному мистецтві з'явилися нові вальси, написані у джазовому стилі. Першим з них був джаз-вальс «*Ти, мій Пезаро*» Володимира Зубицького на тему М. Моретті (1993). Цей твір, як зазначав сам автор, викладений «в дусі джазової імпровізації» і став новим взірцем сучасного українського баянного вальсу.

Форма вальсу – вільна мішана, зі вступом та дев'ятьма розділами, які композитор назвав *A-B-C-D-E-F-G-H-I*. Хоча В. Зубицький не вказує головної тональності, вона відчувається протягом всього твору, це *d-moll*. Наприклад перед розділами *A*, *F*, *G* та *I* наявно прослуховується домінантова функція *d-moll*, а увесь розділ *I* витриманий на басу *d*.

Звивиста тема вальсу має витончений характер, який розкривається завдяки щедрому використанню автором пунктирного ритму, залігованих чвертей та половинок, синкоп, а також частій зміні дуолей і тріолей. Протягом дев'яти розділів відбувається варіантний розвиток тематичного матеріалу, поступово ускладнюється фактура. Наприклад, в розділі «*A*» вона збагачується підголоском, який проростає з фрагменту теми, котра тут має характерні свінгові акценти на слабких долях. У розділі *B* з'являється акордова фактура. На відміну від звичного гомофоно-гармонічного складу, в розділі *D* широко застосована чотирьохголосна поліфонія. Взагалі, зміщення акордів готового акомпанементу по відношенню до басу надає нижньому шару фактури поліфонічність. В розділі *F* фактура, навпроти, стає більш прозорою, а штрих *staccato* додає легкості та польотності. У останньому ж розділі

композитор застосував баянне міхове *detache*, акустично підкреслюючи значущість завершального фрагменту.

Вишуканий характер вальсу наявно виявляється у використанні автором форшлагів з кількох звуків, переважно хроматичних, різноманітних штрихів – *legato, tenuto, staccato, sforzando-piano*, останній є характерним саме для баяна. Усе це сприяє розкриттю таких рис образності, як грайливість та жартівливість.

Гармонічна мова вдало підкреслює тематизм. У традиційному акомпанементі активно застосовуються в гармонічному викладенні одночасні мажоро–мінорні тризвуки. За характеристикою – це переважно тризвуки різних шаблів ладу, але зустрічаються й тризвуки в суміш із септакордами. Автор не використовує розташування акордів, котрі охоплюють дуодециму та нону, що характерно для сучасного баянного мистецтва, аби не порушити, перш за все, розважальну функцію твору.

Неабиякий колорит привносить запропонована В. Зубицьким темброва палітра, яка до речі виступає і як елемент формотворення, підкреслюючи контрастність розділів, наприклад, темброві регістри «кларнет», «баян», «баян з пікколо» та із октавним транспортом до гори – «фагот», «фагот з кларнетом», «*tutti*».

Звернемо увагу ще на деякі засоби художньої виразності, що їх застосував композитор. Це – ритмізовані удари пальцями правої руки по решітці правого півкорпусу та клавіатурі, а також, окрім традиційних акордових *glissandi*, з'явилися *glissandi lungo* кластером зверху до низу правої клавіатури у поєднанні із *tremolo* у нюансі від *mf* до *ff* протягом двох тактів.

У джазовому стилі В. Зубицьким написано ще чимало творів для баяна у різних жанрах, які посідають значне місце у концертних програмах класичних та джазових музикантів. Втім джазовий вальс поки що не має продовження у доробку цього автора.

ВИСНОВКИ. Класифікація вальсів для баяна і акордеона містить в собі два напрями композиторської творчості – створення оригінальних опусів та обробок і транскрипцій. Підкреслимо, що розвиток жанру вальсу в баянному мистецтві розпочався з перекладень вже існуючих творів такого ж жанру для інших інструментів. Оригінальні вальси слід вважати новим, більш високим шаблоном розвитку майстер-

ності композиторів–баяністів. У свою чергу вальси можна диференціювати на розважальні, лірико–романтичні, концертно–віртуозні, естрадно–джазові та мюзет.

Засоби музичної виразності пройшли достатньо довгий шлях еволюції. Значно розширились межі фактури. Застосування мелізматики прикрасило музику вальсів (твори І. Яшкевича, А. Гайденка, О. Назаренка), а темброва реєстровка, надавши барвистості музичному малюнку, водночас стала новим елементом формотворення (Джаз–вальс В. Зубицького). Своєрідним втіленням суто сучасних концепцій у концертному виконавстві виступили театралізовані засоби; серед спеціальних ефектів відмітимо різноманітні кластери, *glissandi* (Джаз–вальс В. Зубицького). Гармонічна функціональність досягла незаниханих раніше у баянному мистецтві меж. Тому підтвердження – одночасні мажоро–мінорні сполуки у готовому акомпанементі, затримання на сильних долях тактів, посилена хроматизація фактури (твори В. Подгорного, В. Дікусарова, А. Гайденка, В. Зубицького).

Українські композитори, які працюють у баянному репертуарі, прагнуть довести, що баян, а саме його сучасна конструкція, здатна задовольнити художні та віртуозні потреби виконавців і підготовлених слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акимов Ю. Т. Николай Иванович Ризоль [Текст] : зб. ст.; Баян и баянисты. – М. : 1981. Вып. 5. – С. 30-35.
2. Глауберман И. Л. Основы изучения музыкальных произведений / монография [Текст] / И. Л. Глауберман. – Харьков, 2009. – 123 с.
3. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах // Українська академічна школа [Текст] / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.
4. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства [Текст] / М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с., ил.
5. Кононова О. В. А. В. Шульц-Евлер – композитор [Текст] зб. ст.; Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. – Київ, 2002. – Вып. 8, С. 217-226.
6. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с., нот.

7. Мейлих Е. И. Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – Изд. 4-е, доп. – Л. : «Музыка», 1975. – 207 с
8. Муз. энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш, – М. : «Советская энциклопедия», 1973. – Т. 1, С. 656-658.
9. Муз. энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : «Советская энциклопедия», 1981, – Т. 5. – С. 589-590.
10. Назаренко О. І., Кононова О. В. Володимир Подгорний (Творчі портр. укр. композиторів) [Текст] О. Назаренко, О. Кононова. – К. : Муз. Україна, 1992. – 46 с., іл.
11. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм: научно-методический очерк / В. Холопова. – М. : Музыка, 1983. – 88 с.

Пташенко Сергій. Жанр вальсу в аспекті сучасного українського баянного мистецтва

На конкретних прикладах розглядаються основні тенденції та специфічні особливості становлення і розвитку жанру вальсу як найбільш поширеного серед танцювальних творів українських композиторів-баяністів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Ключові слова: фокстрот, баян, танок, малі форми.

Сергей Пташенко. Жанр вальса в аспекте современного украинского баянного искусства.

На конкретных примерах рассматриваются основные тенденции и специфические особенности становления и развития жанра вальса как наиболее распространённого среди танцевальных произведений украинских композиторов-баянистов второй половины ХХ – начала ХХІ столетий.

Ключевые слова: фокстрот, баян, танец, малые формы.

Ptashenko Sergey. Genre of waltz in the aspect of modern Ukrainian art of accordion.

Under consideration are principal tendencies and specific peculiarities of formation and development of the genre valse – wide spread in dancing musical compositions of Ukrainian bayan composers from the second half of XX-th till beginning XXI-t centuries.

Key words: foxtrot, button-accordion, a dance, small forms.

ОСОБЕННОСТИ РОМАНСОВОГО МЕЛОДИЗМА ВИТАЛИЯ ГУБАРЕНКО В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «ОСІННІ СОНЕТИ»

1980-е годы – время создания вокального цикла «Осінні сонети» (ор. 35) – представляют собою самый активный и творчески насыщенный период жизни Виталия Губаренко. Частые премьеры балетных и оперных спектаклей, новые художественные концепции, переосмысление уже написанных произведений заполняют всё творческое время композитора. Даже краткого обзора событий достаточно, чтобы ощутить тот напряженный пульс жизни, в котором непрерывно находился автор¹⁰. 26 марта 1980 года в Харькове состоялась премьера хорового цикла «Русские эскизы» на стихи С. Есенина (ор. 30). В том же концерте впервые прозвучала музыка хореографических сцен «Запорожцы» (ор. 28). Месяц спустя во Львовском театре им. М. Заньковецкой был возобновлен «Возрожденный май» (ор. 22, постановка П. Лимарева, сценография Т. Ринзака). Вторую редакцию «Возрожденного мая» (под названием «Помни меня») также избрали для постановки на сцене харьковского театра оперы и балета им. Н. В. Лисенко (дирижер Л. Джурмий, режиссер И. Черничко). В Одесской опере идет подготовка к премьере оперы-балета «Вий» (ор. 32). Чуть позже законченный «Сват поневоле» (ор. 34) появляется в планах Харьковско-го театра оперы и балета.

Однако поверх радостного ощущения полноты своих профессиональных возможностей внутренний мир сорокасемилетнего композитора сотрясали кризисные переживания «среднего возраста». По словам И. Драч, близко знакомой с Виталием Сергеевичем, глубинную сферу сознания композитора в это время «затоплювали темні хвилі занепокоєнні та розгубленості. В уяві владно та невідворотно поставала розверста паща небуття. Попереду зі страшною неминучістю відкривалося поглинаюче життя провалля, яке притягувало до себе так само, як на висоті з'являється запаморочний потяг у безодню» [1, с. 96].

¹⁰ В своей монографии И. С. Драч подробно останавливается на данном периоде жизни, акцентируя его особое значение в формировании сложной композиторской индивидуальности В. Губаренко [1].

Летом 1981 года Губаренко, стремясь освободиться от мучивших его страхов, создает *Concerto grosso* для струнного оркестра (op. 33), после которого, по мнению И. Драч, композиторская индивидуальность Губаренко переходит как бы в новую жизненную фазу: «Продовжуючи активно еволюціонувати у пошуках вищих духовних цінностей, але вже не шляхом акумулювання навколишнього, а через всіляке поглиблення різних своїх інтенцій, Губаренко, нарешті, прийшов до самого себе, до своїх радощів, утіх, свого характеру, свого світогляду. І головне <...> – у нього з'явилося відчуття, що тепер уже мало що зміниться» [1, с. 99].

Первым произведением, в котором отразился этот новый ракурс мировосприятия Виталия Губаренко, став вокальный цикл для баритона и фортепиано «Осінні сонети». В этот период композитору оказались глубоко созвучны «Сонети подільської осені» Д. Павлычко (1971–1972), отмеченные редкой поэтической живописью, метафоричностью и лаконизмом. В период написания поэтического цикла, по собственному выражению автора, его душу охватывало «настроение осенней задумчивости», идеально подходящее для сонета [Цит. по кн.: 4]. Многие из созданных Павлычко поэзий приближаются к пейзажным медитациям, отличаясь органичностью сплава образности и философичности. Таким сонетам, как «Яблуня», «Вечір», «Зорі», «Зерно», «Бажання», «Осінь», «Сонце», «На досвітку», «Тиша», «Світло», «Іній», «Роздум», «Зрілість» присущи богатый ассоциативный ряд, драматизм эмоциональных переживаний и контрастное столкновение образов.

Сонетная школа И. Франко и М. Рыльского дала мощную почву для теоретической и поэтической деятельности Д. Павлычко. В диссертации, посвященной творчеству поэта, Т. Савчин указывает на огромное тематическое разнообразие сонетов Д. Павлычко. Публицистический, философский, сатирический, пейзажный, сонет-посвящение и др. охватывают разные сферы человеческого бытия и разновидности данного жанра. По мнению автора, «инвариантное использование поэтического слова, умение классической канонической стих, классическую строфику и ритмику «поставить на службу» новому содержанию, в сочетании с традиционализмом, определяет Д. Павлычко как подлинного мастера сонетного жанра» [4].

Как известно, сонет принадлежит к числу тех поэтических жанров, которые достаточно тяжело поддаются музыкальной «трансплантации». Однако В. Губаренко сознательно отбросил возможность игнорировать строго определенное содержательное и формальное своеобразие сонетного высказывания. И. Драч указывает на то, что композитор отдает предпочтение словесному компоненту в музыкально-поэтическом синтезе, не сокращает стихи, не повторяет то или иное слово «ради чисто музыкального эффекта», не распевает отдельные слоги [1, с. 100].

Обратимся к образно-содержательному плану вокального цикла Виталия Губаренко.

В первом романсе – «Прозорість» – воплощена выразительная картина замершей в безвременье осени. Поэтически-музыкальный ноктюрн, созданный В. Губаренко, построен как неслышимый постороннему наблюдателю разговор героя с утонченной красотой природы. Внешне безличное описание ярких образов, лишённое человеческого присутствия, на самом деле наполнено глубоко индивидуальным авторским переживанием осеннего таинства. В отстраненно-созерцательном любовании природой сокрыто тревожное желание слиться с окружающим миром, стать его частью и ощутить всю красочную многообразность жизни. Отсюда – такое напряженное биение эмоционального пульса произведения и значительность малейшего фактурно-динамического изменения музыкальной ткани.

В крайних разделах трехчастной композиции романса господствует величественно-спокойный характер музыки: «Стоїть, як мати, лагідна і чиста осіння днина в сяйві сивини...». Перед слушателем словно предстает образ возносящегося в небеса великолепного природного храма, сотканного из прозрачных стен. Ведущую роль в формировании призрачной и статичной атмосферы природы играют гармонические и метроритмические средства. В баркарольном покачивании фортепианных фигураций с первых же фраз отчетливо улавливается диатонический оstinатный мотив в скрытом втором голосе – *c2-a1-h1*. Именно он вызывает ассоциацию с устремленным ввысь куполом светлого нерукотворного строения. При этом каждый звук фортепианных арпеджио, обыгрывающих фонизм «пустующих» квинт, будто не удерживается в звуковом пространстве и тает, чуть появившись.

Эффект визуального расширения усиливают квинтовые бурдоны в нижних голосах.

За счет размеренно-прелюдийного характера сопровождения, энергию действенного импульса принимает на себя мелодия. В ней превалирует восходящее движение, выявляющее скрытый порыв. Ряд широких скачков, уравновешенных плавным поступенным спуском, создают объем и полноту мелодии. Пластичная и песенная в своей жанровой основе, вокальная партия насыщена выразительными дуолями. Средствами полиритмии композитор, с одной стороны, смягчает баркарольность фактуры, а с другой, – достигает отличных от поэтического первоисточника смысловых нюансов. В трактовке стиха Губаренко не следует ударной структуре сонета, вследствие чего мелодические вершины с поэтическими акцентами не совпадают. Яркий пример – кульминационная точка первого четверостишия¹¹, приходящаяся на предлог «як» [звук *dis l*]: «Медово пахнуть стиглі тютюни, нанизані на шнури, як намисто».

Таким образом, стремясь к адаптации структуры сонета на уровне общей музыкальной композиции романса, Губаренко, вместе с тем, избирает в качестве приоритетных для себя пропорциональность и целостность собственно мелодического плана произведения.

Во втором четверостишии лирический образ приобретает новую эмоциональную окраску: «Бринять, як море, зорані лани, над ними лине пісня тракториста, в землі дзвенить пшениця золотиста, під пальцями важкої борони». За счет короткого, песенного по характеру, подголоска, который звучит то в верхнем, то в нижнем регистрах фортепиано, статика элегического созерцания будто бы рассеивается. Просветляется общий колорит музыки, увеличивается плотность звучания. Благодаря мелодизации баса приходит в оживление вся фактурная ткань романса. Внутреннее преобразование звукового пространства выражается в модификации фортепианного сопровожде-

¹¹ 14 строк сонета образуют 2 четверостишия-катрена (на 2 рифмы) и 2 трехстишия-терцета (на 2 или 3 рифмы). Итальянская строфика сонета: два катрена и два терцета с рифмовкой **abab abab cdc dcd** (с вариантом для катренов **abba abba** и для терцетов **cde cde**). Французская строфика: **abba abba** и двумя вариантами для терцетов: **ccd eed** или **ccd ede**. Английская строфика: три катрена и дуэстишие (называемое сонетным ключом), написанные пятистопным ямбом, с рифмовкой **abab cdcd efef gg**.

ния: на смену гармоническим фигурациям приходит «по-птичьи» звенящая в верхнем регистре аккордовая пульсация («В землі дзвенить пшениця золотиста, під пальцями важкої борони»). Практически не изменяя мелодику вокальной партии в третьем и четвертом катренах сонета (четвертый катрен *ba*), Губаренко, таким образом, достигает выразительной динамизации формы к началу первого терцета (*cdc*).

Ярким контрастом в размеренный ноктюрн вторгаются стремительные гаммообразные пассажи у фортепиано. Их бурлящая неутомная энергия мгновенно передается вокальной партии. На фоне остигатного рокота басов звучит безоблачная и непосредственная мелодия в партии баритона: «Біжить весела дітвора зі школи, нестримна, як розгачена ріка, вирують сміхом голубі околи». Простота и непритязательность мелодического рисунка придают словам особое обаяние. Однако скерцозно-моторный дух с его искренней радостью исчезает также внезапно, как и появился. С возвращением основного тематизма пассажные остигато легко растворяются в пульсирующих аккордах «птичьего» фона и восстанавливается атмосфера безмятежного созерцания.

Во втором катрене (*cdc*) лирически экспрессивный тон повествования постепенно утрачивает свою остроту и перерождается в исходное просветленно-трепетное состояние: «В повітрі потривоженість така точнісінька, як голка літака, що тягне білу нить за видноколи».

Подытоживая аналитические размышления о способе взаимодействия словесного и музыкального начал в романсе «Прозорість», следует подчеркнуть, что композитор, при всём внимании к поэтической структуре сонета, не стремится создать его буквальный музыкальный эквивалент. Свидетельство тому – различия не только на уровне акцентной логике стиха и мелодии романса, но и на уровне композиции. Четырнадцать строк вокальной миниатюры в интерпретации Губаренко не дублируют классическую сонетную последовательность четырех катренов и двух терцетов. В данном случае можно говорить о выраженных элементах концентрической структуры: $A B C B1 A1$, где $A = abbaab$, $B = ba$, $C = cdc$, $B1 = ddc$, $A1 =$ фортепианная постлюдия.

Второй романс цикла – «Осінь» – по своему характеру выразительно оттеняет элегическую бесстрастность первой миниатюры. В. Гу-

баренко совершенно по-особому услышал поэтический текст Д. Павлычко и создал образ, озадачивающий своим затемнено-сумрачным звучанием. На первом плане – фигура героя, восхищенного и одновременно истощенного чудесными видениями роскошной осени. С первой строки романса проявляется сложность и двойственность его душевного состояния: «На мене осінь хлинула, як повідь на луг низький... Тікати я не міг...» (первый катрен). Рисунок вокальной партии в первом разделе романса изобилует контрастными мелодическими интонациями: от подавленно-обреченных нисходящих терцовых ходов до порывистого взлета к вершине. Противоречивость эмоционального образа «Осіні» углубляется за счет драматичного, даже сурового, колорита сопровождения. Фортепианная партия построена как ряд остинатных аккордовых созвучий, вызывающих гнетущее ощущение необратимости осеннего умирания.

Именно поэтому в вокальной партии романса так щедро разлита контрастная энергия радостного упоения жизнью. Развернутая, пластичная, наполненная смысловыми оттенками мелодия выражает многокрасочную палитру ощущений героя: «...Вона як жінка, що останній гріх їй за саме життя дорожчий навіть...». Лишь устойчивый минорный колорит приглушает непосредственность чувств. Красота умирающей природы ассоциируется композитором с ипостасью зрелой и раскованной в желаниях прекрасной женщины. Благодаря экспрессивному эмоциональному нюансу описательность, присущая сонету Павлычко, напрочь вытесняется глубоко индивидуализированным тоном авторской исповеди.

Полнота откровенно-чувственного проживания блистательного финала природного цикла воплощена с помощью богатого комплекса приемов. Среди них первостепенную роль играет жанровая стилизация танго, чем обусловлено приоритетное значение метроритмических и ладовых факторов в романсе. Облекая в звуки женственный образ осени, композитор активно прибегает также к динамическим, темповым и фактурным контрастам. Так, мелодическая фраза «...Як ті дерева – в неї голий сміх, і голий плач, і гола щастя звабідь...», являющаяся кульминацией всего романса, на музыкально-драматургическом уровне выделена в самостоятельный раздел. С ускорением темпа в партии сопровождения появляется новый контрастный ма-

териал: тревожная остигатная пульсация восьмыми, которые словно подстегивают своим бегом буйство последней отчаянной страсти. Скандирование каждой длительности в триольном биении фортепиано вызывает в музыке необычайный накал экспрессии: кажется, будто нежная ткань природы рвется под властью собственной неукротимой силы. Интонационный рисунок вокальной партии подчинен волне непрерывного восходящего движения, увенчивающегося звучанием мелодической вершины *fis1* на фоне массивных ударов фортепианных кластеров.

Музыкальный образ в послекульминационном разделе романса претерпевает существенные изменения. Вокальная мелодия утрачивает свойственную ей страстную безудержность, а развитие аккордового пласта в партии фортепиано замирает в медленном движении залигованных хоральных созвучий. Мелодический рельеф партии баритона в первом терците формирует размеренный ход восьмыми в пределах квинтового диапазона («...Я покорився їй – нехай вона у мене перелле свою натуру, до себе сподобить, як жона...»). Интонационный материал как бы свертывается, исчерпав свой драматический потенциал. На заключительный катрен сонета приходится воплощение традиционного риторического вопроса. Губаренко выразительно оттеняет с помощью просветленных ладогармонических красок (нонаккорд *C-dur'a*) величаво поднимающуюся к высокому тону *c1* мелодию: «Я радісно прийняв її зажуру, жажну відвертість, пристрасність похмуру, та сниться все-таки мені весна!».

На примере «Осіні» очевидно, что В. Губаренко стремится к реализации целостного музыкально-драматургического замысла через авторское прочтение поэтического первоисточника. Для композитора чрезвычайно важна собственно музыкальная логика развития образа, во имя чего композитор смело жертвует смысловыми акцентами и структурными нормативами сонета Д. Павлычко.

В третьем романсе из вокального цикла – «Сонце» – В. Губаренко дал волю своей неисчерпаемой фантазии. Композитор по-детски непосредственно нарисовал в музыке образ настоящего солнца, словно сошедшего с экранов старых мультфильмов: неугомонный желтый комочек – веселый непоседа, которому едва удастся усидеть на небе. Смешно и неуклюже выкарабкиваясь каждый день из скорлупки ноч-

ного мрака, он всё норовит ускользнуть и задремать солнечным зайчиком в ладошке.

Яркий визуальный образ солнышка-цыпленка, придуманный Павлычко, в романсе превратился еще и в обаятельного звучащего персонажа. Музыка Губаренко наполнена энергией радостного движения. Шеститактное вступление мгновенно настраивает на легкий и смешливый лад. В скерцозном ритме звуковое пространство стремительно заполняют подпрыгивающие аккорды-кластеры с забавными акцентами на слабых долях такта. Мелодия вокальной партии очень проста и насквозь пронизана шаловливыми интонациями. От задорного квартетного затакта темы, явно предвещающего нечто любопытное, до упрямых и напористых восходящих ходов в конце периода всю мелодию наполняет дух баловства и игры: «Під вечір ти зникаєш ніби в пущі, де сісться, як мжичка, сірий змрок, і морок, наче пилюга морок, туманить очі ясні та видючі. У темряві, що ніби в'яже крок, стоїш ти, мов курчатко в шкаралупці, та головою небеса темнощі розвалюєш у визначений строк» (*abba abba*). Главный музыкальный образ, повторяясь четыре раза, остается неизменным до самого финала произведения и принимает на себя функции своеобразного рефрена романса.

В целом, композиционная структура вокальной миниатюры достаточно ясная: по тематическому содержанию четыре катрена и два терцета сонета укладываются в восемь неравновеликих разделов. Образуется простая трехчастная формы с элементами рондо, где *A* = сложный период из четырех предложений повторного строения (соответствует *abba abba* сонета), *B* = период из двух предложений на интонационно производном материале с репризной второй частью (соответствует *cdc d* сонета), *A1* = двенадцатитактный период на основном тематизме (соответствует *dc* сонета).

Мелодия вокальной партии в романсе «Сонце» – одна из самых ярких во всем цикле. Она легко запоминается и обращает на себя внимание благодаря своему выразительному рельефному контуру. Заметим, что такого рода мелодизм не столь характерен для музыки В. Губаренко-лирика. Однако в данном случае перед композитором стояло творческое задание воплотить средствами метроритмической и интонационной организации парадоксально неожиданный и характерный образ солнца-птенчика. С помощью оригинального сочетания скач-

кообразного и поступённого (преимущественно восходящего) мелодического движения автор воссоздает в музыке юмористический эффект веселого и беспокойного верчения на одном месте.

В среднем разделе романса атмосфера шутки и озорства обогащается новыми красками. За счет минорной фигурации с едва уловимым обыгрыванием интонации *lamento* на фоне приплясывающих басов в партии фортепиано вокальная партия утрачивает свой первоначальный заводной характер и становится более лиричной. Интонационный рисунок насыщается широким движением по звукам трезвучий и плавным голосоведением: «Тобі назустріч крізь вітри студені виходжу на посніжені поля стежками, що скриплять, немов ремені. Жовтоголове і пухке пискля...» (*cdc d*). Однако уже через мгновение оттенок светлой лирики развеивается, уступая место исходной напористой энергии движения. Заключительная вокальная фраза «...Дрімаш ти в моїй широкій жмені, та вже парує серце і земля» (*dc*) звучит как гимническое восхваление жизнеутверждающей силы солнца.

Последняя миниатюра вокального цикла В. Губаренко «Тиша» – это драматический монолог о высшем смысле жизни, вложенный в уста человека, парализованного своей творческой пустотой. С нарастающей экспрессией в музыке вырастает чудовищный образ одиночества Художника. Линия образного развития романса представляет собою сложный и многоэтапный процесс, каждая стадия которого ознаменована своей неповторимой эмоциональной вершиной. Внутренний мир героя раскрывается во множестве противоречивых ощущений. От жажды покоя и творческого вдохновения до отчаянного проклятия тишины и обретения себя простирается эмоциональная палитра итогового произведения цикла.

В первом и втором катренах сонета благодаря последовательности разрозненных и ритмически контрастных вокальных реплик композитор добивается эффекта хаотического блуждания. Вокальная партия романса, лишённая даже минимальных жанровых ориентиров, производит впечатление последовательности брошенных фраз. Ощущение тотальной потерянности и пустоты усугубляет атональный гармонический фон. Мелодическая линия разворачивается как квази-серийная тема в условном мажоро-минорном пространстве. Словно прилагая огромные усилия, прорывается такт за тактом сквозь вязкие хрома-

тизированные созвучия человеческого голос: «Про тишу мріялось... І ось вона опівночі мене вгорнути хоче. В її тумані вірш мій шелескоче, як миша у мішечку борошна» (*abba*).

Первое четверостишие сонета увенчивается драматической мелодической вершиной, выдержанной на фоне громогласных хоральных созвучий: «О, тишино, ненависна й страшна...» (*ab*). Здесь Губаренко сознательно преодолевает границы общепринятых структурных разделов стиха Павлычко и вводит новый материал внутри второго четверостишия (*abba*). Обратим внимание на то, что в «Тиші», как и в предыдущих миниатюрах, Губаренко предлагает авторское прочтение драматургии сонета. Стремясь к наибольшей выразительности музыкального образа, композитор свободно наделяет ключевые, на его взгляд, поэтические строки новым тематизмом. В контрасте с первой кульминационной фразой последующие вокальные реплики звучат еще более удрученно и безнадежно: «...Набита хмарами груднева ноче, не вродиш слово ти мені пророче, що блискавками небо розтина!» (*bba*).

С началом первого терцета (*cde*) совпадает вторая драматическая кульминация романса: «...Я проклинаю ласку супокою, блаженство дорогої самоти, напоєне трутизною гіркою...». Примечательно, что в тематическом отношении как вокальная, так и фортепианная партия данного музыкального раздела интонационно перекликаются с предыдущей драматической вершиной и намного превосходит ее по интенсивности динамического нарастания.

Финальное разрешение риторического вопроса сонета построено как развернутая кода-постлюдия. На фоне величественных диатонических педалей в сопровождении (септаккорды I, VI, IV ступеней *E-dur*'а) словно в живом становлении возникает на глазах новая, воплощенная творческим сознанием, мысль: «Жду ранку, шуму, крику, суєти, щоб, наче міст над прірвою гірською, сонет у громі серця возвести!» (*dcd*). Как пишет И. Драч, перед нами раскрывается та самая объективированная реальность, которую в первом сонете В. Губаренко «пытался объять единым взором». Таким образом, чисто музыкальными средствами композитор полностью реализовал «идею завершенности и исчерпанности, которая всегда должна доминировать в сонете» [1, с. 102].

Обобщая аналитические наблюдения над особенностями романсового мелодизма Виталия Губаренко в зрелый период его творчества, следует подчеркнуть, что главной составляющей лирического стиля композитора, самым непосредственным образом проявившейся в романсовом письме Губаренко, выступает многообразно используемая декламационно-речевая интонация. Благодаря широкой палитре эмоционально-интонационных оттенков, гибкой трансформации жанровых элементов в структуре вокальной мелодики, развернутой и самостоятельной фортепианной партии жанр вокального цикла в творчестве В. Губаренко сближается по драматургическим параметрам с авторскими моноконцепциями – операми «Листи кохання» и «Самотність», что свидетельствует о глубинной цельности зрелого композиторского стиля музыканта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Драч І. Композитор Віталій Губаренко : Формула індивідуальності : [монографія] / Ірина Драч. — Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
2. Драч І. Під тиском «гравітації» сонета / Ірина Драч // Зелена лампа. — Режим доступу : <http://lamp.semiotics.ru/sonet.htm>.
3. Дяченко О. Сонет у „громі серця” : Про «Сонети подільської осені» Д. Павличка / Олена Дяченко // Дзвін. — 2001. — № 8. — С. 149–153.
4. Савчин Т. О. Сонети Д. Павличка. Поетика жанру : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 — «Українська література» / Савчин Т. О. — Київ, 1999. — 20 с.

Наталья Шмелева. Особенности романсового мелодизма Виталия Губаренко в вокальном цикле «Осінні сонети».

В статье поднимается проблема взаимодействия слова и музыки в камерно-вокальном творчестве В. Губаренко. На материале вокального цикла «Осінні сонети» на слова Д. Павличко (ор. 35, 1983) исследуются характерные черты художественного мышления композитора: метод работы с поэтическим текстом, трактовка фортепианной и вокальной партий, способы объединения цикла. Специальное внимание уделяется вопросу музыкальной адаптации жанра сонета к интонационно-тематической природе и композиционной структуре романсов цикла.

Ключевые слова: вокальный цикл, сонет, структура, текст, жанр, музыкально-поэтический синтез.

Наталія Шмельова. Особливості романсового мелодизму Віталія Губаренка у вокальному циклі «Осінні сонети».

У статті піднімається проблема взаємодії слова та музики у камерно-вокальній творчості В. Губаренко. На матеріалі вокального циклу «Осінні сонети» на слова Д. Павличка (op. 35, 1983) досліджуються характерні риси художнього мислення композитора: метод роботи з поетичним текстом, трактування фортепіанної та вокальної партій, способи об'єднання циклу. Особливу увагу приділяється питанню музичної адаптації жанру сонета до інтонаційно-тематичної природи та композиційної структури романсів циклу.

Ключові слова: вокальний цикл, сонет, структура, текст, жанр, музично-поетичний синтез.

Natalia Shmelova. Features of romance melody in Vitaly Gubarenko's cycle «Autumn sonnet»

The author of the article considers the problem of interaction of the word and music in Gubarenko's chamber-vocal creativity. The article based on material of vocal cycle «Autumn Sonnet» and investigates character features of composer's art thinking: method of work with poetical text, treatment of piano and vocal parts, ways of the cycle association. The author pays an especial attention on intonational and thematic nature and composition structure of romances.

Keywords: vocal cycle, sonnet, structure, text, genre, musical and poetical syntheses.

Людмила Шаповалова

ЛИТУРГИЯ КАК «АРХЕТИП» ТВОРЧЕСТВА HOMO CREDENS

*Энергии свойственно творить,
природе же свойственно производить.
Григорий Палама*

*Только у небытия нет энергии.
П. Флоренский [21, с. 257].*

На рубеже II–III тысячелетий формируется новая система оценочных отношений к музыкальной культуре, которую адепты разных философско-эстетических направлений определяют каждый по-своему. В их числе – **синергичная концепция музыки**, важность которой трудно переоценить с точки зрения сближения духовных практик, формирующих сознание современного человека, отказа от партикулярного мышления.

В своё время, на этапе становления западноевропейской культуры Нового времени (XVII в.) начавшееся различие религиозного и светского типов культурного сознания было связано с имманентным ростом секуляризации культурного пространства *homo animus* – с одной стороны; и проявлением жизни религиозных жанров *homo credens* – с другой. В наши дни (начиная с конца 90-х гг. XX ст.) отмечаем «обратное» движение: от постсекулярного мышления, объёмлющего комплементарный опыт различных гуманитарных наук о человеке, – к духовному синтезу. «В секулярной философии заметный знак этого движения – интенсивный интерес к диалогической мысли (круг Бахтина, круг Бубера). В религиозной же мысли назревает и уже совершается то, о чем говорит о. Иоанн Мейендорф – антропологизация богословия», – замечание С. Хоружего из предисловия к книге «К феноменологии аскезы» [16, с. 23].

Перед тем, как перейти к анализу литургии в контексте новой антропологии, подчеркнем принятое в ней *фундаментальное отношение к христианству как методологии*. Христианское мировоззрение

предстает базовой методологией изучения объектов человеческой культуры¹².

Откуда такой возрожденческий интерес к христианству в наши дни? **Актуальность** изучения христианской антропологии и её востребованность в новейшем искусствознании продиктованы стремлением преодолеть сложившееся в науке разграничение Бога и человека, Творца и его творения. Отношение Церкви к творцам богослужбного пения хорошо поясняет И. Гарднер (ссылаясь на П. Флоренского: «каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое»). Таким образом, музыка в храме не может рассматриваться как самодостаточное явление: вне культа она утрачивает свое истинное предназначение. каноническое искусство – это не произведение, не результат самовыражения художника. Об этом хорошо сказано у В. Мартынова: «Христианская музыка могла возникнуть только в более поздние времена – как результат ослабления позиций Церкви и христианства на земле <...> Музыка есть художественное воспроизведение взаимоотношений человека и Бога через создание произведения. Музыка – прежде всего произведения, вещь или „опус«... Вот почему любая попытка исполнения богослужбных песнопений – будь то концерт, аудио или видеозапись – моментально превращает богослужбное пение в музыку, в котором подлинное аскетическое соединение с Богом неизбежно подменяется художественным воспроизведением этого соединения» [13, с. 194-195]. В свете вышесказанного ясен хранить высший, онтологический смысл литургии – она призвана, через Божественную красоту донести людям услышанную некогда светоносную благодарственную песнь, хранить память ангелоподобное пение.

Литургия ставит человека в условия личного усилия, подвига. Церковное пение, воплощая сущность Божественного бытия, объективирует знание о нем. Осознание Божественного происхождения и предназначения музыки дает понимание, что создание музыки не является уделом только человека: культовое искусство (*musica sacra*)

¹² Мысль эта сегодня уже не нова. В числе авторов, стоящих на методологии христианства, можно назвать Н. Бекетову, Н. Гуляницкую, Н. Владышевскую, Н. Бекетову и многих других талантливых исследователей [см.: 3, 4, 5, 8, 9].

создано свыше, верой и молитвенным предстоянием бесчисленного множества анонимных певчих.

Об актуальности осмысления проблем духовной музыки не только прошлого, но и настоящего свидетельствуют многочисленные научные конференции, проводимые с 90-х годов: например, в Ростове-на-Дону на базе консерватории им. С. Рахманинова, в Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского. В живых дискуссиях обнаруживается этический пафос данной проблематики. Он подразумевает не только понимание глубокой обусловленности творчества историей и практикой культовых традиций (в данном русле работают Д. Болгарский, И. Сахно и многие практикующие регенты), но и богословский синтез проблемы. Его энтелехия заключается в выявлении первичности онтологии, в приоритетах духовной антропологии культуры. Отсюда актуальность адекватных оценок роли литургии в контексте композиторского интереса к литургическому творчеству в последние десятилетия XX ст., обращений к каноническим текстам, к библейским образам и темам (*nova musica sacra*).

Религиозная (храмовая) культура была колыбелью европейского музыкального профессионализма. Христианскую антропологию и систему её ценностей представляют параметры творчества, зафиксированные в ментальных образно-символических и жанрово-языковых структурах, которые в условиях новой волны христианизации необходимо вербализовать в соответствующей понятийной системе – без подмен и искажений ключевых категорий и терминов. Можно предположить, что композитор, претендующий на творчество как нетленную духовную ценность, должен понимать его Первопричину, и значит – стать причастником такого способа жизни, который знаменуется духовным знанием (феорией). И если ему дано видеть духовными очами, то через осознание человеческой жизни и творчества по **Образу и Подобию** будет дано в ы р а з и т ь опыт Богообщения в разных коммуникативных проявлениях музыкального логоса.

Разграничение Божественного и человеческого в композиторском творчестве Нового времени привело к тому, о чем пишет В. Медушевский: «Выдумывание, фантазия с эпохи Возрождения понимаемая как комбинирование представлений, вытесняют идеал умного делания» [14, с. 8]. Отсюда необходимость обращения к литургическому дис-

курсу: *как? каким образом* литургия хранит в себе не только буквы (семиотические объекты), но и Дух (Истину), сохраняя почвенность и духовный реализм музыкальной культуры последнего тысячелетия? При этом важно осознать такое отношение к литургии, когда она есть **способ бытия homo credens** (верующего человека, соборной личности). Смысл литургии для такой личности – Богообщение. Поэтому столь актуальна адекватная оценка онтологического статуса жанра литургии в контексте современной культуры (и, в частности, в композиторской практике). Изучение этой онтоустановки, по сути, *евхаристической*, составляет одну из задач когнитивного анализа музыки. «Литургия, будучи выражением, квинтэссенцией веры, является сейчас той точкой экспирации, осознание которой становится все более востребовано современным сознанием. Но, к сожалению, она все еще остается *terra incognita*», – справедливо отмечает Д. Болгарский [2]. Правомерно ли воплощение логоса литургических песнопений в композиторском творчестве, заимствующем в поисках «метаязыка» среди прочих и литургические параметры звукотворчества? Этим вопросом продиктована **цель** статьи, которая заключается в определении того, *существует ли чисто музыкальный смысл литургии?*

Начнем с изложения основных онтологических установок литургии, составляющих её устойчивый архетип¹³.

1. «Музыкальная логика» композиторских версий литургии продиктована собственно Богослужбным чином; а композиция как функциональное целое отражает незыблемость канонов Богослужения.

2. Диалог-общение homo credens и Абсолютной Личности Бога через посредство песнопений (обращений и молений к Нему) создает предпосылки к их синергичному слиянию (в Откровении, в Таинствах церковной жизни и – по аналогии – в творчестве).

3. Онтологическая дистанция раскрывается через антиномичность явленности Бога: здешнего и горнего бытия, мира дольнего и горнего, времени и Вечности, человеческого и Божьего (в познании – как традиции и личного опыта).

¹³ Архетип («первообраз»), «схема мышления» (С.Аверинцев); структурно-смысловое моделирование мира (духовной реальности), исторически сложившееся в формах и жанрах культуры и зафиксированное в авторских текстах или традиции (в нашем случае – музыкальной культуре христианского мира).

4. Молитвенный опыт. Значение молитвы для христианской личности абсолютно. Об этом свидетельствуют высказывания многих богословов: «Молитва по своему характеру есть общение» (Иоанн Лествичник); «первичная позиция обращенности к Богу как Живому и Личному» (С. Хоружий). Тем самым, молитва оценивается богословами в качестве «ядра», несущей опоры всякой связи двух горизонтов бытия.

Параметры христианского мировоззрения:

- христоцентричность литургического хронотопа и поведения в нем личности, всех её функций и состояний (молитвы, пения и т.д.);
- синергия как проявление онтологизма в музыкальной коммуникации (Богообщение);
- теоцентрическая картина мира как Целое, синтез духовных уровней познания (Вечности, Истины, Красоты).

Онтологическая ось христианской картины мира (Бог – Человек) раскрывает сущность *онтодиалога* (*Богообщения*) – цель ценностного отношения, возникающего в процессе моления. Внутреннее преобразование человека посредством непрерывных энергичных усилий души (молений) и снисхождения Божьей благодати образует динамику Богообщения. Для *homo credens* онтологический горизонт открывается с помощью мистического опыта веры, в котором действуют энергичные процессы.

Время в литургии есть смысловое разворачивание молитвенного пространства, где каждый предыдущий виток, наработывая в религиозном сознании человека его опытное познание истины, углубляет меру вхождения в глубинную ориентированность Бытия. Если психологическое время в светской музыке имеет «человеческое измерение» (метроритм, драматургическое развитие, формообразование), то сакральное время объективно и определяемо не физическим – онтологическим измерением. Главной особенностью ритмической организации выступает отсутствие регулярности, повторности. Важным условием остается энергичная сущность самообнаружения такого одухотворенного пространства, возможность его воссоздания усилиями человеческой энергии (в том числе в исполнительских актах сотворчества).

Идея спиралевидного процесса бытийствования духовного образа

раскрывает драматургический рельеф и взаимопроникновение времени и пространства, ибо движение происходит в двух плоскостях: горизонтальной (круговращения) и вертикальной (восхождение). Не случайно Г. Орлов, рассматривая сущность сакрального искусства, описывает семиотику храмовой культуры отношением верха и низа. «Движение вверх и вниз – это не просто механическое перемещение, а движение к одухотворенности или к материализации» [15, с. 259]. Такое пространство противоположно психическому (или умополагаемому) пространству, господствующим в музыке Нового времени.

Литургия, имея в основе канонический Богослужебный текст, является вместилищем тысячелетнего молитвенного опыта христиан. Её устройство подчинено высшему (онтологическому) смыслу – жертве Бескровной и спасению души. Евхаристический способ жизни подразумевает для личности радость воскресения Христа, благодарение и одновременно жертвенность, готовность сострадать, действительно и любовно служить Богу («и ближнему, как себе самому»).

В. Маринчак в монографии, посвященной ценностной семантике поэтического текста, опираясь на авторитет русской религиозно-философской мысли рубежа XIX – XX вв. (В. Соловьев, С. Франк, Н. Лосский, Б. Вышеславцев), последовательно раскрывает семиотическую модель религиозного сознания русской культуры через её основные концепты. «Полнота есть мера, и мера эта характеризует сознание в его отношении к восполнению внутренней жизни субъекта, актуализируя его память, внимание, волю... Полным, наполненным оказывается сердце, душа, сознание, весь внутренний мир, все внутренне я субъекта. Не случайно в русской философской традиции столь серьезное внимание проявляется по отношению к сердцу» [12, с. 77]. Традиция «сведения ума в сердце» заключена в богословской максиме Г. Паламы: «Сердце есть сокровенная хранилища ума и первый плотский орган мыслительной силы» [7, с. 292]. В контексте христианской антропологии высший уровень бытия соответствует духовному пути личности, её стремления к совершенству. Жизнь есть духовный путь восхождения от дольного к горнему, от несовершенного человека к Абсолютной Личности.

Личность Христа как парадигма духовной культуры

В духовной музыке Бытие предстает как теоцентрическая картина, однако внутри себя Целое расщепляется на мир совершенный (абсолютная духовность горнего мира и Творца) и мир несовершенный (человеческое общество). Их метафизическое единение, основанное на целокупности бытия, на стремлении ко взаимопроникновению различных, порой противоречивых сфер человеческой жизни составляет *сакральное пространство*. В литургии измерение пространства есть не что иное, как духовный статус бытия Бога – личностная, *христоцентрическая* онтология, понимаемая в этическом ключе: «Бог есть Личность».

С. Аверинцев пояснял историческую этимологию богословского термина так: «... когда мы говорим „личность“, то употребляем термин, впервые артикулированный в правовом сознании. В греческой философии не было такого термина. Недаром греческое богословие в тринитарном дискурсе пользовалось термином „ипостасис“, и только римское правовое сознание необходимым образом в грубом виде подготовило и разработало проблему личности» [1, с. 32]. Еще ранее В. Зеньковский, находясь в зарубежье, писал для русского читателя о проблемах понимания законов церковной жизни: «Источник метафизической устойчивости личного начала лежит не в самой личности, а в её включенности в Церковь: личность есть не «часть», а неотделимая от целого, от Церкви форма жизни. <...> Само это понятие «образ Божий» означает, что в нем отпечателся образ Абсолютной Личности, и без связи с Абсолютом <...>, то есть теряя „образ« Абсолюта, она (личность) становится ничто. Самосознание, видение самой себя, существование для самой себя есть производное начало в личности, и его нельзя понять иначе, как только дар свыше» [10, с. 133-134].

Проживание индивидуальным сознанием Литургии – сложный психологический комплекс душевных энергий, отражающий задачу преодоления трагедии человеческого бытия и выхода навстречу Другому-в-себе. Отсюда генокоды общения в молитвенном предстоянии – *трезвенный*, и славильный модусы литургического пения.

Предельный богословский смысл общения человека с Абсолютной Личностью Бога, по определению синергичной антропологии, состоит в том, что сама возможность молитвы является отображением

образа Христа «как парадигмы человеческой личности», по формулировке С. Аверинцева [1]. Епископ Диоклийский Каллист (Уэр) доводит эту аналогию до логического предела: «Учение о Троице может и должно иметь революционные последствия для нашего понимания человеческой личности... Божественные ипостаси „соединяются, но не сливаются, различаются, но не разделяются» – то же самое, хотя и на ином уровне, относится к человеческим личностям-во-взаимоотношении, созданным по образу Божию. Бог предвечно выражает Себя в отношении Я-и-Ты; то же самое и человеческая личность, но – во времени. <...> Триединое подобие может обрести свое истинное выражение только в межличностном общении... Поэтому не может быть истинной личности, пока нет по крайней мере двух личностей, сообщающихся друг с другом; быть человеком – значит быть диалогичным» [цит. по: 5, с. 120-122].

Выводом послужит замечательная мысль В. Даренского: «Богословский смысл коммуникативной природы человеческого общения состоит в том, что она является отображением образа Святой Троицы как парадигмы человеческой личности... диалогическая множественность человеческих сознаний не только не отрицает единства Истины, но предполагает его, а самое главное – указывает, что Сама Истина необходимым образом есть Абсолютная Личность, обращенная к каждому из нас как абсолютное – самое близкое и самое непостижимое Ты» [5, с. 114-115]. Вот откуда отношение к литургии как к жертвенному подвигу, как к Тайне, которые не состоятся вне личного усилия каждой личности.

Онтология общения есть *опыт самоосуществления* человека в процессе Богообщения. Поскольку христианская антропология базируется на энергийной сущности бытия, действие Божественной Воли, ниспосланной на человека, проявляется в нем как *благодать*. Воспринятая человеком благодать есть момент духовного преобразования (*онтотрансцензус*). Этот высший уровень духовного самоосуществления личности управляется религиозной структурой сознания.

Онтология общения – это опыт самоосуществления человека в процессе молитвенного предстояния. В христианской картине мира действует вертикальная ось «Бог – Человек». Воспринятая человеком благодать есть момент духовного преобразования (покаяние, перемена

ума). Внутреннее преображение человека посредством непрестанных молитв, энергичных усилий души и снисхождения Божьей благодати образует динамику Богообщения.

Абсолют представлен в литургии как динамическая сущность, проявляющая себя посредством энергичной природы (действия энергий, как в самом человеке, так и в одухотворенной, окрыляющей силе его творений). Именно поэтому помимо бытийствования Духа Святого в религиозном типе культуры существует необходимость показа внутренней жизни несовершенного человека (Адама Кадмона) в его новой ипостаси – верующей, воцерковленной личности (Нового Адама). Патристическая традиция определяет такого субъекта, самоосуществляющего себя в вере и духовном подвижничестве как *соборную личность*.

Сознание религиозной личности трансцендентно. Обретение вечности делает возможным соединение тварной и нетварной природы. Достижение такой духовной высоты – процесс длительный и многотрудный. Поэтому религиозный человек «нарабатывает» свой мистический опыт веры, обживая метафизическую реальность, от которой зависит реальная жизнь Церкви – свидетельство духовного пути.

Этапы формирования религиозного сознания личности (от самосознания к соборности и обожению) описаны в патристических текстах. Например, согласно Святому Максиму Исповеднику, смысловая иерархия, лежащая в основе литургической жизни такова. На первом уровне созерцания она носит образ и изображение Божие, вследствие чего и обладает, по подражанию и подобию, таким же действием. На втором уровне Святая Церковь Божия есть образ и изображение целого мира, состоящего из сущностей видимых и невидимых... Святая Церковь Божия есть также символ и одного чувственного мира самого по себе. Ибо божественный алтарь в Ней подобен небу, а благолепие храма – земле. Точно так же мир есть Церковь: небо здесь подобно алтарю, а благоустройство земное – храму» [6]. Воцерковленная личность целенаправлена на отказ от индивидуализма, на приятие Божественных ценностей, проникновение в сферу внеположенного миропорядка, что идеально явлено в Литургии, которую следует определять не как жанр (что весьма распространено в музыковедческой практике), но *способ жизни*. Её онтологический горизонт откры-

вается с помощью мистического опыта, который действует как энергичный процесс.

Таким образом, *совершаемая в сакральном пространстве Церкви литургия являет собою особую реальность жизни, отличную от творчества и искусства. Важнейшей характеристикой энергичного дискурса является его диалогический характер, а человек, по формулировке С. Хоружего, выступает как «энергично-событийный центр, фокус реальности, где осуществляется связь всех горизонтов»* [16, с. 18]. В целом роль личности, религиозного сознания в деле Евхаристии не менее существенна, чем хранение традиции и церковного устава. Молитвенный опыт также базируется на энергичной сущности бытия Бога и его волепроявлений.

Энергия и синергия. В Библии мы не найдем понятия «энергия». Это слово, заимствованное из греческой же философии, было привнесено богословами первых веков (так же, как «ипостась», «личность», «сущность»). Богословие Восточной Церкви различает в Боге три Ипостаси, происходящие лично; природу, или сущность; и энергии, происходящие природно. В предании Восточной Церкви энергии неотделимы от природы, природа неотделима от трех Лиц, что имеет особо важное значение для понимания мистического опыта жизни.

Вл. Лосский, проследивая генезис синергии по святоотеческих текстам, поясняет: «...необходимость догматически обосновать возможность соединения с Богом принудила Восточную Церковь сформулировать учение о реальном различении Божественной сущности и энергий. Однако святой Григорий Палама этого учения не создавал. Хотя и выраженное с меньшей догматической четкостью, различение это можно найти у большинства греческих отцов вплоть до первых веков существования Церкви. Это само предание Восточной Церкви, тесно связанное с троичным догматом» [там же, с. 140]. Вл. Лосский пишет о необходимости различения в Боге «*сущности, или природы, неприступной, непознаваемой, несообщаемой – и энергий, или божественных действий, природных сил, неотделимых от сущности, в которых Бог действует во вне, Себя проявляя, сообщая, отдавая*» [11, с. 140]. Такой же смысл термин сохраняет и в «Точном изложении православной веры» Иоанна Дамаскина, где энергия описана как деятельное движение [там же, с. 142]. Итак, *энергия – ключевое понятие*

и определяющая черта всего православного мистико-аскетического мировосприятия [16, с. 40]¹⁴.

Аскетика выделяет три устойчивых типа энергийного образа: телесный, душевный и духовный. Синергийная сила способствует цельности человека, осознанию им своей триединой природы. «... Отцы церкви подчеркивали мысль о том, соединение с Богом сохраняет идентичность человеческой личности, её самождество и самосознание: человек не остается таким же, но он остается собою», – цитирует С. Хоружий мысль И. Мейендорфа [16, с. 156]. В метафизике Аристотеля есть категория, в которой современные ученые усматривают прототип синергии – *энтелехия*, под которой понимается завершающий, целеположный момент осуществления какого-либо процесса. Однако в исихазме синергия – это, напротив, необходимый *начальный* элемент для актуализации возможности энергийного обустройства реальности, воздействия на неё.

Синергия – не просто связь человека с Богом; её содержание значительно глубже: она не образ и не смысл, но способ духовного обмена энергиями. И литургия для причастников станет соединением двух энергий – личностной (в молитве) и Божественной (в благодати).

Молитва наделена энергийным потенциалом, который всегда реализуется в процессе моления. К специфическим отличиям русского исихазма принадлежит решительное устранение образов, борьба с образами в духовном процессе... Молитвенное делание было свободно от воображения как свободной, самодовлеющей активности и от внутренней образности. Ведь в результате этого общения (прошения

¹⁴ Как указывает о. Иоанн Мейендорф, «онтологическую основу синергии составляет отношение двух энергий во Христе<...> Византийский Собор 1351 года, одобравший богословие Паламы, определил его как „развитие“ положений VI Вселенского Собора (680) о двух волях или „энергиях“ Христа» [цит. по: 16, с. 134]. «Учение об энергиях, неизреченно отличных от природы, есть догматическая основа реальности всякого мистического опыта. Бог, неприступный по Своей природе, присутствует в Своих энергиях, „как в зеркале“ оставаясь невидимым в том, что Он есть... Так наше лицо делается видимым в зеркале, оставаясь невидимым для нас самих», – пишет Григорий Палама. – Всецело непознаваемый в Своей Сушности, Бог всецело открывает Себя в Своих энергиях, которые не разделяют Его природы на две части – познаваемую и непознаваемую, но указывают на два различных модуса Божественного бытия – в сушности и вне сушности» [11, с. 150-151].

человека о милости Божьей) возникает «перемена ума», духовное перерождение личности. Иными словами, смысловой скрепой музыкального целого выступает синергия парных молитв, организованная как диалогическая вертикаль.

Термин «энергия» (и область стоящих за ним явлений) относится к области богословия и на сегодняшний день ещё не включен в понятийный аппарат музыковедения. Хотя попытки его интерпретации можно легко обнаружить у тех авторов, кто рассматривает музыку и её творцов в системе когнитивно-духовного знания. Известно, что ещё Э. Курт открыл роль «энергии» в контексте изучения музыкального искусства, полагая, что характеристика музыки связана с энергичностью содержащихся в ней психических волеизъявлений. Ученый указывал на психические и волевые напряжения в мелодической линии – показатели музыкальной энергии. К сожалению, процесс употребления данного термина в исследованиях о музыке пока не отмечен движением от метафоры к точным дефинициям понятия «энергия». Упоминания об энергичных свойствах музыкального творчества эпизодичны. Среди исследователей, кто в своих работах обращается к её возможностям М. Арановский¹⁵, И. Очеретовская¹⁶, И. Пясковский¹⁷.

В. Медушевский, опираясь на семиотику святых отцов, вводит термин «энергия» в концепцию духовного анализа музыки в качестве одной из ключевых. И, действительно, музыкантам близка мысль о том, что человек наделен множеством разнородных и разнонаправ-

¹⁵ «... Музыкальная кинетика производна от „энергии“, как бы запечатленной в самом звуке. Э. Курт был абсолютно прав, назвав (еще на заре XX века) эту энергию „психической“, ибо сам звук ничем подобным не обладает, и только психика *homo musicus* приписывает ему её звуку» [с. 321]. В дальнейшем автор неоднократно подчеркивает свое отношение к явлению энергичности в музыкальном тексте как феномену одухотворенности звука, хотя и возникающему на психической основе [Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М. : Композитор, 1998. – 344 с.].

¹⁶ «Энергетизму в наше время не хватает системности, разные энергии изучаются разрозненно». [См. также: Простір міста в аспекті художніх інформаційно-енергетичних процесів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Вип.24 : Постать митця у художньому просторі міста / ХДУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, НТМТ, 2009. – С.323-330].

¹⁷ Пясковський І. Б. Музика і кібернетика // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 3 (4). – 2009. – С.90-103.

ленных энергий (психических, душевных, психофизических, душевно-духовных и т.д.), конфигурация которых в совокупности образует *энергетический* образ человека.

Музыка, обладая энергетически-вибрационно-знаковой природой наиболее действенно способствует перихоресису, т.е. обмену природами, когда человек по благодати получает от Бога то, что Бог имеет по своей природе. *На этой основе рождается феномен синергетического общения между музыкой и человеком как между творением и Творцом.*

Смысловые и структурные «коды» литургии

Для творчества *homo credens* (авторов, обращенных к богослужебным текстам) прежде всего, необходимо знание объективно действующих в литургии законов. В ней Бытие рассматривается в расширенной перспективе, поскольку не ограничивается здешним горизонтом. 1) Молитвенное предстояние осуществляется как процесс *энергетический*, в основе которого лежит общение информационно-энергетических полей, а *homo credens* (человек веры) есть открытая, динамичная и пластичная реальность, не замкнутая в своей конечной, смертной природе, но стремящаяся к преодолению, трансцендированию «ветхой» природы [16].

2) Опыт мистического трансцендирования возможен только благодаря действию энергий – импульсы, воления, устремления человеческого сердца, ума, души, осознано имплицитные во внешние формы проявления. Результатом этого является онтодиалог – коммуникативные связи *вертикального* (Бог – человек) и *горизонтального* общения (просьба, сострадание, любовь, благодарение).

Относительно перспективы синергетического подхода к анализу музыкального искусства важно подчеркнуть различие тварного (человеческого) и нетварного миров, которое не знает секулярная установка. По мнению С. Хоружего, «... такая позиция не видит Творца и не видит здешнее бытие как сотворенное; однако она еще не видит в здешнем бытии проекцию, *печать сотворенности* – свойство наделенности началом, оначаленности. Эта внутренняя характеристика – точный коррелят тварности при переходе из дискурса теологического в антропологический... Сказанное относится и к другим богословским поня-

тиям: речь антропологии должна включать, вообще говоря, только их „проекции“, следы в здеишем мире» (*курсив мой.* – Л.Ш.) [16, с. 33]. Проекции («следы») эти хранятся в исторической памяти литургического функционирования музыки, в её структурных, жанрово-интонационных принципах и формулах, которые можно объединить в «архитипические признаки» литургического мышления (миросозерцания). Каково их действие и проявление в целостной системе, не представляется раскрыть в рамках одной статьи, однако их присутствие и активное влияние отмечается всеми, кто сталкивается с литургическим творчеством современных композиторов.

Наиболее типичным для композиторского творчества духовной ориентированности стал способ организации музыкального целого («композиционный профиль»), получивший определение *духовный путь восхождения* (по аналогии с «лествицей»). Формула духовного восхождения как структурный хронотоп литургии, легко обнаруживается слушательским Я-сознанием (например, в духовных кантатах И. С. Баха, симфониях А. Брукнера, романсах С. Рахманинова) и сохраняет смыслообразующее действие на протяжении всего исторического пути как западноевропейской, так и отечественной музыки.

Синергийные пары молитвенного пения, лежащие в основе музыкального хронотопа Литургии, «движут» музыкальное развитие и образуют сюжетно-композиционный профиль «восхождения», ступени которого кругоподобны¹⁸. Во-первых, в литургии есть повторы малых образных пар по принципу парности (ектения – гимн). Возврат к исходной образной паре предопределяет ощущение кругового движения. Во-вторых, динамизм развития этих малых циклов функционально подобен, общая драматургия строится по принципу восхождения:

- первый круг – «Великая Ектеня – Единородный Сыне»;
- второй круг (Херувимская) с кульминацией (Отче наш);
- Причащение.

Таким образом, каждый новый круг (=микроцикл) есть движение вверх, ибо каждая последующая ступень выше предыдущей. И пространство пения идеально совпадает с литургическим действием, по-

¹⁸ Ср. идею водоворота у отца П. Флоренского, выделяющего из пространства равновеликих круговых вращений определённую ритмику: множественность подходов – кругов, «но во всех дышит одно дыхание: это – синархия» [17, с. 22].

рождено им и образует символический алгоритм духовного восхождения личности внутри службы (= Путь. Жизнь). Соотношение двух образных модусов в жанрах церковной музыки можно поэтому определить как драматургию синергийного типа.

Можно утверждать, что *драматургия типа* восхождения основана на энергийной природе Богообщения. Её развитие строится на соотношении двух энергийных модусов: прошения (человеческое усилие) и благодарения (божественная энергия) как отражение универсальности Богообщения.

Можно предположить, что парность молитв (прошение – благодарение, покаяние – славление) служит воплощению вертикального диалога (человек – Бог). Если в литургии оглашенных система песнопений покоится вокруг человека, то второй круг (литургия верных) начинается непосредственно с пения ангелов (Херувимская). И здесь межличностные отношения человека и Абсолютной Личности Бога достигают предела полноты (плуромности). В результате архитектора литургического целого оказывается уникальным синтезом нескольких драматургических уровней, каждый из которых проходит один и тот же духовный путь.

Драматургия восхождения по-иному организует музыкальное пространство в литургии. Если в светской музыке господствует принцип двоимирия, типичный для светского ума и порождаемой им культуры, то здесь его не может быть, ибо субъектами литургического действия есть Христос и обращенный к его жертве человек; и двоимирие исчезает, ибо в литургии устанавливается принцип духовного делания. Дух изначально антипсихологичен, поэтому «... человеческой энергии должен принадлежать исходный импульс, начальное обращение и устремление к благодати: только оно может послужить завязкой процесса... На всех ступенях духовной жизни открывается синергизм произволения к благодати», – пишет С. Хоружий [16, с. 18]. Следовательно, ощутить её (синергию) человек способен, прежде всего, в лоне церковной культуры, где молитвенное пение являет собой духовное общение в Истине.

ВЫВОДЫ. 1. Синергия – установка, обретенная не теоретическим познанием, но живым опытом веры. Обсуждение синергийной установки, принадлежащей не только мистическому богословию Вос-

точной Церкви, но и обширной сфере человеческого творчества, происходит через опыт категориального синтеза греческой философии, мистического опыта Восточной церкви и современной неопатристики. Апологией творчества как проекции нетварного мира в здешнем горизонте бытия тварного человека можно завершить экстраполяцию синергийного дискурса в область музыкальной литургики. Музыка – не служанка богословия (как утверждали совсем недавно), но со-причастница общения и познания Божественного Логоса в установленном самим Христом порядке – **по законам Литургии**.

Онто-синергетический подход устанавливает историческую преемственность и подлинность литургической традиции и в западно-европейской, и в русской музыке.

2. Синергийная концепция *homo credens*, почерпнутая из содержания литургии как духовного делания, понимание её смысловых и структурных принципов составляют *задание* не только христианской антропологии музыки, но и всей исполнительской практики. Благодаря категориальному синтезу музыки, богословия, новой метафизики произошел выход за пределы академических музыкознания. Опыт взаимодействия различных сфер духовной деятельности творческого человека (культурно-исторической, научно-методологической, религиозно-художественной) «снимает» конфликт интерпретаций, отражая бытие культуры как Целое. Взгляд на светскую культуру с высоты «христианской колокольни» отнюдь не отрицает того, что музыкальная наука уже достигла в опыте музыкальной европейской культуры, но позволяет иначе увидеть её историческое наследие, познать её духовное предназначение.

Благодаря обоснованию синергийной концепции музыки когнитивное музыкознание должно принять тезис первых христианских мистиков о том, что **музыка является символом Божественного Преображения**. И в этом смысле музыкальное сознание, его творческий модус подобен молитве, как на то справедливо указывал уже в ранних своих работах А. Лосев. Синергия же на пути духовного синтеза светского и церковного сознания культуры выступает и проводником, и целью.

3. Литургия, по своему содержанию будучи «местом встречи» человека с Творцом, воссоздает логику духовного пути, указывая на на-

правленность, на переход одного в другое (молитва – в благодарение, литургия оглашенных – в литургию верных). Тем самым устанавливается сюжетный ритм Вечности, в котором «духовный путь» является архетипом, движущей силой – молитва, а синергия как результат, изменение модуса сознания в человеке под воздействием благодати. Система принципов музыкального воплощения литургии синергийна по своей природе, что отражено, прежде всего, в молитвенной жанрово-синергийных пар.

В моменты Богообщения смысл литургии раскрывается как духовный путь личности, осознающей себя как «отпечаток», след Присутствия Образа и Подобия. Такой композиционный «след» в устройении музыкального произведения получил определение «драматургический профиль» и широко используется в аналитическом музыковедении. Назовём и другие категории духовного познания, означающие смысловую иерархию музыкального воплощения литургического чина:

- онтологическое расщепление бытия (горнее – дольнее);
- онтодиалог (межличностное общение «Я–Ты» и духовная вертикаль «Бог – человек»);
- молитвенный опыт как Богопознание – покаяние (изменение сознания), славление, благодарение;
- драматургия синергийных пар;
- композиционный профиль «путь духовного восхождения».

Вот в таких терминах можно описать акты живой веры, явленные в литургических жанрах, хранящих опыт молитвенного предстояния человека. Их глубокое осмысление актуализирует творческий характер всякого труда как *творения* (особенно в сфере авторских заимствований литургических прообразов, смысловых и структурных «кодов»).

Таким образом, структурно-смысловые характеристики литургии, будучи сведенными воедино, позволяют осознать их парадигмальное значение по отношению к человеческому творчеству (в частности, композиторскому творчеству Новейшего времени).

Христианская система ценностей передает художнику исторически сложившиеся образы и символы, а вместе с ними и параметры творчества, зафиксированные в сущностных ментальных структурах

литургии, которые в условиях обновления научного сознания необходимо вербализовать в соответствующей понятийной системе мышления, без подмен и искажений ключевых богословских категорий. Их дальнейшая апробация обогатит логико-понятийную систему когнитивного музыковедения.

И еще один очень важный момент, на который обратил внимание Д. Болгарский: «Богословие стремится постичь тайну имени, поэтому в терминологии необходимо стремиться отражать имя. Если говорить о литургии, то она *христоцентрична*» [2]. Это необходимо учитывать при разработке понятийно-категориального дискурса музыкальной науки, желающей включить литургию в предметное поле своих профессиональных интересов (во имя того, чтобы не допускать подмен и искажений духовных смыслов и ценностей христианской апологетики).

Дело утверждения духовного анализа музыкальной культуры и её христианских оснований становится знаковым явлением рубежного времени – первого десятилетия III тысячелетия от рождения Христа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. *Человеческая личность Христа как критерий и предмет человеческой рефлексии // Личность в церкви и обществе : матер. междунар. богосл. конф. – М., 2003. – С. 33-42.*

2. Болгарский Д. А. *Отзыв официального оппонента на защите канд. диссертации Зайцевой Л.А. – Харьков, Харьковская академия культуры, 2004.*

3. Бекетова Н. *От рубежей веков – к рубежу тысячелетий: личность как символ культурного цикла Н.Бекетова // Искусство на рубеже веков. – Ростов н/Д. : РГК, Гэфест, 1999. – С. 16-34; см. также : Бекетова Н. Рахманинов – Шостакович: Этапы национального самосознания // Рахманинов: на зламї столїть : зб матер. міжнар. симпозіуму. – Харків : СПДФО Носань В. А., 2006. – Вип. 3. – С.26-48.*

4. Гуляницкая Н.С. *Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н.С.Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.*

5. Даренский В. *О богословском смысле коммуникативной природы человеческого бытия / В.Даренский // Человек. История. Весть [Сост. К. Б. Сигов]. – К. : Дух і Літера, 2006. – С. 104-120.*

6. Добротолюбие: сб. статей. – Т. 3. Св. Максим Исповедник. – М. : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993. – С. 131-288.

7. Добротолюбие: сб. статей. – Т. 5. Св. Григорий Палама. – М. : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993. – С. 252-302.

8. Валькова В. Религиозное сознание и музыкальный тематизм (на материале европейского средневековья) / В.Валькова // Музыкальное искусство и религия : матер. конф. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 149-160.

9. Владышевская Т. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства / Т.Владышевская // Из истории русской и советской музыки. – М. : Музыка, 1976. – Вып.2. – С. 40-62.

10. Зеньковский В. (протоиерей). Принципы православной антропологии / В.Зеньковский // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. – М. : Столица, 1991. – С. 115-149.

11. Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной церкви / В.Лосский // Мистическое богословие. – К. : Путь к истине, 1991. – С. 95-261.

12. Маринчак В. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте. – Харьков, Фолио, 2004. – 287 с.

13. Мартынов В. Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе / В.Мартынов. – М. : Филология, 1997. – 208 с.

14. Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка. Культура. Человек. – Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1988. – Вып. 2. – С. 44-56.; Медушевский В. Этимология культуры // Муз. академия. – 1993. – № 3. – С. 3-10; Медушевский В. Таинственные энергии музыки // Муз. академия. – 1992. – № 3. – С. 54-58.

15. Орлов Г. Дерево музыки / Г.Орлов. – СПб. : Композитор, 1991. – 408 с.; Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 358-394.

16. Хоружий С. К феноменологии аскезы / С. Хоружий. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 352 с.

17. Флоренский П. У водоразделов мысли / П.Флоренский // Собр. соч. : в 2-х т. – М. : Правда, 1990. – Т. 1. – 439 с.; Флоренский П. А. Христианство и культура. – М., 2001. – 664 с.

Людмила Шаповалова. Литургия как «архетип» творчества homo sapiens.

Обсуждаются архетипические признаки литургии, её онтологические основы, смысловые, коммуникативные и структурные принципы.

Ключевые слова: литургия, онтология, синергия, модус сознания, творчество, время-пространство, общение.

Шаповалова Л. Літургія як «архетип» творчості homo credens.

Обговорюються архетипічні риси літургії, її онтологічні засади, смислові, комунікативні та структурні принципи.

Ключові слова: літургія, онтологія, синергія, модус свідомості, творчість, часопростір, спілкування.

Shapovalova L. Liturgy as an “archetype” of creative work of homo credens.

Under discussion are the archetypal features of the liturgy, its ontological foundations, semantic, communicative and structural principles.

Keywords: Liturgy, ontology, synergy, modus of consciousness, creative work, time and space, communication.

Розділ 2

ІСТОРІЯ МУЗИКИ У ЖАНРОВИХ ВИМІРАХ

УДК 78.03 : [78.082.2 : 787.65]“16/18”

Наталья Башмакова

СТАНОВЛЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА СОНАТЫ В МАНДОЛИННОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ

Лидирующее место в мандолинной музыке эпохи барокко и классицизма занимал жанр сонаты, избранный в данной статье в качестве предмета исследования, цель которого – выявить особенности и этапы эволюции жанра мандолинной сонаты в музыкальной культуре второй половины XVII – начала XIX вв.

Начальный этап формирования мандолинной сонаты, охватывающий вторую половину XVII в., был связан, в частности, с композиторской деятельностью придворных музыкантов, владевших различными щипковыми инструментами. Так, среди сохранившихся в национальной библиотеке Флоренции мандолинных манускриптов, записанных в виде итальянских табулатур, представлены две анонимные сонаты и соната Агноло Контти – известного теорбиста и композитора, служившего при флорентийском дворе в период с 1631 до 1666 гг. [7, с. 72]. в качестве более позднего примера можно привести сочинение Гаспаро Кантарелли, игравшего на виолоне и мандоле в церкви Сан Марчелло в Риме с 1663 по 1685 гг., обнаруженное в конце гитарного сборника «*Scuola d'intavolatura*» Джованни Пьетро Риччи, изданного в Риме в 1677 г. (под заголовком «*Sonate Nuove di Mandola*»¹). Как по-

¹Этот заголовок предварял оформленные в нотированном виде «*Balletto allegro per*

казывают упомянутые сочинения, термин «соната» часто использовали для обозначения циклических произведений, объединявших танцевальные миниатюры, что подчеркивает родство жанров сонаты и партиты на этом этапе. Различие между этими жанрами мандолинной музыки утверждается в начале XVIII в. Оно зафиксировано в манускрипте 1710 г., представляющем мандолинную музыку итальянских композиторов Франческо Конти/ни/ и Филиппо Саули. Известно, что Франческо Конти/ни/ (1681—1732) был известным теорбистом, служившим при Габсбургском дворе в Вене с 1701 г. (в 1713 г. он был официально назначен придворным композитором). Он писал инструментальную музыку, а также многочисленные кантаты, оратории и оперы, в некоторых из них использовал мандолину [8]. Ф. Саули был коллегой Ф. Конти при венском дворе и, подобно многим другим композиторам и исполнителям, также владел теорбой [7, с. 27]. Согласно приведенному Дж. Галером описанию манускрипта, его основная часть, выполненная во французской табулатуре на четырехлинейном нотном стане (предназначенная для инструмента с четырьмя хорами), содержит сонату Ф. Конти/ни/ и 6 партит Ф. Саули. Содержание вспомогательной части манускрипта составляет басовая партия (*continuo* к первому номеру манускрипта), которая изредка отмечена цифровкой и озаглавлена: «*Basso per il Mandolino. Sonata dal Signore Francesco Contini*».

В начале XVIII в. мандолинная соната предполагала наличие сопроводительного голоса (*basso continuo*), в то время как партита являлась сольным сочинением. Разница между сонатой и партитой заключена и в количестве частей цикла. Если соната Ф. Конти/ни/ четырехчастна (*Arpeggio, Allemande, Sarabande, Minuet*), то в партитах Ф. Саули количество частей варьируется от 5 до 7 [7, с. 26; 1, с. 40—42].

Следует отметить, что развивалась мандолинная соната отчасти благодаря тембральной вариантности (при исполнении верхних партий), свойственной камерной музыке первой половины XVIII в. Так, например, римским музыкальным издателем Антонио Клетоном были опубликованы две коллекции сольных сонат (для высокого инструмента и инструмента *continuo*), в которых мандола была указана

la Mandola, del Sig. D. Gasparo Cantarelli Bolognese».

одним из трёх возможных инструментов для их исполнения. Первая публикация – «*Giuseppe Gaetano Boni. Divertimenti per camera a violino, violone, cembalo, flauto, e mandola, op. 2*» (1725) – включала 12 сольных сонат; вторая – «*Roberto Valentini. Sonate per il flauto traversiero, col basso che possano servise per violino, mandola et oboe, op. 12*» (1730) – шесть. Судя по оформлению титульных листов, в публикации Дж. Бони, успешного болонского музыканта, работавшего в Риме, флейта и мандола могли быть использованы вместо скрипки. В сонатах же известного по всей Европе английского флейтиста Роберта Валентине (1680—1735) скрипка, мандола или гобой предлагались в качестве заменяемых инструментов, а поперечная флейта – в качестве первоначального инструментального варианта сочинения.

Флейта, скрипка или мандола встречается на ксилографии начальных элементов сборника, вышедшего во Флоренции в 1744 г. и содержавшего посвященную августейшему архиепископу Кёльна *Sonate da camera* флорентийского аббата Раньеро Каппони. Более того, созданные в этот период многочастные сонаты Д. Скарлатти (К. 81, 88, 89, 90, 91), которые традиционно относятся музыковедами к скрипичным сочинениям [см. 2, с. 103], могли так же подразумевать и мандолину в качестве солирующего инструмента. Эта гипотеза активно обсуждалась на Втором фестивале национальных щипковых инструментов (г. Брешиа, 1990) [3, с. 3]. Предпосылкой к появлению гипотезы стал манускрипт № 6785, обнаруженный Дидье Ле Роукс в парижской библиотеке «Арсенал». На с. 198—199 манускрипта, оформленного в виде сборника из 3 частей, приводится нотный текст, озаглавленный «*Sonatina per mandolino e cembalo*» и соответствующий первой части сонаты Д. Скарлатти К. 89. Состоятельность гипотезы о возможной мандолинной принадлежности близких по структуре сонат Д. Скарлатти (К. 81, 88, 89, 90, 91) подтверждается приведенными в манускрипте указаниями инструментов, исполнительской практикой, зафиксированной в упомянутых ранее сонатах этого периода, а также самой спецификой мелодической линии (короткие длительности и ритмичные мелодии в медленных темпах). Более того, аккорды, встречающиеся в сонате К. 88, неисполнимы на скрипке, и, в то же время, удобны для мандолины терцово-квартового строя.

Из оригинальных мандолинных сонат, датируемых 1740-ми гг., значимы *d-moll'* ная соната Джованни Пьетро Сесто де Тренто, *C-dur'* ная соната Николо Сусьера, а также две сольных (мандолина и бас) и одна трио-соната (мандолина, скрипка и бас), приписываемые прославленному флорентийскому лютнисту и теорбисту, члену Болонской филармонической академии Карло Арригони.

В этот же период формируется и соната для двух мандолин (мандол). Среди мандолинного творческого наследия Кристофоро Сигнорелли наряду с 4 концертами и 3 сонатами для мандолы (*in G, in D, in G*), сохранившимися в мюнхенской библиотеке, есть и два сочинения, озаглавленные «*Sonate a due Mandolle solo*».

Большинство мандолинных сонат середины XVIII в., согласно П. Спаксу, представляют собой оформленные в виде сольной строки и партии баса *continuo* трёхчастные циклы, основанные на принципе темпо-ладового контраста. Так, среди манускриптов библиотеки миланской консерватории сохранились «*Sonata pe Mandolino del Sigr. e Gaetano Monza*» и «*Sonata del Sigr. r Bonaventura Terreni*». Примечательно, что среди сочинений этой коллекции находится и «*Minuetto del Sigr. r Bonaventura Terreni*» для армандолины с полностью нотированным аккомпанементом чембало. Следовательно, появившаяся в мандолиной музыке середины XVIII в. тенденция к строгой фиксации аккомпанирующей партии еще не затронула жанр сонаты.

Одним из ярких образцов структурной и фактурной организации мандолинной сонаты середины XVIII в. является Соната Джованни Баттисто Саммартини, сохранившаяся в библиотеке Маэстро Марко Форначьяри (Флоренция) среди 5-ти анонимных сонат для мандолины и баса. Её три части (*Allegro – Andante – Allegro*) одноаффектны и довольно непродолжительны по масштабу, при этом сольная партия выделяется в техническом отношении.

В середине XVIII в. в мандолинной музыке впервые встречается термин «сонатина», обозначающий небольшие пьесы, написанные для мандолины и баса *continuo*. В национальной библиотеке Венеции в нотированном виде сохранились 6 сонатин (*suonatine*) для пятиструнной мандолины квартового строя (согласно приведенной в манускрипте карте-таблице строя) и одна для двух мандолин Джироламо Виньера.

Соната в мандолинной музыке середины XVIII в. не всегда трактовалась как циклическое произведение. Это определение продолжали использовать, как и 100 лет назад, для обозначения собраний сочинений. Хранящийся в мюнхенской библиотеке сборник «*Libro di Sonate per il Mandolino*» Бартоломео Русполи состоит из отдельных коротких пьес (их количество достигает 21) Атонио Калдара и Джузеппе Валентини, записанных в виде 4-хлинейной итальянской табулатуры. В сборнике конца 1750-х гг., озаглавленном «*Suonate di Celebri Auttori*», среди коллекции лютневой и мандолинной музыки, составленной болонским исполнителем (архи-лютня, теорба) и художником Филиппо дала Каса, сохранилась одночастная «*Suonata a Mandolino, e Arcileuto obligati del Sig.r Antonio Tinazzoli*». Имя Антонио Тинаццоли содержится в отчетах болонской филармонической академии, авторы которых отмечают, что болонский певец и преподаватель музыки был принят в эту организацию в 1673 г. и скончался в 1730 г. [7, с. 36].

В сборнике Филиппо дала Каса представлена и анонимная трёхчастная соната, под названием «*Suonata con Grave, e suo Minuetto a Mandola e Basso del Arcileuto*». В ней, как и в сонате Дж. Саммартини для армандолины и *continuo*, менуэт является жанровой основой финальной части. Такая традиция оформления цикла в жанре мандолинной сонаты второй половины XVIII в. станет характерной чертой галантного стиля.

В начале второй половины XVIII в. большой вклад в развитие мандолинной сонаты внес итальянский композитор и теоретик Дж. Паолуччи (1726—1776). В годы руководства капеллой *Santa Maria Gloriosa dei Frari* в Венеции (1756—1769) им были созданы 12 парных мандолинных сонат (1758, 1759, 1761) и одна сольная (1769), которые сохранились в общественной библиотеке г. Ассизи (провинция Перуджия, Италия) [3]. Судя по технической сложности партий, а также избранным тональностями (по одной сонате в *D-dur*; *h-moll*, *C-dur*; *F-dur*; *c-moll* и 7 сонат в *G-dur*), композитор стремился к максимальному использованию ресурсов мандолины терцово-квартового строя. Диапазон тональностей, представленных в этих парных сонатах: от двух диэзов до трех бемолей. Доминирование *G-dur*, вероятно, обусловлено намерением обеспечить максимальную широту диапазона и

удобство исполнения. В сохранившихся в городской библиотеке итальянского города Монтекатини-Терме двух коллекциях анонимных парных сонат этого периода использован тот же круг тональностей.

Во второй половине XVIII в., когда Париж стал центром мандолинного исполнительства, возросла популярность новой разновидности инструмента – мандолины квинтового строя, которая со временем стала излюбленным инструментом гостиной. Это нашло своё преломление и в жанре сонаты. Так, например, Джованни Баттиста Гервасио назвал свои 4 сочинения «*Sonata per Camera di Mandolino, e Basso*». Однако мандолинные сонаты не только звучали в среде салонного (любительского) музицирования, но и представлялись в качестве концертного номера, а также использовались как учебный материал. Наибольший интерес представляют концертные сонаты, созданные композиторами, виртуозно владевшими мандолиной (Дж. Гервасио, Г. Леоне, П. Денис), для эффектной презентации собственного мастерства. Концертное предназначение отражается в масштабах и технической сложности этих мандолинных сонат, которые в большинстве случаев представляют собой, согласно традициям итальянской композиторской школы, трёхчастные композиции, объединённые по принципу темпового и ладового контраста. В первых частях проступают черты сонатного аллегро, в котором основной акцент сосредоточен на виртуозности. Финалы (подобно первым частям) изобилуют бравурными гаммаобразными пассажами, сложными в техническом плане арпеджио, двойными нотами и игрой в высоких позициях. В некоторых из этих сонат (особенно в сонатах П. Дениса, писавшего в итальянской манере) наблюдается чрезмерное увлечение техническими приемами (в особенности арпеджио-скольжение), что свидетельствует о доминировании виртуозности над содержательностью. Тем не менее, сонаты П. Дениса (особенно серия из 6-ти сонат, изданных в Париже в 1765 г.) с позиции раскрытия технического мастерства интересны и для современных исполнителей.

Технические трудности концертных мандолинных сонат этого этапа определила и степень их востребованности. Они сохранились преимущественно в виде рукописей [6, с. 14]. Большая часть изданных для мандолины и баса сонат относится к развлекательным и учебным сочинениям. Это короткие менуэты или инструктивные пьесы,

опубликованные под названием «соната» в методических пособиях и сборниках популярной музыки, среди арий и танцев (6 сонат в «Школе игры» Джованни Фоучетти, опубликованной в 1771 г.)

В 1760–1770-х гг. в парижских публикациях сонат сложились определенные традиции. Одна из них заключалась в объединении сонат в сборники (как правило, по 6), другая – в трактовке скрипки и мандолины как взаимозаменяемых инструментов. Так, в 1765 г. были опубликованы 6 сонат П. Дениза. Спустя 2 года вышел сборник из 6 сонат Г. Леоне; сборник 6 сонат Гаэтано Дингли для двух скрипок или мандолин был переиздан и в 1769 г. А в 1767 г. был выпущен сборник «6 *Sonates en duo pour 2 violons, 2 par-dessus, 2 flutes ou 2 mandolines*» Христиана Канабича (1767—1815). Опубликованные в 1768 г. 6 скрипичных сонат Э. Барбеллы на титульной странице были названы «*utile pour les amateurs de mandoline*» («пригодными для любителей мандолины»). Вышедшие годом позже 6 сонат для двух скрипок и баса Валентина Розе характеризовались как «*peuvent s'executer sur la mandoline*» («возможные для исполнения на мандолине»). В 1772 г. были напечатаны «6 *Sonates pour mandoline*» Алессандро Мария Антонио Фризьери (1741—1819), музыканта, обучавшего парижскую аристократию игре на мандолине. В 1776 г. вышли из печати «*Sei Sonate cantati per camera a violino & bassa osia mandolino & viola, op. I*» прославленного мандолиниста Джузеппе Джулиано. Годы 1777–1778 ознаменовались выходом из печати следующих коллекций: второго сонатного сборника Г. Леоне, включавшего 6 сонат; 6 сонат для мандолины и баса Антонио Рижьери; 6 сонат для мандолины или скрипки и баса Дж. Б. Гервасио и 6 сонат для мандолины или скрипки и баса Фергере.

Если судить по сохранившимся манускриптам, последняя треть XVIII в. была плодотворным периодом для развития жанра сольной мандолинной сонаты и ознаменовалась появлением сочинений Франческо Лессе, Томасо Прота, Франческо де Майо, Аддиго Гуэрра, Джузеппе Лауро, Джованни Мартини Тедеско, Андреа Сфоржи из Пизы, Вердоне, Каппеллетти. Традиции парной сонаты этого периода развивали Карло Цецере (1706–1761), Карло Джованни Тесцери (1714–1782), Антонио Тоскани (1744–1805), Берличче де Бьян-

сиард (1752—1810), Мелчиор Чьеса (1758—1799), Габриэле Леоне, Эммануиле Барбелла (1718—1777), Карло Салла.

В конце XVIII – начале XIX вв. мандолинное искусство плодотворно развивалось в Вене и Праге. В мандолинных сонатах этого этапа была окончательно переосмыслена не только форма (трёхчастные циклы, открывающиеся сонатным аллегро), но и фактурное решение, что выразилось в тенденции к четкой фиксации аккомпанирующей партии. Среди рукописных манускриптов этого периода (сохранившихся преимущественно в коллекциях общественной библиотеки Вены) содержатся сонаты «*per Mandolino e Basso*» Иогана Конрада Шлика (1759—1825), Джузеппе Блесбе, Мельчиора Чьеса, Георга Друшетцки, Кистнера. В то же время в изданных сонатах выписаны партии обеих инструментов: Соната для мандолины или скрипки и фортепьяно, ор. 9 Бартоломео Бортолаззи (1804); Концертная соната для мандолины или скрипки и гитары Леонардо де Галла (ор. 108, 1811); Большая соната для клавичембало (или фортепьяно) с аккомпанементом мандолины или скрипки *obligato* И. Н. Гуммеля (1810); Соната для фортепьяно и скрипки или мандолины Винсента Неулинга (ор. 3, 1813). Очевидно, что в двух последних сочинениях партия клавира даже выделена начальным местоположением в их названиях.

В стремлении к равноправию партий австрийская композиторская школа следовала образцам итальянской музыки. Например, «*Sonata Per Cembalo con acompagno di Flauto o Mandolino*» Моранди, сохранившаяся в городской библиотеке Берлина, а также «*Suonata Decimaquarto per Cimbalo a Pianoforte e Mandolino o Violino obbligato*» Винсензо Панераи, изданная во Флоренции в 1780 г. Фактура сонаты В. Панераи, согласно П. Спаксу, состоит из имитаций между чембало и мандолиной/скрипкой, и, судя по приведенному ученым отрывку, зачинщиком выступает чембало [7, с. 168—169]. Данное сочинение, являя образец итальянской мандолинной сонаты конца XVIII в., предвосхищает и «концертную сонатность» Л. Бетховена, реализованную в его мандолинных пьесах, и творческие искания И. Н. Гуммеля. Однако четкая фиксация аккомпанирующей партии не была характерна для всех итальянских работ этого периода.

В общественной библиотеке г. Бергамо сохранились 6 сонат для мандолины и баса Антонио Пуппи, а в библиотеке Р. Спенсера со-

держится тетрадь лютневых басовых партий (мандолинные партии, к сожалению, утеряны) к сборнику «*Sei Sonate a due Mandolini e Bass*» Джованни Франческо Джулиани. Его мандолинное творчество также представлено в коллекции библиотеки венского общества любителей музыки. В этой же библиотеке хранятся и композиции Джованни Хоффмана, созданные для мандолины терцово-квартового строя и датируемые рубежом XVIII – XIX вв. Среди них 3 – сонаты для мандолины и баса и 2 – сонаты для двух мандолин. В 1799 г. в Вене были напечатаны «*Tre duetti per il Mandolino, e Violino, op. 1*» Дж. Хоффмана, представляющие собой «три изящных сонаты, примеры венской камерной музыки времен Бетховена» [7, с. 41].

С исполнительской трактовкой мандолинных сонат тесно связан вопрос о специфике исполнения партии *basso continuo*. Традиция использования клавира в качестве инструмента *continuo* в мандолинных сонатах фиксируется сочинениями композиторов итальянской и австрийской школ. Стремление к четкой фиксации сопроводительной партии усилилось к концу XVIII в., а в начале XIX в. в сочинениях для мандолины с клавиром партии последнего даже выделялась в техническом отношении. Популярность гитары в Вене в начале XIX в. также отразилась в изданной мандолинной музыке, включающей выписанный гитарный аккомпанемент [см.: 7, с. 101–102]. В сочинениях Леонардо де Галла, Эichelбуорга, Б. Бортолаззи и Т. Зуккони в жанре сонаты мандолина представлена с клавиром, а в вариационных циклах – с гитарой, что фиксирует закрепление определенных тембровых сочетаний в жанрах сонат и вариаций в венской мандолиной музыки начала XIX в. Для французской мандолинной музыки второй половины XVIII в. фиксация тембрового и фактурного решения партии *continuo* не характерна. Творческие искания подходящего аккомпанирующего тембра отражены в мандолинной школе Мишеля Корретте (Париж, 1772). В предисловии автор критикует сочетание мандолина-цитра, и, отдавая предпочтение клавесину, рекомендует использовать на нём лютневый регистр при аккомпанировании мандолине [6, с. 14]. Виолончель, согласно П. Спаксу, подразумевается в Сонате Г. Леоне op. II, № 2 (Париж, 1777). В медленной части басовая партия отмечена примечанием «*la terza corda*» (на третьей струне), которое, очевидно, подразумевает исполнение всей части на струне

Г. Для виолончелистов XVIII в. был характерен гармонический подход к инструменту, выразившийся в практике прибавления дополнительных нот к исполняемой басовой партии. Это свидетельствует о правомерности использования виолончели при исполнении партии *continuo* в мандолинных сонатах XVIII в.

Выводы. Жанр сонаты в культуре барокко и классицизма охватывал широкий спектр музыкальной практики. Так, мандолинные сонаты в искусстве Франции второй половины XVIII в. условно делимы на три группы – концертные, развлекательные, учебные (хотя подавляющее количество сонат этого периода было создано итальянскими музыкантами, концертировавшими и преподававшими мандолину французской аристократии). Представителями австрийской композиторской школы на рубеже XVIII – XIX вв. в жанре мандолинной сонаты были окончательно переосмыслены идеалы формообразования и фактурных решений, что выразилось в утверждении трёхчастной трактовки цикла (открывающегося сонатным аллегро) и в чёткой фиксации аккомпанирующей партии.

В целом жанр сонаты был наиболее выигран для мандолины, ибо реализованная в нём «концертная камерность» допускала воплощение виртуозного начала в соответствии со скромными акустическими возможностями инструментов этого периода.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Башмакова Н. В. Відображення принципів барокового мислення в 1 партиті для мандоліни соло Ф. Саулі [Текст] / Н. В. Башмакова // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : матеріали Всеукр. наук.-творч. конф. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2004. — С. 40—42.

2. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю [Текст] / И. А. Окраинец. — М. : Музыка, 1994. — 208 с.

3. Brofsky H. Paolucci Giuseppe [Electronic resource] / by Howard Brofsky. — Mode of access : <http://hemingways-studio.org/dictionary/Entries/S20843.htm>. — Title from the screen.

4. Orlandi U. Introduzione [Text] / Ugo Orlandi // Cinque sonate (K. 81, 88, 89, 90, 91) [Music] : per mandolino (violino, flauto) e basso continuo / Domenico Scarlatti. — Italy : BÈRBEN, cop. 1994. — P. [3—7].

5. Sonatina [Electronic resource]. — Mode of access: <http://hemingways-studio.org/dictionary/Entries/S26198.htm>. — Title from the screen.

6. Sparks P. *An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin [Text] / Paul Sparks.* — Kensington, MD : A Plucked String Book, cop. 1999. — 41 p.

7. Tyler J. *The Early Mandolin [Text] / by James Tyler and Paul Sparks.* — Oxford ; New York : Oxford Univ. Press : Clarendon Press, cop. 1989. — 186 p.

8. Williams H. Conti, Francesco Bartolomeo / Hermine W. Williams [Electronic resource]. — Mode of access: <http://hemingways-studio.org/dictionary/Entries/S41274.htm>. — Title from the screen.

Наталья Башмакова. Становление и эволюция жанра сонаты в мандолинной музыке второй половины XVII – XIX веков.

Рассматриваются особенности развития жанра мандолинной сонаты в музыкальной культуре барокко и классицизма.

Ключевые слова: мандолина, соната, барокко, классицизм, галантный стиль.

Наталія Башмакова. Становлення та еволюція жанру сонати у мандолинній музиці другої половини XVII – XIX століть.

Розглядаються особливості розвитку жанру мандолинної сонати у музичній культурі бароко і класицизму.

Ключові слова: мандоліна, соната, бароко, класицизм, галантний стиль.

Nataliya Bashmakova. The formation and evolution of a genre sonata in mandolin music of the second half XVII – XIX centuries.

The specificity of development of genre mandolin sonatas in the music culture of Baroque and Classicism are considered in the article.

Key words: mandolin, sonata, Baroque, Classicism, gallant style.

УДК 78.03:78.071.1 Вагнер

Оксана Бабий

МИСТЕРИЯ ИСКУПЛЕНИЯ КАК ПУТЬ САМОПОЗНАНИЯ В ТЕТРАЛОГИИ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» Р. ВАГНЕРА

Актуальность и новизна исследования обусловлены отсутствием в отечественном музыкознании специальных трудов, посвященных мистерии искупления в тетралогии Вагнера. Между тем, правомер-

ность подобной трактовки грандиозного оперного цикла подтверждается размышлениями композитора, проливающими свет на процесс смыслообразования в этом произведении. **Объект** исследования – мистерия искупления как путь духовного самопознания, его **предмет** – способы ее претворения в тетралогии «Кольцо нибелунга».²

В авторефлексии Вагнера обнаруживаются размышления, которые ясно свидетельствуют о включении им христианских представлений в смысловую ауру тетралогии, несмотря на то, что первоисточником грандиозного оперного цикла служит скандинавская мифология. В научной мысли утвердилось мнение, что смысловое содержание этого произведения гораздо шире архаичного первоисточника: в вагнеровской тетралогии ученые усматривали идеи Фейербаха, Шопенгауэра, воплощение философии истории в звуках, переосмысление древнегреческих мифологических мотивов, в частности, трилогии «Прометей» Эсхила. Подобные параллели находят объективное подтверждение в высказываниях композитора на страницах музыкально-критических и эстетических работ, письмах, беседах, автобиографии. Связь с христианскими идеями в тетралогии осуществляется Вагне-

² Логическим завершением глубоко христианского в своих основах творчества байрёйского гения становится драма-мистерия «Парсифаль». В операх 40-х гг. композитор непосредственно обращается к христианским легендам. Однако смыслообраз искупления не имеет в творчестве Вагнера узкой локализации, поскольку проходит через все его опусы (начиная с 40-х гг., за исключением лишь «Нюрнбергских майстерзингеров»). В «Фауст-увертюре» он раскрывается непосредственно на интонационно-драматургическом уровне, воплощая эту идею вне перипетий сюжета и типологии персонажей. Обращаясь к христианским легендам, композитор неизменно вступает в диалог с язычеством, поскольку язычество и христианство составляют две различные грани его художественного мирозерцания. В фокусе его творческого воображения границы разнородных явлений обретали прозрачность, позволяя соединять разноплановые парадигмы посредством их своеобразного смыслового наложения – оперирования системой различий и тождеств. Избирая первоисточники для своих оперных сочинений, Вагнер зачастую предпочитает обращаться к апокрифическим пересказам и более поздним легендарным интерпретациям символов, связанных с событиями Священного Писания. В «Парсифале», к примеру, интерпретируется символ святой чаши Грааля, который отсутствует в канонических евангельских текстах: он принадлежит апокрифической версии изложения биографии и крестных мук Спасителя, изложенной в Евангелии по Никодиму. Напомним, что средневековый роман Вольфрама фон Эшенбаха, вдохновивший композитора на создание либретто музыкальной драмы, опирается на мотивы названного апокрифического пересказа.

ром посредством диалога с Гете. В процессе работы над «Кольцом нибелунга» композитор в письме к Матильде Везендонк размышляет о смысле финальной сцены трагедии «Фауст», который заключен в идее духовного искупления [12, с. 52]. В письме к Августу Рекелю Вагнер называет Зигфрида, воссоединенного с Брюнгильдой, искупителем человечества, а героиню именует «сознательной искупительницей мира» [3, с. 180]. Любовь, которая выступает ключевым понятием произведения, он отождествляет с «вечно женственным» началом жизни [там же]. Этот гетевский символ неразделим с идеями «восхождения» и «полярности», то есть с «фаустовским» и «мефистофельским» началами. Соотнесение Брюнгильды с *das Ewig-Weibliche* позволяет достроить смысловую цепочку в контексте мистерии искупления: Логе – Мефистофель – искушение, Вотан – Фауст – восхождение к истине. Произведение Гете включает в себе христианскую идею, которая проходит векторный путь становления, начиная с Пролога на небесах, где Господь ведет с Мефистофелем диалог о сути человеческой природы, и завершаясь искуплением, освобождением от пут греховности в мистическом финале трагедии.

Заметим, что заключенные в вагнеровской тетралогии и гетевской трагедии смыслообразы гораздо шире христианской догматики, поскольку апеллируют к всечеловеческому духовно-познавательному опыту, запечатленному, в частности, в языческих мифах. Так, Мефистофель выступает не абсолютным злом, каковым бесспорно предстает дьявол в христианстве, а «частью силы той, что без числа творит добро, всему желая зла». Логе является представителем Хаоса, который в мифологической картине мира всегда чреват Космосом, поскольку стихия мирового разлада и разрушения неизменно готова повернуться своей созидательной гранью. В тетралогии Вагнера миф находится во взаимодействии с христианскими основами. Можно выразить полную солидарность с мнением А. Лосева, который писал, что многие любители схем подводили «Кольцо нибелунга» под религию древнего германства, однако в этом произведении яснейшим образом выступает «идея искупления мира, которая является сущностью христианства» [7, с. 26]. Т. Манн отмечал, что в тетралогии Вагнер соединил несоединимое: психологию и миф [8, с. 108], подразумевая, что человеческое рефлектирующее «я» в мифах отсутствует. Если же мы вос-

принимая архаичную картину мира не объективно, а сквозь призму индивидуального личностного начала, то это обусловлено ложными представлениями о мифах, неспособностью воспринимать их таковыми, какими они представлялись древнему сознанию. В мифах проблема морального выбора и нравственной ответственности не стоит столь остро, как в христианстве, поскольку язычеству присущи совсем иные моральные критерии. Архаичный человек неизменно ощущал подвластность мировому предначертанию, которое и определяло судьбу его бессмертной энтелехии. В древних сказаниях побеждают сила и ловкость, в связи с чем можно вспомнить могущественного Вотана и изворотливого в осуществлении лукавых замыслов Логе.

Становление христианской нравственности уходит корнями в старозаветное учение, которое, несмотря на существующие преемственные связи, все же не идентично гуманизму Нового Завета. Так, согласно Библии, регулирующим началом нравственного поведения человека выступает страх пред десницей Господней, поскольку Создатель предстает не только милостивым Вседержителем, но и беспощадным Судией, карающим всех злонамеренно преступающих его заветы: вспомним о всемирном потопе, уничтожении Содома и Гоморры. В Евангелии любящий Отец уже не наказывает грешников, даря человечеству возможность раскаяния и посмертного искупления. Не страх, а любовь отныне должны руководить в избрании праведного пути. Вотан в тетралогии предстает воистину языческим богом, который находится во власти эгоистичных устремлений. Противоположным полюсом выступает мировая любовь, которая одна способна искупить мир от греховности и избавить его от окончательной гибели. В Евангелии по Иоанну путь спасения показан посредством символа, каковым предстает животворящий источник. Так, обращаясь к самаритянке, которая пришла набрать воды из колодца, Иисус раскрывает ей смысл божественной любви, противопоставляя земную жажду живой воде, которая символизирует нетленную духовную истину, способную утолить извечную жажду [Иоан. 4: 13-14]. Любовь в тетралогии также предстает изначальной и вневременной ценностью, противоположной всему конечному. В художественном мировоззрении Вагнера объединены две категории, связанные с христианскими представлениями о Боге, который есть Любовь и Вечность.

У Вагнера смыслообраз *Liebsted* оказывается созвучным христианству, поскольку ассоциируется с посмертным умиротворением и блаженством. В тетралогии космичная по своим масштабам любовь охватывает все проявления жизни, начиная от ее простейших форм природы (натурфилософская трактовка) и заканчивая высшей ступенью – человеческим сознанием. В христианстве Бог является творцом всего сущего, определяя смысл всех своих созданий – малых и великих, тварного мира и мира сущностей, каковыми предстают Ангелы небесные. Подобная всеохватность характеризует и картину мира в тетралогии.

Христианская вера, мистическая интуиция как направляющие силы внутреннего самопознания, способны преодолевать всевозможные преграды, закономерные в тленном мире. Истинно верующих, согласно Евангелию по Марку, будут сопровождать сии знамения: именем Христа они будут изгонять бесов, говорить новыми языками; брать змей; и если что смертоносное выпьют, не повредит им; возложат руки на больных, и они будут здоровы [Мк. 16: 17-18]. Пример заповеданной Иисусом веры преломлен в творчестве Вагнера в образах ангелизированных заступниц Сенты и Елизаветы, искупающих прегрешения возлюбленного благодаря духовной чистоте и силе сострадания. Свет небесной любви освобождает Голландца от тяжкого проклятия. Особенно ярко мотив христианской веры, преодолевающей те преграды, которые, казалось бы, невозможно победить в контексте материального мира, воплощен в опере «Тангейзер», где главный герой спасен безмерной любовью женщины, поскольку посох покрытый зеленью не является непосредственным результатом паломничества в Рим, где официальная церковь объявила себя бессильной, а итог жертвенной гибели Елизаветы.

Образ святого простеца в опере «Парсифаль», который благодаря милосердию достигает сакральности, близок образам ангелизированных возлюбленных в операх 40-х гг. Его сопереживание оказывается сильнее соблазнов брэнного мира, преодолевая оковы чувственности. Путь искупления раскрывается в творчестве Вагнера не только в индивидуально-личностной мистерии, но и во вселенских масштабах: очищение грешного мира силой космогонической любви в «Кольце Нибелунга», осуществляемое Брюнгильдой; восстановление мировой

гармонии посредством сострадания невинной души в «Парсифале», искупление греховности венецианской горы в «Тангейзере». Недостижимая для могущественного главы языческого пантеона цель оказалась осуществленной его дочерью именно благодаря ее устремленности к мировой любви.³

Жизненный путь Брюнгильды и светоносного Зигфрида неразрывно связан с животворящими силами природы, которые предстают подлинным мерилем истинности. «В начале было Слово» – так гласит канонический перевод пролога Евангелия от Иоанна, осуществленный М. Лютером в XVI веке. В греческом тексте стоит слово «логос», многозначное по смыслу. И. Г. Гердер в комментариях к Евангелию (1775) отметил, что оно может переводиться по-разному: мысль, слово, воля, действие, любовь [1, с. 650]. В тетралогии первоначально, первооснова мира раскрывается в натурфилософском ракурсе – как символ животворящей природы, космогонический Эрос. Этот смыслообраз получает музыкальное воплощение в специфических смыслообразующих фигурах музыкального изложения: начальный ход по звукам обертонового ряда, переходящий затем в фигурации, которые восходят в своем поступательном движении на новые, все более мощные энергетические уровни. *Vorspiel* к «Золоту Рейна» являет собой первообраз бытия, заключающий в себе все импульсы становления основной тезы тетралогии. Космогония, осмысленная как рождение всего сущего из водной субстанции, находит претворение в различных формах бытия, очерчивая их многообразие, поскольку естественная жизнь обнаруживает себя в движении, развитии, восхождении, достигая вершинного выражения в человеческом сознании, мышлении, волеизъявлении, деяниях, любви. Идея постепенного прорастания, созвучная «метаморфозу растений» (натурфилософия Гете), обнаруживается в самой структуре лейтмотивной системы: это бесконечное наращивание все новых смыслов посредством тематической производности лейтмотивов и их симфонического развития. Данный

³ Согласно Евангелию, Бог есть Свет, Истина, Любовь, что также видится связующей нитью между христианскими идеями и творчеством Вагнера. В его операх любовь, осмысленная на индивидуальном личностном уровне, неизменно выступает созидательной мироискупительной интенцией благодаря синергии нравственного самопознания, что подразумевает единение двух энергий – человеческой и Божественной.

процесс отражает расширение и углубление знаний в контексте постижения основной идеи произведения – от эмпирики во вступлении к «Золоту Рейна» к философскому обобщению в финальном монологе Брюнгильды.

Христианская мистерия связана с преодолением эгоизма, избранием любви в качестве иницирующего нравственного принципа, что обуславливает в конечном итоге устремленность духа к истинным первоосновам бытия. Данная стезя предначертана в текстах Нового Завета, заповедях Иисуса, который открывает христианам собственную миссию проводника между человеческим греховным настоящим и его преодолением: «Я есмь путь, и истина, и жизнь» [Иоан. 14: 6].⁴ В тетралогии нравственное самопознание осуществляют Вотан, Вельзунги, Зигфрид, Брюнгильда. Дети Вельзе устремлены к любви, которая соприродна Эросу естественного бытия. Вотан вступает на иной путь, связанный с попранием нравственных (гуманных, человеческих) законов: им руководит жажда власти, которая оказывается для него превыше воли сердца. Рефлексия Отца мира, его подвластность мышлению, а не чувствам – антитеза мироискупительной устремленности любви, непосредственности переживаний Зигмунда и Зиглинды. Познавательная активность языческого бога «полифонически» сочетается с сагой о роде Вельзунгов, включающей повествование о земной жизни Вотана, эпизод его появления на свадьбе Зиглинды, рассказ об оставленном в стволе ясеня мече, влиянии на судьбу собственных

⁴Вместе с тем здесь нет и тождества, поскольку основы христианского мировосприятия соприкасаются в тетралогии с языческим пантеизмом и неизменными на протяжении всего творческого пути мастера натурфилософскими воззрениями. Так, например, идея искупления в «Тангейзере» и «Парсифале» связаны с весенним пробуждением природы – посох, который покрылся зеленью, чудо Страстной Пятницы. Композитор связывает естественные процессы с внутренним перерождением человека, что обусловлено духовным прозрением и осознанием великой миссии искупления, будучи сопряжено с заступничеством святой души. Христос, Дева Мария, вагнеровские ангелизированные герои избавляют страждущих грешников от нестерпимых душевных мук, вечных скитаний. В тексте Нового Завета животворящий источник показан в качестве емкого символа, олицетворяя христианскую духовность [Иоан. 4: 13-14]. В тетралогии первоисток истинности и жизни показан несколько по-иному: преисполненный эмпирики образ рейнских водных струй выступает в качестве символа природы как естественного мерил и регулятора нравственного поведения.

детей, обуславливая в конечном итоге появление на свет отвергнутого богами светоносного Зигфрида. Рассказ Зиглинды о загадочном старце, который, взмахнув мечом, погрузил его глубоко в ствол ясеня, сопровождается лейтмотивами Валгаллы и меча. Помимо иллюстративной функции, в этих лейтмотивах сокрыт глубокий символический и философский подтекст: меч оставлен Вотаном для героя, не хранимого волей богов, но который «по своему усмотрению исполнит волю Отца мира – очистит мир и Валгаллу от преступных деяний богов» [11, с. 64]. В тетралогии прослеживаются две линии познания, которые, двигаясь параллельно и соприкасаясь, достигают своего кульминационного столкновения в узловой момент встречи Вотана и Зигфрида. История жизни и смерти лучезарного героя – «человека будущего», «надежды богов» – кульминация мотива естественной непринужденности. От своих родителей Зигфрид унаследовал интуитивность, порывистость действий, томление по любви, стремление к героическому самоутверждению, что отражено органическим единством его лейтмотивной ауры с тематическим комплексом Вельзунгов. Линия Зигмунд – Зиглинда – Зигфрид раскрывает, с одной стороны, трагедию Вотана, главы и прародителя рода Вельзунгов, с другой – иную по сравнению с ним форму познания: через любовь и воссоединение.

Связующей нитью между идеями христианства и тетралогией предстает архетип лучезарности. В Священном Писании Христос запечатлен как богочеловек, излучающий сияние. О себе Иисус молвит: «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» [Иоан. 8: 12]. Христос и Зигфрид принадлежат различным парадигмам филогенеза, однако их солнечность и светоносность связаны с зарядом добра, любви и чистоты.

Образ Зигфрида в вагнеровской трактовке, несмотря на несходство с христианскими представлениями (в нем заложена неприсягающая христианским идеалам дерзновенность духа) все же заключает в себе икононические черты, словно нимб окружающие его сияющий лик. О проблеме икононичности и ее преломлении в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» пишет Е. Садовникова, которая отмечает, что данное качество характеризует житие праведников, произведения живописи и словесные

описания, обнаруживаясь в характеристиках оперных героев и драматургии рассматриваемого музыкально-сценического произведения. Икононичность не связана только лишь с явлением православного культа, так как обнаруживается и в библейских словесных текстах, принадлежащих иудаистской традиции, где отсутствовала традиция живописного воспроизведения религиозной символики [10]. С точки зрения икононичности, житийности, праведности можно провести параллель между лесной девой Февронией и ребенком лесных просторов Парсифалем. Можно продолжить эту цепочку – неискушенная в житейских вопросах дочь лесов Снегурочка и лесной юноша Зигфрид. Несмотря на варианты различия, эти герои многогранно представляют единый архетип, они – непорочные дети матушки-природы, незамутненные в своих помыслах и побуждениях благодаря изоляции от негативных воздействий социума. Икононичные черты явственно проступают в ангельском лике Сенты, получают последовательное развертывание в характеристике Елизаветы, определяют сакральный образ небесного посланника Лознгринна и святого простеца Парсифаля, поскольку названные персонажи словно бы окружены светящимся ореолом безгрешности. В музыкально-сценических портретах вагнеровских героев, их музыкально-словесных характеристиках, лейтмотивной системе, становлении музыкально-вербального смысла в контексте сценического действия отчетливо проступают знаки Вечности, вневременности, присущие как христианской символической системе, так и дохристианскому мифу, что позволяет обнаружить между ними одну из точек соприкосновения.

Подобно Христу Зигфрид является спасителем, Мессией, рождение которого было предсказано заранее, его искупительная смерть, предначертанная вещими рунами, чистота и невинность помыслов позволяют поставить его в один ряд со святыми мучениками, он своего рода «агнец божий», которого заклали на жертвенный огонь. Вспомним о предательском убийстве, за которым следует постижение случившегося и преисполненная символического смысла сцена погребения в очищающем пламени. Однако не следует всецело отождествлять житие Христа и светоносного Зигфрида. В христианстве Бог Отец принес в жертву своего Сына из любви к человечеству. Зигфрид, напротив, гибнет вследствие порочности взглядов Вотана

и созданного им мира, порожденного этим прародителем (микро- и макрокосмос соотносятся здесь по принципу образа и подобия), поскольку Отец мира ради личного спасения приносит жизнь собственных детей в жертву.

Вагнер придавал ключевое значение образу Брюнгильды, который отмечен особой широтой музыкально-смысловых горизонтов посредством преломления трех интонационно-семантических сфер: героика, лирика, трагизм. В тетралогии героиня предстает в нескольких знаковых контекстах: воинственная валькирия, вестница смерти, гордая дева, которую может покорить только герой, любящая и преданная подруга жизни, страждущая, самоотверженная женщина, спасительница первооснов мира. На протяжении трех частей цикла она проходит путь постижения собственной миссии, который позволяет раскрыть множество граней ее личности, сохраняя при этом внутреннее единство. В ее музыкальном строе каждый раз на первый план выходит одна из ее ипостасей. Однако Вагнер при этом не лишает героиню свойств реальной личности, не превращает ее в рупор идеи, ведь поступки валькирии получают глубинную психологическую подтекстовку. Узловой момент внутреннего становления образа Брюнгильды – диалог с Зигмундом, когда ей открывается сила человеческой любви, которая оказывается для героя превыше смерти. Благодаря его самоотверженности у вестницы открываются глаза, она обретает новое, духовное видение, что обуславливает ее духовное перерождение. Внутреннему взору воинственной девы отныне явлена истина, зримая только ею, что обуславливает интуитивность, спонтанность ее поведения, противоположного рационально обусловленным деяниям ее отца.

Таким образом, в тетралогии парадоксальным образом сочетаются две полярные грани человеческого познания и мироощущения – логика и интуиция. Вотан подчиняет судьбу мира доводам рассудка, не доверяя импульсам собственного сердца, он являет собой тип многогранно рефлектирующего героя: он размышляет, переживает, анализирует события и собственную роль в них, что подкрепляется концентрацией уже неоднократно звучавших лейтмотивов, насыщенных смысловыми энергиями предшествующих ситуаций и их переосмыслением. Эрда символизирует свободное от законов логики дремлющее мировое со-

знание, ей созвучен путь познания, осуществляемый Брюнгильдой. Наряду с реальным миром во всей его чувственной многокрасочности, Вагнер стремился выразить в тетралогии бессознательное – мир снов. То, что сокрыто в предвечных грезах Эрды, нельзя постигнуть посредством логики, это нужно пережить, необходимо этому открыть свое внутреннее духовное «я». Внерациональное познание, которое оказывается недоступным эвристическим исканиям Отца мира, достигается Брюнгильдой благодаря спонтанному, лишённому, казалось бы, непосредственной логики, деянию.⁵

Подлинный трагизм тетралогии заключен в невозможности спасения старого мира. Испытать его может только жертвенная гибель лучезарного героя. Предчувствием *Liebestod*, гимном любви и смерти предстает финальная сцена музыкальной драмы «Зигфрид», где возлюбленные, подобно отверженным Вельзунгам, аналогично Тристану и Изольде в любовном дуэте II действия, выказывают готовность принять светлый конец. Логическим завершением идеи воссоединения с подлинными первоосновами бытия становится финальный монолог Брюнгильды, где любовь представлена как сила, обновляющая и преобразующая мир.

Правомерность истолкования тетралогии с точки зрения мистерии искупления (в духе глубинного переосмысления христианских идей) подкреплена вагнеровской трактовкой образа Христа, поскольку христианский Мессия фигурирует в качестве центрального персонажа его набросков к драме «Иисус из Назарета» (1848). Проповеди

⁵ Д. Гачев обнаруживает подобную же противоположность двух типов мирозерцания в творчестве Шекспира: «Весь сюжет “Отелло” – это “грехопадение” рассудка: наказание человеку за то, что он в своей жизни вверился целиком, как одной и всепоглощающей “системе отсчета”, – доказательствам рассудка (органом и служителем которого выступает Яго) и забыл о другой “системе отсчета” – простом свидетельстве сердца, доверии и любви» [5, с. 115]. «Грехопадение» рассудка многократно и многомерно показано в творчестве Вагнера – оно становится причиной трагической развязки в опере «Лоэнгрин»; именно здравый смысл вводит в заблуждение Тристана, поскольку его духовная слепота обусловлена тем, что он не мыслит себя избранником Изольды, считая ее достойной более высокой участи. Подвластность логике как некая духовная болезнь становится, таким образом, сквозным «мотивом» в творчестве композитора, получая свое кульминационное выражение в фигуре рефлектирующего Вотана.

Иисуса в этом опусе очень близки нравственным взглядам, которые Вагнер высказал в тетралогии⁶. Композитор выразил собственное видение лучезарного лика Спасителя, не дублируя при этом канонические истины Нового Завета. основополагающее *credo* вагнеровского героя заключается в возвешении извечного закона духа, который есть любовь. «Если вы будете поступать по любви, – молвит он, – вы никогда не согрешите» [6, с. 168]. Обращаясь к евангельским мотивам, Вагнер придает им новый смысловой оттенок, как бы подсвечивая их собственными постоянно волнующими его идеями. Так, Спаситель рассуждает о супружестве, которое есть изначально результатом закона любви. Однако композитор подчеркивает, что этот союз справедливый, если он основывается на взаимном чувстве, но становится деспотичным, когда любовь в нем отсутствует. Устами Мессии Вагнер излагает собственные раздумья на эту тему: «Закон говорит: никогда не совершай прелюбодеяния! А я говорю вам: не вступайте в брак без любви. Брак без любви является расторгнутым в тот момент, когда он совершается, и кто вступил в брак без любви, тот нарушил закон супружества» [6, с. 169]. Данная проповедь напоминает размышления Вотана в диалоге с Фриккой, где глава пантеона изрек собственное суждение о любви Вельзунгов, которую он вовсе не расценивает как порочную: «Чем греховен их союз, венчанный нежной весной? Любви волшебство в них страсть загло: возможно ль Любовь казнить?» (перевод В. Коломийцева). В мотиве супружества и измены очерчиваются моральные взгляды самого Вагнера, неизменные на протяжении всего творческого пути композитора. В тетралогии, музыкальной драме «Тристан и Изольда», набросках к драме «Иисус из Назарета» композитор не мыслит подлинную любовь в свете безнравственности, поскольку духовно-телесное единение не таит в себе греха.

В собственном прочтении Нового Завета композитор корреспон-

⁶ О беспрецедентном внимании Вагнера к текстам Нового Завета свидетельствуют многочисленные пометки, сделанные им в этом издании, что рассматривается М. Эгером как редкое исключение, поскольку байройтский мастер очень бережно относился к своим книгам [13, с. 3]. Оригинальный текст набросков драмы «Иисус из Назарета» Вагнера, написанных по мотивам евангельских жизнеописаний, на сегодняшний день недоступен, однако о нем можно судить по приведенным цитатам из данного опуса в монографии А. Лиштанберже [6, с. 167-172].

дирует к закону собственности как одному из самых аморальных, поскольку, по его мнению, каждый человек в равной мере имеет право искать в природе источник удовлетворения своих нужд. Однако в человеческом сообществе процветает неравенство, которое обуславливает наличие в мире соблазнов и греха. В набросках к драме «Иисус из Назарета» композитор изложил собственные размышления на эту тему: «Кто копит богатства, которые могут украсть воры, тот первый преступил закон, ибо он взял у своего ближнего то, что было необходимо последнему» [6, с. 170]. Аналогично этому в «Произведении искусства будущего» Вагнер пишет о роскоши, которая «держит целый мир в железных цепях деспотизма» [2, с. 149], эту же идею он последовательно проводит в тетралогии «Кольцо нибелунга». Грандиозный оперный цикл называли воплощением «философии истории в звуках» [9, с. 9], однако столь же исторично вагнеровское прочтение евангельского сюжета, где проповеди Спасителя созвучны современным композитору социальным реалиям, вскрывая такие язвы человеческого сообщества, как алчность, жажда власти и эгоизм.

Итак, мистерия искупления в тетралогии Р. Вагнера раскрывается как путь самопознания главных действующих героев, преломленный сквозь призму христианских моральных ценностей, которые парадоксальным образом просвечивают сквозь оболочку языческого мифа. Подобный подход способствует раскрытию диалогического синтеза двух принципиально различных моделей мирозерцания – языческой и христианской. Сопоставление оперного цикла с набросками драмы «Иисус из Назарета» позволяет выявить константные нравственные установки композитора, неизменные на протяжении всего творческого пути мастера.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникст А. А. *Комментарии к «Фаусту» Гете* / А. А. Аникст // *Избранные произведения* : в 2 т. / И. В. Гете. – М., 1985. – Т.2. – С. 639-700.
2. Вагнер Р. *Избранные работы: пер. с нем / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева*. – М. : *Искусство*, 1978. – 695 с.
3. Вагнер Р. *Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. – Грядущий день* / Р. Вагнер; ред. А. Л. Волынский, 1911. – 553 с.

4. Виеру Н. «Парсифаль» – итог творческого пути Вагнера / Н. Виеру // Рихард Вагнер : сб. ст. – М., 1987. – С. 191-222.

5. Гачев Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). / Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 302 с.

6. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель: пер. с фр. / А. Лиштанберже. – М. : Алгоритм, 1997. – 477 с.

7. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Р. Вагнер. Избранные работы. – М. : Искусство, 1978. – С. 7-48.

8. Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера / Т. Манн // Собр. соч. : в 10 т. / Т. Манн. – М., 1961. – Т. 10 : Статьи 1929 – 1955. – С. 102-174.

9. Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2 т. – Т. 1 / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. – М. : Музыка, 1981. – 415 с., нот. – (Памятники музыкально-эстетической мысли).

10. Садовникова Е. «Сказание о невидимом граде Китежце и деве Февронии» Н. А. Римского-Косакова в свете проблемы икононичности / Е. Садовникова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – Вип. 26 : Аспекти історичного музикознавства – III. *Vivere est cogitare*. – С. 35-51.

11. Свириденко С. Вагнеровские типы. Трилогия «Кольцо Нибелунга» и артисты петербургской оперы / С. Свириденко. – СПб., 1908 – 242 с.

12. Borchmeyer D. Wagner und Goethe oder «das Europäische auf deutsch» / D. Borchmeyer // Bayreuther Festspielbuches. – 1999. – P. 46-53.

13. Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte. / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. – [Рукопись].

Оксана Бабий. Мистерия искупления как путь самопознания в тетралогии «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера

Мистерия искупления раскрывается как путь нравственного самопознания.

Ключевые слова: мистерия, искупление, самопознание, язычество, христианство.

Бабій О. Містерія спокути як шлях самопізнання в тетралогії «Перстень нібелунга» Р. Вагнера.

Містерія спокути розкривається як шлях морального самопізнання.

Ключові слова: містерія, спокута, самопізнання, язичництво, християнство.

Oksana Babij. The mystery of redemption as a way of self-cognition in R. Wagner's tetralogy «The Ring of Nibelung».

This article is devoted to the redemption mystery which meaning as the way of personal moral cognition.

Key words: mystery, redemption, self-cognition, paganism, Christianity.

УДК 78.01:784.3

Ольга Григорьева

**ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ М. ТАРИВЕРДИЕВА:
ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ «МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ»
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА НА СТИХИ В. МАЯКОВСКОГО)**

Актуальность темы исследования. Идея «музыкальной поэзии» в творчестве М. Таривердиева возникла в эпоху «хрущевской оттепели», которая создала некоторую иллюзию свободы творчества, повлекшую за собой относительное раскрепощение искусства. И, хотя взаимодействие музыки и поэзии имеет многовековую историю, «музыкальная поэзия» М. Таривердиева представляет собой экспериментальное, новаторское явление, сущность которого целесообразно подвергнуть специальному исследованию.

«Музыкальная поэзия» для М. Таривердиева, согласно признанию В. Таривердиевой, «стала центром его поисков самого себя, своей интонации. Она сложилась в циклах как некая завершенность» [3, с. 400]. «Музыкальная поэзия» организуется в объединенные именем одного поэта вокальные циклы, в которых верность жанровой традиции взаимодействует с новаторским подходом к ней. По сути, М. Таривердиев явился реформатором вокального цикла. Исходя из внутренней интонации стихотворения, музыкально расшифровывая поэтический текст, М. Таривердиев создал вокальные циклы, открывающие новые горизонты в области сочетания слова и музыки, возможностей музыкальной трактовки слова, основанной на достижении абсолютного единства его с музыкой. Изучение принципов реформирования вокального цикла на каком-либо историческом этапе его развития – актуальная задача современной музыкальной науки. Обнаружение

принципов «музыкальной поэзии» М. Таривердиева, запечатленных в вокальном цикле на стихи В. Маяковского, предполагает выявление черт индивидуального стиля поэта и особенностей его музыкального воплощения.

Объект исследования – «музыкальная поэзия» М. Таривердиева, **предмет** – система методов и способов её образно-смысловой организации. **Материал исследования** – вокальный цикл на стихи В. Маяковского как образец «музыкальной поэзии» композитора.

Цель исследования – выявление основных музыкально-драматургических принципов, определяющих сущность новаторского подхода М. Таривердиева к жанру вокального цикла.

Методология исследования базируется на сформированных в музыковедении способах изучения типов взаимодействия слова и музыки, составляющих инструментарий интонационно-драматургического анализа художественного целого.

Написанный в 1959 г., вокальный цикл М. Таривердиева на стихи В. Маяковского стал одним из первых образцов «музыкальной поэзии» в его творчестве. Как подчеркивает В. Таривердиева, это – единственный цикл в наследии композитора, предназначенный для мужского голоса.

В процессе создания вокального цикла на стихи В. Маяковского сформировался такой основополагающий творческий принцип М. Таривердиева, как обусловленность интерпретации стихотворения воссозданием особенностей стиля избранного композитором поэта. Следование этому принципу привело к тому, что М. Таривердиев должен был воспроизвести в вокально-фортепианной концепции максимально адекватными средствами музыкальной выразительности стиль В. Маяковского. Композитор подчеркивал: «Внимание к слову – вот что мной руководит. Ведь интонация слова – первооснова музыкальной интонации. Почувствовать её, раскрыть – это главное» [3, с. 192]. Композитор исходил из реализации творческой цели точного воспроизведения слова, определяющего выразительность интонации и характер развития музыкальной драматургии. Этим обусловлена та специфика интерпретации вокального цикла М. Таривердиевым, которая получила выражение в авторском определении – «музыкальная поэзия». Художественная задача, поставленная композитором, пред-

полагала проникновение в глубины стиля поэта, передачу специфики речевого интонирования его стихотворений.

Среди избранных М. Таривердиевым в качестве первоосновы его романсово-песенных концепций поэтических произведений находим сочинения, выходящие за пределы традиций классического русского стихосложения, устремляющиеся к прозе. Таковы стихотворения «Послушайте, ведь если звёзды зажигают» (3-й номер вокального цикла) и «Вместо письма» (заключительный 5-й номер). Своеобразен творческий метод В. Маяковского, получивший описание в автобиографии «Я сам»: «С самого раннего детства я не любил поэтичность», – признавался поэт, считая, что необходим ритмический стих [2, с. 45].

Стихотворения, избранные М. Таривердиевым для вокального цикла, относятся к футуристическому направлению в творчестве В. Маяковского и не имеют отношения к революционной романтике, что не типично для советской эпохи. Ведущими чертами творческого метода поэта являются парадоксальность, антитетичность, калейдоскопичность мышления, его метафоричность, основанная на фантастическом переосмыслении банального, сообщении ему гротескных форм; монологичность высказывания. Для раннего В. Маяковского (1913—1918 гг.) характерен автобиографизм, имеющий романтическое происхождение, самоидентификация автора и его героя. Поэтическое повествование осуществляется от первого лица: авторское «Я» становится лозунгом смысла.

Обостренное выражение внутреннего «Я» поэта оказалось близким искусству раннего М. Таривердиева. Так возник своего рода внутренний диалог между художниками, разделенными временным барьером длиной в полвека, в произведении, организованном как цикл монологов. Выбор стихотворений, объединенных в песенный цикл, обусловлен не только их принадлежностью к раннему периоду творчества поэта, но и свойственной им музыкальностью (явной и скрытой). Эти свойства поэтического текста позволили композитору установить в разрозненных стихотворениях В. Маяковского разных лет черты внутреннего единства. М. Таривердиев руководствовался кругом принципов, позволивших увидеть в избранных поэтических образцах черты сходства, придать им значение последовательно сменяющих друг друга фрагментов единого целого. В числе таких прин-

ципов – акцентирование устойчивых смыслообразов («ключевых слов»), переходящих из стихотворения в стихотворение. Среди них: «блюдо», «трубы», «море», океан», перешедшие из первой во вторую песню; «небо», «верблюду», соединившие вторую и третью; «крыша», «небо», характерные для второй и четвертой песен; «слон», «солнце» – для третьей и пятой.

Каждый из номеров цикла обладает символическим содержанием, в контексте которого сквозные смыслообразы обретают новую семантику. Функцией суммирования сквозных смыслообразов обладает финальный номер, в котором происходит преобразование исходных значений ключевых слов. В результате осуществляется процесс внутренней циклизации номеров. Так, 1-й и 2-й номера образуют своеобразный диптих. Наличие связующих слов между 2-м и 3-м номерами свидетельствует о перерастании диптиха в триптих. Этот же принцип обуславливает возникновение тетрады и, в конечном итоге, пентады.

Важна в оформлении сквозных музыкальных смыслообразов их пересемантизация. Так, речитация на одном звуке, будучи проявлением «ударности» в 1-м номере (см. т. 4.), во 2-м и 5-м обретает функцию раскрытия свойственного им «Lacrimos`ного» содержания. Финальная функция 5-го номера, сформированная в результате смысловой организации последовательно сменяющих друг друга стихотворений в вокальном цикле, подчеркнута и на уровне интонационной драматургии. В заключительном номере – «Вместо письма» – лейтмотив письма в партии фортепиано, составляющий фон для развития рельефа в вокальной партии, является пересемантизацией «ударного» комплекса, сложившегося в 1-м номере (см. т. 3: «А вы могли бы?»).

Объединению номеров цикла в художественное целое способствуют и музыкальные «знаки», формирующие принцип сквозной музыкальной драматургии: токкатность, колокольность, хоральность, пронизывающие все пять номеров цикла. Явленные в первом номере, впоследствии они претерпевают преобразования, обретая новые символические смыслы.

Комплекс отмеченных принципов обеспечивает рассматриваемой вокально-поэтической целостности единство процессов циклообразования как на уровне вербального, так и собственно музыкального компонентов.

Открывающая цикл песня написана на стихотворение «А вы могли бы?» (1913) – одно из первых опубликованных произведений поэта. «Король метафор», В. Маяковский сталкивает разноуровневые по ценностной иерархии образы: зовы, ноктюрн, флейта, океан и... стакан, студень, водосточные трубы – поэзию и прозу, возвышенное и земное. Стихотворение написано по принципу антитез: будничное противопоставлено исключительному, «Я» поэта – деиндивидуализированному окружению. Фантазия героя стихотворения (М. Таривердиев превращает это стихотворение в фантазию музыкальную) позволяет ему увидеть сокрытые черты иного мира в обыденных явлениях. Поэт, ищущий идеал в богатом вымыслами внутреннем мире, компенсирует, благодаря воображению, отсутствие реальной возможности видеть сокровенное многообразие вселенной.

Метод *метаморфозы банального*, обретающего черты исключительного, получает воплощение и в песне М. Таривердиева. Его осуществление связано со смещением образно-смыслового акцента с той музыкально-жанровой категории, что заключена в последней строке поэтического текста – ноктюрн. Поиск нового смысла, заложенного в тексте стихотворения В. Маяковского, стал основополагающей художественной задачей, реализованной в тексте музыкальном.

Парадоксальность, свойственная стихотворению, находит специфическое музыкальное отражение на уровне *жанровой трактовки*. Гротескно интерпретируемые ноктюрновые аккордовость и хоральность оборачиваются в песне колокольню-токатной ударностью. Для М. Таривердиева лозунгом драматургического смысла становится широко понимаемая сема удара, определяющая музыкальное озвучивание «флейты водосточных труб», ключевого образа стихотворения. *Метод романтической иронии*, используемый В. Маяковским, основанный на способности художника и его героя подняться над собственными чувствами, вытесняет возможность воспроизведения флейтового тембра в песенном opus'e М. Таривердиева.

Звуковая идея удара получает многомерное воплощение. «Ударность» звучания фортепиано становится частью обнаруживаемой в песне М. Таривердиева характерной для русского музыкального искусства эпохи В. Маяковского колокольности, нашедшей преломление, в частности, в творчестве С. Рахманинова. Так, песенный цикл

открывает не столько ноктюрн, сколько «колоннада колоколов». Токкатно-колокольню-хоральный комплекс служит и олицетворением используемого М. Таривердиевым принципа *музыкально-интонационного опережения* словесного высказывания. Помимо этого, ударность в начальной песне цикла обусловила опору на жанровую модель токкаты.

Таким образом, композитор, воплощая семантику вызова, брошенного поэтом повседневности, обращается к методу *обобщения через жанр* [1], дополняя его методом *жанровой метаморфозы*. Песня обретает черты фантазии: музыкальный мир порожден игрой воображения, превращающей банальное в идеальное.

В результате действия закона метаморфозы преодолевается свойственная поэтическому тексту *калейдоскопичность*. Вместо дробности, основанной на антитетических сопоставлениях в стихотворении В. Маяковского, М. Таривердиев создает единый, сквозной в своем развитии музыкальный образ, который отличают токкатность и колокольность. Вместе с тем, М. Таривердиев сохраняет свойственную стихотворению структуру. Прибегая к принципу измененной повторности, композитор создает 2-хчастную композицию со вступлением и развернутой кодой: стихотворение получает в музыке более масштабное воплощение.

Первая песня вокального цикла М. Таривердиева в контексте целого выполняет функцию интонационной *матрицы, порождающей модели* на уровне свойственных ему жанровых категорий. Логика метаморфозы становится общекачественной для всего вокального цикла.

Вторая песня вокального цикла «Кое-что про Петербург» (1913) воссоздает образ каменного града, омытого слезами дождей, окутанного туманами, рождающими в сознании художника болезненные фантазии и иллюзии. По сути, это – воплощенная в жанре акварели (на что указывает ремарка композитора «акварельно») фантазмагория. Сквозные смыслообразы, объединяющие 1-ю и 2-ю песни в диптих, обретают иные значения, нежели в 1-м номере. Во 2-м номере для композитора важнейшим поэтическим смыслообразом, способствующим формированию музыкального содержания, становится слово «слёзы». М. Таривердиев сообщает песне черты, приближающие её выразительность к семантике одной из частей реквиема – «Lacrimo-

sa». Токкатность и колокольность трансформируются в «лакримозность» на основании присущей им общей природы удара, падения. Из символа торжества, мощи «удар» превращается в знак тихой скорби, вызванной созерцанием туманных фантазмагорий Петербурга. Значительную роль в процессе пересемантизации жанрового комплекса ударности играет перемена таких средств музыкальной выразительности, как темп («стремительно» 1-го номера сменяет ремарка «медленно» 2-го); динамика (*ff*, *sf* трансформируется в *pp*); штрихи (вместо акцентов и *marcato* появляется *legato*); широкий диапазон фортепианной и вокальной партий заметно сужается (в мелодике преобладает речитация на одном звуке); изменяется тональность (*C-h*). Вторая песня – это, своего рода, эхо первой. Различаются песни и масштабами: первую отличает монументальность, вторую – миниатюрность, вызванная «акварельной» природой отображенного в ней пейзажа (плач души, созвучный образу плачущего Петербурга).

Как и в первом номере, М. Таривердиев следует за структурой поэтической речи и стихотворным ритмом. Систему метаморфоз, заложенную В. Маяковским, М. Таривердиев раскрывает, используя принцип преобразования колокольности в смыслообраз «Lacrimosa». Преобразование семантических комплексов, сформированных в интонационной драматургии 1-го номера, в пределах номера 2-го связано с модификацией вертикалей, символизирующих удары колокола, в хоральный комплекс, также основанный на идее удара. Ключевой образ «Lacrimosa» обуславливает метаморфозу городского пейзажа в жанре акварели в музыкально-поэтический символ «мировой скорби» – реквием в миниатюре.

Стихотворение «Тучки» (1917 – 1918), явившееся поэтической основой третьего номера цикла, – образец детской поэзии (В. Маяковский планировал выход книги «Для детков») [4, с. 451–453]. Это своего рода поэтическая акварель, основу которой составляет миниатюрный «небесный бестиарий». Метафоричность, кинематографичность поэтического метода В. Маяковского нашли отражение в песне М. Таривердиева. В конструкции вокального цикла это своеобразная вершина, самая светлая песня, знаменующая собой переход от сумрака к свету, солнцу, что объединяет её с финальным, пятым номером. Композитор и в этой песне не изменяет семантике токкатности, коло-

кольности. Кроме того, здесь взаимодействуют сквозные интонации, рожденные в процессе развертывания интонационной драматургии первых двух песен: речитация на одном звуке, нисходящие ходы по звукам трезвучия и септаккорда, хорал.

Многогранны уровни проявления *принципа контраста*, сопряженного с этой песней. Контраст является и принципом оформления её внутренней логики, и основой её соотношения с окружающими её номерами (предыдущими – «А Вы могли бы?», «Кое-что про Петербург» – и последующими – «Послушайте!», «Вместо письма»).

Четвертая песня цикла, написанная на стихотворение «Послушайте!», (1914), – это и возвращение к жанру ноктюрна, и, вместе с тем, его первое воплощение в музыкальной драматургии цикла. Композитор, выстраивая музыкальную концепцию, отталкивается от мелодики и ритмики поэтической речи В. Маяковского (приём «Sprechstimme», свободное чередование вокальной и речевой интонаций), меняет музыкальные темпы в зависимости от скорости речи героя, трактует её как взволнованный, напряженный монолог, открывающийся восклицанием-призывом «Послушайте!». Композитор продолжает действие *метода синтезирования* музыкально-семантических фигур, сформированных в предыдущих песнях, в результате чего этот номер невозможно рассматривать вне контекста всего вокального цикла.

Заключительная песня цикла написана на стихотворение «Лиличка! Вместо письма», (1916). Сообщение стихотворению функции финала обусловлено автобиографическим подходом композитора к трактовке вокального цикла как художественной целостности: между первой и последней песнями цикла пролегла жизнь лирического героя.

Небольшое фортепианное вступление, основанное на интонации вдоха в басу (остинатная формула, заключающая в себе семантику страдания), передает состояние ожидания, смятения героя. Аналогия со сценой письма из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» обусловлена воссозданием художественного образа письменной исповеди. Композитор вновь обращается к принципам хоральности и колокольности (в фортепианной партии), приёму речитации на одном звуке (в вокальной партии). Смена темпа, введение приёмов «Sprechstimme», *crescendo* – все эти средства музыкальной выразительности, стирая грани между строфами стихотворения, придавая песне сквоз-

ную форму, призваны раскрыть внутреннее напряжение героя. М. Таривердиев превращает песню в развернутый монолог, объединивший в себе музыкально-образный строй предыдущих песен.

В каждой из предшествующих песен доминирует образ бегства: от повседневности, безысходности – к свету и внутренней гармонии. Используя принцип метаморфозы, композитор превращает образ неистового бега (в фортепианной партии) в тему рока, а затем в траурный марш – символы смерти как единственной возможности прекратить страдания. Хотя образы, символизирующие смерть, здесь возникают впервые, их прообразы содержатся в разделах песен цикла, основанных на принципах токкатности и колокольности. Доминировавшие в предыдущих песнях слова-образы, раскрывающие многообразие темы природы, в финальном номере обретают противоположный информационный заряд: природа гибнет вместе с лирическим героем вокального цикла.

Выводы. Анализ взаимодействия поэтического и музыкального текстов в вокальном цикле М. Таривердиева на стихи В. Маяковского показал, что процесс музыкального претворения поэтического текста обусловлен глубоким проникновением композитора в сущность поэтического произведения, породившим его музыкальное интонирование.

Вокальный цикл М. Таривердиева на стихи В. Маяковского представляет интерес с точки зрения исполнительской интерпретации, ибо рассмотренные на примере этого цикла драматургические принципы и музыкально-поэтические закономерности, раскрывающие образную структуру и содержание вокального цикла, позволяют приблизиться к постижению самой сути созданной М. Таривердиевым «музыкальной поэзии», открывая новые возможности для понимания и исполнительской трактовки сочинений композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма [Текст] // Альшванг А. Избранные сочинения. — М. : Музыка, 1964. — Т. 1. — С. 100—101.
2. Маяковский В. Собрание сочинений [Текст] : в 12-ти тт. / В. Маяковский. — М. : Правда, 1978. — Т. 1 — 430 с.
3. Таривердиев М. Я просто живу [Текст] / М. Таривердиев. — М. : Издательский Дом «Зебра Е», 2004. — 283 с.

4. Цукер А. *Микаэл Таривердиев [Текст] / А. Цукер.* — М. : Советский композитор, 1985. — 284 с.

Григорьева О. Б. Вокальные циклы М. Таривердиева: принципы организации «музыкальной поэзии» (на примере цикла на стихи В. Маяковского).

Предлагаемый автором анализ музыкального текста вокального цикла на стихи В. Маяковского обнаруживает основные принципы и методы формирования художественной целостности в «музыкальной поэзии» М. Таривердиева – экспериментальном, новаторском явлении, возникшем в русле жанровых традиций.

Ключевые слова: «музыкальная поэзия», процессы циклообразования, смыслообраз, токкатность, колокольность, хоральность.

Григор'єва О. Б. Вокальні цикли М. Таривердієва: принципи організації «музичної поезії» (на прикладі циклу на вірші В. Маяковського).

Пропонований автором аналіз музичного тексту вокального циклу на вірші В. Маяковського виявляє основні принципи та методи формування художньої цілісності в «музичній поезії» М. Таривердієва – експериментальному, новаторському явищі, що виникло в річищі жанрових традицій.

Ключові слова: «музична поезія», процеси формування циклу, смислообраз, токкатність, дзвонівість, хоральність.

Olga Grigorieva. Mikhail Tariverdiev's vocal cycles: organization principles of «music poetry» (on example by the cycle on V. Mayakovskiy's poems).

The analysis of musical text of vocal cycle on the poems by V. Mayakovskiy, which the author proposes, reveals the essential forming principles and methods of art integrity in M. Tariverdiev's «music poetry» – experimental innovative phenomenon on the basis of genre traditions.

Key words: a «music poetry», the processes of cycle forming, a sense-image, the toccata-ness, the bell-ness, the choral-ness.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАМЕРНЫХ ЖАНРОВ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ Р. ШУМАНА

Театральность и театрализация. В музицировании всегда есть элемент игры, но не всегда это *театральная* игра. Элемент игры бывает двоякого рода: одно дело, когда «Я» (лирический субъект) – это автор, и совершенно иное, если «Я» – это (условно) другой человек. Как только начинает действовать подобная условность, в произведение любого вида искусства проникает *театр*. Театру, чтобы быть театром, не требуются обязательно декорации, занавес, сценические костюмы, грим, даже зрительный зал. Единственное, что нужно *обязательно* – двойственность образа: актер (реальный план) и он же – персонаж (идеальный план).

Заряд театральности вносится тем, что актер и персонаж нетождественны. Театральная условность состоит в том, чтобы сознательно не замечать их несовпадения, поддаваться иллюзии тождества между актером и персонажем. Заряд театральности тем выше, чем менее очевидно, менее правдоподобно это тождество, и чем глубже пропасть между актером и персонажем. Танцующая актриса в роли лебедя (балет), поющий актер в роли полководца (опера), чернокожий актер-африканец в роли Ленского, наконец, деревяшка в роли человека (кукольный театр) – всё это требует большего напряжения театральной условности и большего усилия для поддержания зрительских иллюзий, а значит, делает происходящее в большей степени *искусством театра*, нежели попытка человека сыграть самого себя (нулевой уровень театральности, присущий исполнению романсов, произносимых от первого лица).

Дифференциальный признак театра – лицедейство.

Переход от нетеатральной игры к театральной, совершаемый в момент принятия условности, – это *механизм театрализации* музыкальных жанров. (По существу, здесь происходит *соединение музицирования с лицедейством*.) Сама же театрализация может быть определена как *внесение театральности в нетеатральные жанры*.

Цель данной статьи – выявить случаи театрализации жанра вокального цикла в творчестве Р. Шумана для уточнения общей картины жанровой эволюции в музыке XIX в.

Вокальная музыка Шумана позднего периода содержит уникальные свидетельства того, как театрализация коснулась сферы камерного пения. В вокальных циклах, о которых пойдет речь ниже, нет никаких факторов театральности, кроме одного. Но этот один фактор (наличие театральной условности: певица выступает в роли *другого* человека, лицедействует) – главный, необходимый и достаточный признак театра.

Два поздних вокальных цикла – «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» ор. 104 и «Стихотворения королевы Марии Стюарт ор. 135 – занимают особое место не только в наследии Шумана, но и во всем мировом вокальном репертуаре [см.: 4, 5]. Каждое из этих сочинений оригинальным образом сочетает жанровые признаки, присущие *вокальному циклу и моноопере*. Исполнитель этих произведений имеет дело не с обобщенным, лирическим героем, как это бывает в большинстве романсов и вокальных циклов, а с резко индивидуализированным персонажем оперного типа, персонажем, имеющим имя, биографию и характер реального исторического лица.

Театрализация лирических жанров

Герой (субъект) камерной вокальной лирики *абстрактен*, не персонафицирован (человек вообще, некий безымянный носитель эмоционального состояния или переживания). Эмоционально-психологические реакции и поступки такого героя происходят в *обобщенной* ситуации (например, влюбленность; измена любимой или любимого, тревога, предчувствие смерти и т. д.) Напротив, герой оперного произведения *конкретен*. Он имеет имя, биографию, определенное общественное положение. В опере раскрываются чувства, состояния, мысли этого *конкретного* героя в *конкретной* сюжетной ситуации (наглядно представляемой на сцене с соответствующими декорациями).

В вокальных циклах Шумана ор. 104 и ор. 135 героини конкретизированы. Они носят имена реальных исторических личностей (петербургская поэтесса Елисавета Кульман, шотландская королева

Мария Стюарт), имеют определенное общественное положение и известную публике биографию, действуют в конкретной житейской ситуации, могут входить в противоборство с другими, названными поименно (хотя и не выведенными «на сцену») персонажами, например, с английской королевой Елизаветой. Эта особенность исключает возможность трактовать названные циклы как произведения *лирического* рода, но требует отнесения их к роду *драматическому*.

Среди отличительных свойств лирического рода искусства – безымянность героя, принципиальная неназванность, неопределенность времени и места действия. Конкретность же персонажа и обстановки действия – признаки драматического либо эпического рода. Об этом различии пишет, Г. Н. Пospelов: «Особенности эпоса: изображение отдельных персонажей с их именами, с их отношениями, поступками и вытекающими из них переживаниями, со складывающейся из всего этого цепочкой сюжета и его конфликтов <...>. Особенности лирических произведений: типизация переживаний через “местоименные” слова – “я”, “ты”, “мы”, “они” <...>» [14, с. 181].

Особенности лирики в интересующем нас аспекте описаны А. Мальц и Ю. Лотманом: «Сюжетная основа лирического стихотворения строится как перевод всего разнообразия жизненных ситуаций на специфический язык, в котором всё богатство именных элементов сведено к трем основным возможностям:

1. Тот, кто говорит, – “я”,
2. Тот, к которому обращаются, – “ты”,
3. Тот, кто не является ни первым, ни вторым, – “он” (“она”).

Поскольку каждый из этих элементов может употребляться в единственном и множественном числе, то перед нами – система личных местоимений. Можно сказать, что лирические сюжеты – это жизненные ситуации, переведенные на язык системы личных местоимений естественного языка» [13, с. 5].

Т. Сильман, рассуждая об отличиях лирического стихотворения от произведений эпических и драматических жанров, пишет следующее: «Специализируясь на передаче самых конкретных форм душевной жизни (притом в ее наиболее интенсивных стадиях) от имени самого носителя переживания, лирика по изначальной своей установке безымянна. Лирическому герою ... нет надобности называть ни себя,

ни кого бы то ни было из участников лирического сюжета по имени. Достаточно того, чтобы были упомянуты “я”, “ты”, “он”, “она” и т. д. <...> местоимение является средством сохранения безымянности лирического субъекта и притом высвобождает его из недр эмпирического, бытового контекста, превращая его тем самым в некое “лирическое инкогнито”. Так происходит не только углубление интроспекции, но достигается также и обобщенное изображение героя, ... его отрыв ... от конкретных имен и персонажей ..., перенесение в “надконкретную” ситуацию. <...> Содержание лирического стихотворения тем самым намного более абстрактно и обобщенно, чем содержание любого романа, новеллы, драмы. Там нам известно, как звали героев, хотя бы вымышленных, кем они были, где жили и т. д., и т. п. Всего этого нет в лирике или же почти нет. Здесь, как правило, не только отсутствуют имена героев, но нет и указания на их возраст, профессию, внешность <...>, нет географических названий, нет и указаний на то, когда происходит действие. От всего этого лирический жанр свободен <...>. Эта безымянность и связанная с ней обобщенность (известная обезличенность) лирического жанра являются не только необходимым условием возникновения и создания лирического стихотворения, но оказывается и необходимым условием его эстетического восприятия <...>. Лирическое стихотворение должно восприниматься, как соотношение величин, отвлеченных от индивидуальной определенности, единичного факта» [15, с. 37-40].

Вспомним для сравнения более ранний вокальный цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины» ор. 42. Героиня этого произведения, полюбив, познала счастье и пережила трагедию потери любимого. Можем ли мы сказать, где и когда это происходило? Нет: такое могло происходить в любом веке и в любой стране. В поздних же вокальных циклах (ор. 104 и ор. 135) Шуман намеренно сделал так, чтобы слушатель определенно знал конкретное место и время действия: Петербург 1825 г., Франция и Англия 1566 – 1587 годов. Движение обоих сюжетов происходит в обстановке, заданной реальными, биографически обусловленными ситуациями жизни героинь, то есть, как бы на фоне *подразумеваемых декораций*. А это означает, что исполнительницы этих двух циклов должны действовать в рамках *театральной условности*: играть *роль*, входить в образ конкретного персонажа, *лицедейство*

вать⁷. Таким образом, поздние вокальные циклы Шумана по структуре содержания тяготеют не к лирическому роду, а к драматическому, не к камерному жанру, а к театральному. Это тип *спектакля для одного актера*. В таком спектакле, как сказал по другому поводу Ю. Тынянов, «история сужается в количестве лиц – она доходит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы» [цит. по: 12, с. 30].

Произведения эти возникли задолго до того времени, когда в музыкальном театре стали появляться первые монооперы. Подобно тому, как театрализация мадригала в XVI в. предвосхитила рождение оперы, театрализация вокального цикла, совершавшаяся в позднем творчестве Шумана, предвосхитила появление монооперы. Последняя возникла не как упрощение, уменьшение масштабности многофигурной оперы, а как усложнение, укрупнение масштабности камерного вокального жанра.

Театрализация вокального цикла как тенденция обнаруживается у следующего после Шумана поколения музыкантов: данные об этом находим, например, в исследовании А. Сохора, посвященном творчеству певицы Александры Молас. Автор, говоря об исполнительской истории вокального цикла М. Мусоргского «Детская», отмечает два момента, касающиеся этой тенденции. Во-первых, он приводит мнения, бытовавшие в окружении Мусоргского: «...Стасов поддерживал мысль Гартмана об исполнении “Детской” Мусоргского на сцене, в костюмах и декорациях» [16, с. 207]. Во-вторых, он говорит об актер-

⁷ Давая персонажу вокального цикла имя поэта, стихи которого положены в основу музыки, Шуман воплотил давнюю шубертовскую идею (оставшуюся у того лишь намеком, основанным на игре слов). В «Прекрасной мельничихе» Шуберта *Muller* это и персонаж песен, и фамилия поэта – автора текста. Возможно, что правильнее было бы не переводить это слово как обозначение профессии (мельник), а отнести к нему, как к имени собственному. Тогда мы расслышим насмешливость и самоиронию уже в самой первой интонации: «В движеньи Мюллер жизнь ведет, в движеньи» (такая фигура речи, в которой говорящий называет себя в третьем лице, по фамилии чаще всего признак насмешки над собой). Шуберт недаром здесь употребил чуждые напевности зигзагообразные скачки в мелодии (f-b-a-es): это интонация хохота. Впрочем, она же и интонация рыдания (фигура речи, о которой только что говорилось, может иметь и обратную сторону, отнюдь не веселую, как, например, в заключительных тактах оперы Верди «Отелло», когда герой говорит о себе в третьем лице: «Отелло мертв»).

ской игре, лицедействе первой исполнительницы «Детской»: «... Мо-лас [стремилась] к полной объективности своего исполнения (путем перевоплощения в изображаемых героев)» [там же, с. 206].

Заметим, что персонаж в современной Шуману опере, как правило, – лицо вымышленное, биография такого персонажа – плод фантазии либреттиста. Биографии же героев шумановских моноспектаклей исторически достоверны и документированы. Это говорит не просто о приближении к оперному жанру, но о прорыве к будущим временам, когда на театральной сцене и на киноэкране стало возможным создавать образы исторических лиц на основе подлинных документальных материалов.

Подчеркнуть реальную достоверность, невымышленность представленных в произведении событий, – желание, не характерное для романтизма вообще и для Шумана в особенности. В этом – едва заметное проявление новейшей для того времени *реалистической* тенденции в искусстве. Шуман, мастер фантастического в музыке, здесь неожиданно выявляет *обаяние невымышленного*. Как известно, реалистическое направление проявится в музыке во второй половине XIX в., то есть, чуть позднее, чем работал Шуман, и проявится весьма ограниченно: главным образом, в театральных и театрализованных жанрах (опера, театрализованная песня, например, А. Даргомыжского и М. Мусоргского). В мемуарах Карла Райнеке о Шумане есть примечательная фраза, касающаяся «Крейслерианы»: сказано, что Шуман «в юные годы [курсив мой – Г. Г.] охотно откликался на всё фантастическое» [3, с. 297]. Мемуарист не говорит специально об ослаблении фантастического элемента у Шумана, но эта, вскользь брошенная, фраза («в юные годы») фиксирует тонкое различие, противопоставляя ранний и поздний стиль Шумана по шкале «фантастическое – реальное»⁸. Невыдуманные ситуации и факты, сперва в биографии Елисаветы Кульман, а позднее, Марии Стюарт, стали той крупницей реальности, которая, встраиваясь в структуру содержания поздних вокальных циклов Шумана, придаёт образам персонажей та-

⁸ Исследователь теории немецкого романтизма Ф. Федоров пишет о таких явлениях следующее: «Реалистический персонаж перестает быть “формулой”, “идеей”, “штампом”, перестает быть содержательной и структурной антитезой реальному человеку» [17, с. 191].

кую сложность, которая выводит их на уровень трансцендентности. Этим персонажей отличает от вымышленных то особое качество, которое, пользуясь выражением Н. Я. Берковского [1, с. 25], можно назвать «осиянность прототипами».

Прототип неизбежно несет за собой в структуру содержания произведений реалии обыденной жизни, ее *прозаизм*. Для романтиков проза – понятие, как правило, с негативным оттенком. Но парадоксальным образом поэтика романтического произведения имеет и слой «прозаики». Такая многослойная структура поэтики базируется на том, что в художественный универсум могут включаться не только области поэтического, высокого, возвышенного, идеального, потустороннего, но и область «низкой прозы» – всё то, что относится к обыденности реальной жизни. У Шумана известную дозу прозаического в состав художественного образа вносят подлинные, достоверно документированные реалии, связанные с прототипами персонажей. Однако характерно, что у Шумана «прозаическое» взято не из жизни обыкновенного человека. Степень неординарности, «необыкновенности» персонажей последовательно возрастает, усиливается, проходя три уровня: жизнь женщины, жизнь поэта и, наконец, жизнь женщины-поэта.

Появление в музыке Шумана новой жанровой разновидности, промежуточной между бытующими в его время жанрами, критика впервые отмечала уже в 1843 г. в связи с премьерой его Поэмы для солистов, хора и оркестра «Рай и Пери», о которой рецензентом газеты *Leipziger Allgemeine Zeitung* было сказано, что «благодаря своей новой, своеобразной форме это сочинение стоит между ораторией и оперой, однако ближе к последней» [цит. по: 9, с. 5]. В статье 1853 г. (10 лет спустя после премьеры оратории) музыкальный критик и либреттист Рихард Поль высказал сомнение относительно жизнеспособности нового шумановского жанрового синтеза. Он писал, что Шуман «в своих новых хоровых сочинениях <...> сделал попытку создать некий промежуточный оперно-ораториальный жанр, которому, однако, едва ли уготовано длительное существование» [3, с. 405]. Следуя этой трактовке жанра как промежуточного, дирижер (и переводчик либретто «Рая и Пери») Дж. Далгат в 1987 г. утверждал, что «ряд эпизодов в шумановской оратории можно было бы назвать оперными

сценами, подразумевая под этим не традиционную оперную статику, а действенность музыкальной драмы» [9, с. 5]. Это новое качество, связанное с обаянием *невымышленного*, с дыханием реальности Шуман внёс не только на этапе замысла (то есть, на уровне подтекста), но и на уровне текста. Принципиальное новшество, сознательно и последовательно приносимое здесь Шуманом, состоит в том, что он ввел в *лирический* жанр вокального цикла, в его смысловую ткань, в структуру содержания *имена* людей. То были имена поэтов. Никто тогда не заметил принципиальной важности этой находки, но, по словам О. Мандельштама, совершивший такое – «трижды блажен»⁹.

Для исследования истории театрализации жанра вокального цикла представляют интерес и «Четыре гусарские песни» на стихи Н. Ленау, для баритона и фортепиано, ор. 117 (1851). Это единственный цикл Шумана, где текст поётся от лица отрицательного героя. Речь идет о некоем воине, наслаждающемся возможностью безнаказанно убивать (как бы ожившая иллюстрация к первой половине афоризма Ф. Шиллера «все солдаты – убийцы, все монахи – палачи»).

Писательница Э. Б. Александрова в частной переписке так прокомментировала свой перевод стихов Н. Ленау для русскоязычного исполнения песен Шумана: «Стихи полны междометий, коротких строк, односложных слов. <...> Но это лишь одна трудность из множества, о которых писать не в состоянии, ибо потребуется долгое исследование. Скажу лишь, что в нынешнем прочтении цикл опять произвел на меня сильное впечатление. Его свирепая веселость (другого определения не подберу) ошеломляет. Это вопль против жестокости, особенно яростный тогда, когда повествование идет от первого лица, т[о] е[сть], от самого гусара. Хорошо бы выяснить, знал ли Ленау, что воспользовался публицистическим приемом Паскаля, который в “Письмах” Людовика де Монтальфа разоблачает безнравственность

⁹ Имеется в виду многозначительное рассуждение под заголовком «Нашедший подкову»:

*Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других —
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
Исцеляющей от беспамятства [...]*

иезуитов их же собственными устами? <...> Яростная экспрессия и парадоксальность цикла вряд ли оставят кого-либо равнодушным. Чего стоит одно только заглавие “Досадный мир”! В двух полярных смыслах слова – вся страшная сущность душевно изуродованного человека, который превращен войной в мародера и убийцу. На мой взгляд, в нынешнем нравственном (вернее безнравственном) социальном контексте “Гусарские песни” Шумана-Ленау звучат как нельзя более современно» [1].

Среди факторов театрализации в этом цикле (в отличие от *opus`ov* 104 и 135) нет указания имени персонажа, а лишь привязка к определенному социальному (профессиональному) статусу. Зато есть сугубо оперный прием: автор указал в нотах *вокальное амплуа* действующего лица (баритон). Это означает, во-первых, что автор задумал и зафиксировал совершенно определенный психофизиологический тип персонажа со свойственным только ему характером и что для правильного актерского воссоздания именно такого образа предписывает соответствующий ему *сценический* тип. То есть, Шуман здесь поступает как оперный композитор. Во-вторых, несвойственное камерным жанрам авторское указание («для баритона») исключает применение к данному произведению обычной у немцев практики свободного транспонирования песен для высоких или низких голосов и приближает исполнение к *театральной* практике, где нельзя (и не принято) оперные баритоновые партии или арии транспонировать для тенора либо баса.

Заметим, что в опере, даже если тесситура вокальной партии позволяет, не меняя тональность, исполнять баритоновую партию тенором, – этого не делают, потому что важна не столько взятая автором тональность арии, сколько предписанное автором *вокальное амплуа* (в этом понятии – не только тембр и диапазон голоса, но и психофизиологические особенности певца-актера, с которыми неразрывно связан характер сценического образа).

Особенность цикла в том, что высказывание персонажа построено в значительной мере на эмоциональных возгласах, междометиях, то есть на словесном и интонационном материале намеренно упрощенном, местами до примитивности. О таких интонационно-речевых явлениях как о сугубо театральных, связанных с характерным сценическим поведением актера, подробно сказал С. Эйзенштейн: «Что

волнует нас в зрелище человека, охваченного какой-нибудь большой страстью. Его слова? Иногда. Но что нас трогает всегда – это выкрики, невнятные слова, разбитый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые хрипы, бормотание сквозь зубы. И, так как от наплыва страсти дыхание становится прерывистым и затуманивается голова, то слова распадаются на свои слоги, человек бросается от одной мысли к другой, начинает множество речей, не кончает ни одной из них, и, за исключением нескольких обрывков мыслей, которые он выбрасывает в нервном порыве и к которым непрестанно возвращается, всё остальное представляет собою лишь <...> смутные возгласы <...>» [19, с. 120].

«Гусарские песни» Р. Шумана малоизвестны, поскольку почти никогда не исполняются. Певцам кажется странным в концертном выступлении высказываться от лица столь несимпатичного персонажа-убийцы. Хотя в опере те же певцы охотно берутся за исполнение ролей отрицательных героев: это сценически выигрышно, ставит интересные актерские задачи и приносит успех у публики. Почему же они так неохотно берутся за «Гусарские песни» Шумана? Потому что не замечают *театральности* этого вокального цикла, продолжают по инерции мыслить в категориях камерной лирики и не видят здесь сценического приема *саморазоблачения персонажа* (того же, что и в знаменитом и хорошо освоенном певцами-актерами «романсе» А. Даргомыжского «Червяк»).

Чтобы приблизиться к пониманию своеобразия и к верной интерпретации столь радикально нетрадиционных шумановскихopusов небывалой (не существовавшей ранее) жанровой разновидности, промежуточной между камерными и театральными жанрами (между вокальным циклом и монооперой), необходимо учитывать те сложные связи, которыми музыка Шумана переплетена с литературной первоосновой. (Подробнее об этом говорилось в предыдущих публикациях [4, 5, 6]).

ВЫВОДЫ. В поздний период творчества Р. Шуман создал новые разновидности жанров, переходные, промежуточные между вокальным циклом и оперой. При этом он опробовал и последовательно применил средства театрализации, что отразилось на всех элементах музыкальной композиции (включая форму, фактуру, интонационность)

и на исполнительских средствах. При этом важно, что произведения, сочиненные в новых жанрах, приобретая некоторые свойства спектакля, не перестают оставаться концертно-камерными и не становятся собственно театральными.

В чем же тогда смысл произведенной Шуманом жанровой трансформации? Ведь были и есть в чистом виде музыкальный театр и камерный концерт, соответственно опера и песня (Lied) или цикл песен, а в исполнении – сценическое выступление и концертное или камерное музицирование. Что нового и ценного привнесено в музыкальную культуру промежуточными, смешанными, переходными формами, найденными Шуманом, по сравнению с «чистыми» театральными и концертными? Почему композитор не превращает вокальный цикл в собственно оперу, а останавливается на полпути? В чем сила этих его «половинчатых» жанровых решений?

Ответить на такой вопрос помогает рассуждение С. Эйзенштейна о различиях между театром и новым в его время искусством кинематографа: «Где разница? Казалось бы, в пустяке. В том обстоятельстве, что на кино мера выразительности не только не смеет превышать объема представляемого истинного переживания и чувства, но в недосказанности оказывается еще прекраснее. Тогда как на театре необходимым условием простой восприимчивости, лицемерности, доступности для зрителя является коэффициент преувеличения в выражении естественного чувства. <...> Печально прав Коклен, когда учит, что на сцене следует ... не ходить, а выступать, не говорить, а вещать. Иначе – не видно. Иначе – не слышно. Иначе – непостижимо. Иное дело – на кино. [... На театре] то, что с галерки кажется „нюансом“ мимики – страшная перенапряженная гримаса, то, что слышится в последнем ряду партера „полутонем“ – на самом деле надсадный крик ...» [19, с. 113-115].

В эйзенштейновском сопоставлении действий актера на сцене с действиями того же актера перед кинокамерой – идеально точный аналог тех различий, которые даёт шумановский «полу-театр», «*песенный театр*», по сравнению с обычным музыкальным театром.

Приняв новую модель вокального цикла, поздний Шуман создает оперы не уменьшенные (малые), а *тонкие, утонченные*. Освоить эту новую художественную ценность можно только с участием особым

образом обученного певца-актера, обладающего иными, дополнительными навыками, нежели у камерных и оперных певцов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова Э. Б. [Комментарий к переводу «Гусарских песен» Шумана-Денау] [Текст] / Э. Б. Александрова // Письмо Г. И. Ганзбургу от 21.08.1989. — Личный архив Г. И. Ганзбурга.

2. Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе [Текст] / Н. Я. Берковский. — СПб. : Азбука-классика, 2002. — 480 с.

3. Воспоминания о Роберте Шумане [Текст] / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой ; пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М. : Композитор, 2000. — 556 с.

4. Ганзбург Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана [Текст] / Г. И. Ганзбург // Шуберт и шубертианство : сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. — Харьков : [Б. м.], 1994. — С. 83-90.

5. Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы [Текст] / Г. И. Ганзбург // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сб. науч. трудов. — Харьков : Каравелла, 1997. — С. 21-33.

6. Ганзбург Г. И. Статьи о поэтессе Елисавете Кульман [Текст] / Г. И. Ганзбург. — Харьков : Институт музыковедения. — РА, 1998. — 52 с.

7. Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века [Текст] / Г. Головинский // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 52-85.

8. Гольдберг Л. Принципы строения вокальных циклов [Текст] / Л. Гольдберг. — Л., 1972. — 17 с.

9. Далгат Дж. Предисловие [Текст] / Дж. Далгат // Гендель Г. О Радости, Печали и Мудрости. — Л. : Музыка, 1973.

10. Житомирский Д. В. Роберт Шуман : Очерк жизни и творчества [Текст] / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.

11. Зигмунд-Шульце В. Георг-Фридрих Гендель сегодня [Текст] / В. Зигмунд-Шульце // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики. — М., 1960. — С. 127-136.

12. Козинцев Г. Пространство трагедии. Дневник режиссера [Текст] / Г. Козинцев. — Л. : Искусство, 1973. — 232 с.

13. Мальц А., Лотман Ю. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Веранди : (К проблеме сопоставительного анализа) [Текст] / А. Мальц, Ю. Лотман. // Блоковский сборник : тр. Второй науч. конф., по-

свящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока. — Тарту, 1972. — Вып. 2. — С. 4-24.

14. Поспелов Г. Н. *Общее литературоведение и историческая поэтика [Текст] / Г. Н. Поспелов // Вопросы литературы. — 1986. — №1. — С. 163-189.*

15. Сильман Т. *Семантическая структура лирического стихотворения [Текст] / Т. Сильман // Сильман Т. Заметки о лирике. — Л. : Сов. писатель, 1977. — С. 5-45.*

16. Сохор А. Н. *Певица Александра Николаевна Молаш (1844-1929) [Текст] / А. Н. Сохор // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сб. ст. / Ред. Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. — М. : Госмузиздат, 1958. — Вып. 2. — С. 181-212.*

17. Федоров Ф. П. *Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика [Текст] / Ф. П. Федоров. — М. : МИК, 2004. — 368 с.*

18. Шуман Р. *Письма. [Текст] / Р. Шуман / Сост., науч. ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, Л. Товалевой, В. Г. Шнитке. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 525 с.*

19. Эйзенштейн С. *Дидро писал о Кино [Текст] / С. Эйзенштейн // Театр. — 1988. — №7. — С. 112-121.*

Григорий Ганзбург. Театрализация камерных жанров вокальной музыки Р. Шумана

Исследуется жанровая эволюция в творчестве Р. Шумана на примерах произведений, промежуточных между вокальным циклом и монооперой (ор. 104, 135). Дано определение театрализации.

Ключевые слова: Р. Шуман, театрализация, промежуточные жанры, вокальный цикл, моноопера.

Ганзбург Г. І. Театралізація камерних жанрів у вокальній музиці Р. Шумана.

Досліджується жанрова еволюція у творчості Р. Шумана на прикладах творів, що є перехідними між вокальним циклом і монооперою (ор. 104, 1-35). Дано визначення театралізації.

Ключові слова: Р. Шуман, театралізація, проміжні жанри, вокальний цикл, моноопера.

Grigoriy Hansburg. Theatricalization of chamber genres in Robert Schumann's vocal music.

Evolution of Robert Schumann's genres on example of the works that are tran-

sitional between vocal cycle and mono-opera (op. 104, 135 is researched. A definition of term theatricalization is given.

Key words: R. Schumann, theatricalization, intermediate genres, vocal cycle, mono-opera.

УДК 78.071.2:787.6(477.54/.62)

Сергей Костокрыз

ВЫДАЮЩИЕСЯ БАЛАЛАЕЧНИКИ СЛОБОЖАНЩИНЫ: ГЕНЕАЛОГИЯ И СТАНОВЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ

В настоящий момент в отечественном музыкознании не существует исследования, рассматривающего процесс становления и развития балалаечного искусства как целостного художественно-эстетического явления украинской музыкальной культуры. Безусловно, ряд исследователей по проблемам истории народно-инструментального исполнительства затрагивают данную проблематику в самом общем плане: Е. А. Бортник, Ю. И. Лошков, М. И. Имханицкий, Н. А. Давыдов. Между тем, сложилось множество исторических, социокультурных и профессиональных (педагогико-исполнительских) предпосылок для детального рассмотрения и изучения перспектив развития этого вида творчества.

Широкий круг вопросов, возникающих при рассмотрении современного балалаечного искусства, делает очевидной необходимость обобщающего труда, глубоко и разносторонне представляющего данный вид исполнительства. Причем выделяются как общенациональные, так и региональные тенденции, тесно взаимосвязанные друг с другом, влияющие на целостную систему представлений о том или ином феномене. В нашем случае изучение эволюционных процессов балалаечного искусства в Слобожанщины позволит осветить неизвестные ранее страницы истории отечественной музыки и обогатить научные представления о культуре Украины, что и составляет *актуальность* темы исследования.

Цель статьи – общая характеристика и оценка исторического ста-

новления профессиональных основ балалаечного искусства в Слобожанщине. **Объектом** исследования является народно-инструментальное струнно-щипковое исполнительство, а **предметом** – искусство игры на балалайке в конкретном регионе – Слобожанщине.

Как известно, наиболее распространенной формой музицирования на народных инструментах было ансамблевое и оркестровое исполнительство. Уже в 1899 г. в Харькове создаются первые балалаечные коллективы. Так, при Харьковском университете из числа студентов образуется кружок балалаечников. Новости про участие этого коллектива в музыкальной жизни Харькова публикуются в прессе на протяжении всего последующего десятилетия.

Оркестр балалаечников В. Катанского был ведущим коллективом подобного рода на Харьковщине в начале XX ст. Факт исполнения оркестром таких довольно сложных произведений свидетельствует о высоком исполнительском мастерстве его участников.

Деятельность оркестра Катанского оказала большое влияние на дальнейшее развитие академического народно-инструментального исполнительства в данном регионе. Из состава оркестра вышло немало талантливых исполнителей и видных общественно-музыкальных деятелей. Среди них – известные харьковские виртуозы-балалаечники М. Рудштейн и И. Задорин, организатор и руководитель Харьковского камерного ансамбля народных инструментов им. В. Андреева Б. Семенов.

Персоналии. Обратимся к краткому изложению деятельности представителей народно-инструментального струнно-щипкового исполнительства, выходцев Слобожанского региона.

Выходцем из оркестра В. Катанского был самый известный в Харькове балалаечник того времени *А. Ленец*. В 1908 г. он сам организовал и возглавил (в 18 лет!) великорусский оркестр полного состава (с домрами и гусями). Начав играть на балалайке после приезда Б. Трояновского в Харьков, Ленец уже к 20-м годам вел активную концертную деятельность и был известным исполнителем-балалаечником. Недостаток концертного репертуара вынуждает Ленеца работать над созданием оригинальных пьес, переложений классической музыки и обработок народных мелодий. Благодаря хлопотам В. Андреева, с которым Ленец состоял в переписке, все его обработки для балалай-

ки, а также для оркестра народных инструментов были изданы в России издательством Ю. Циммермана. Многие произведения А. Ленеца исполнялись «Великорусским оркестром» В. Андреева, а обработка украинской народной песни «Реве та стогне Дніпр широкий» вошла в постоянный репертуар оркестра. Впоследствии Ленец стал его участником (с 1912 г.).

Заметную роль в развитии балалаечного искусства сыграл и Николай Гурьевич *Хаврошин*, который завоевал III премию на Первом Всесоюзном смотре исполнителей на народных инструментах, проходившем в Москве (1939), где он исполнил одну из первых своих обработок «Кампанеллы» Н. Паганини, продемонстрировав новые приемы звукоизвлечения на балалайке.

Родился Н. Г. Хаврошин в Харькове, музыкальное образование получил сначала на отделении народных инструментов Харьковской рабочей консерватории (преподаватель класса балалайки В. В. Кобеляцкий), затем в Киевской консерватории. С 1933 г. Хаврошин был принят на должность артиста профессионального секстета балалаек Киевской филармонии. С конца 1937 по 1941 гг. он работает солистом-балалаечником в различных концертных организациях Харькова. Впоследствии, известный композитор Н. Будашкин, используя некоторые исполнительские находки Хаврошина, создал и посвятил артисту свои знаменитые «Концертные вариации на тему русской народной песни “Вот мчится тройка почтовая”». В 1943 г. Хаврошин переезжает в Москву и работает артистом оркестра им. Н. Осипова. Сольную карьеру он продолжал вплоть до 1971 г.

В 1926 г. под руководством видного музыкального деятеля, педагога-методиста Владимира Андреевича Комаренко (1887-1969) была открыта кафедра народных инструментов в музыкально-драматическом институте, что дало мощный импульс для формирования и неуклонного развития исполнительской школы на народных инструментах. Класс балалайки был сформирован одним из первых на кафедре и возглавил его *Н. Даньшев*.

В послевоенные годы класс балалайки вел Николай Тимофеевич *Лысенко*. В 1936 г. он окончил Харьковский музыкальный техникум по классу домры В. А. Комаренко. С 1948 по 1963 год Н. Т. Лысенко был преподавателем, а с 1957 по 1963 гг. заведовал кафедрой народ-

ных инструментов Харьковской консерватории. Среди его многочисленных выпускников Ф. И. Коровай, В. И. Николаев, Б. А. Михеев и Н. М. Ткачев, возглавивший класс балалайки в 1954 г.

Ткачев Николай Михайлович окончил Омское музыкальное училище в 1947 г. (класс А. К. Крылова), с 1948 по 1953 гг. был студентом Харьковской консерватории (класс Н. Т. Лысенко). В это же время Н. М. Ткачев работал артистом оркестра народных инструментов Харьковской филармонии. С 1955 года начал преподавать в Харьковском музыкальном училище. С 1954 года по 1986 год Н. М. Ткачев – преподаватель кафедры народных инструментов по классу балалайки; также читал курсы «Методика обучения игре на народных инструментах», «Чтение партитур». Именно эти годы были отмечены стремительным взлетом уровня исполнительства балалаечников, в первую очередь Московских и Ленинградских исполнительских школ. Н. М. Ткачев плодотворно сотрудничал с выдающимся исполнителем, педагогом, композитором П. И. Нечепоренко, который является основоположником современного исполнительства на балалайке.

Некоторые теоретические положения, изложенные П. Нечепоренко совместно с Н. Ткачевым позже вошли в основополагающую «Школу игры на балалайке» П. Нечепоренко (совместно с В. Мельниковым). Кроме того, Н. Ткачевым была подготовлена к защите диссертация на тему «Эволюция музыкальных штрихов», которая, к сожалению, не была защищена.

С конца 50-х годов в Украине многие композиторы обратились к творчеству для балалайки, благодаря чему репертуар расширился. Н. Шульман, К. Доминчен, Н. Шутенко, К. Мясков, позже А. Белошицкий, В. Власов, В. Зубицкий, Б. Михеев внесли огромный вклад в развитие балалаечного исполнительства. Исполнение новых произведений позволило поколениям инструменталистов раскрыть новые грани выразительности инструмента, совершенствовать исполнительское мастерство балалаечников. Произведения украинских композиторов прочно заняли места в концертных программах балалаечников всего мира, а также на исполнительских конкурсах самого высокого уровня.

В 1965 г. харьковский композитор П. Гайдамака закончил работу над Концертом для балалайки с оркестром. Это было первое произведение крупной формы для балалайки, написанное на темы укра-

инских народных песен. Первое исполнение состоялось в 1965 г. в зале Харьковской областной филармонии (солист В. Колесник). Первую редакцию партии балалайки сделал преподаватель Харьковского института культуры В. Заболотный. Кстати, П. Нечепоренко высоко оценил композиторские искания и новизну в исполнительских возможностях Концерта для балалайки с оркестром П. Гайдамаки.

Результатом работы Н. М. Ткачева явилась оптимизация различных компонентов индивидуального учебного плана исходя из оперативного решения той или иной профессиональной задачи разучивания и «шлифовки» конкурсной программы, пополнения народно-инструментального репертуара.

Среди его выпускников лауреат республиканского конкурса С. Добров, лауреат всесоюзного конкурса С. Цыганков, также известные балалаечники И. Борисенко, В. Короткий, А. Черников.

В 1986 г. класс балалайки возглавил Дмитрий Феодосьевич *Журавель*, выпускник Одесской консерватории 1972 года (класс Т. М. Шишкина). В 1980 г. он окончил ассистентуру-стажировку Ленинградского института культуры (класс дирижирования И. А. Мусина). В 1991 г. Утвержден в должности доцента кафедры народных инструментов Украины. Помимо специального класса Д. Журавель вел класс дирижирования. Будучи одаренным, эрудированным музыкантом, он привнес в работу своего класса новые аспекты современного концертного исполнительства, большую художественно-содержательную глубину, стремление к выразительной и убедительной интерпретации, способствующей всемерному раскрытию возможностей балалайки.

Симфоническое мышление, глубина и четкость образов придали балалайке новые очертания и градации звучанию инструмента, множество переложений камерных произведений западноевропейских классиков, российских и украинских композиторов (И. С. Бах, С. Прокофьев, В. Гаврилин, Ю. Ищенко, Г. Цицалюк) были впервые представлены и публике, и компетентным жюри различных конкурсов.

Благодаря инициативной позиции Д. Ф. Журавля обозначились новые результаты поощрения студенческой инициативы, самостоятельности, преимущественной ориентацией педагога на «стратегическое планирование» и сотрудничество со своим подопечным как будущим коллегой по профессии. Именно тогда целый ряд студентов класса

балалайки был удостоен лауреатских званий на престижных конкурсах. В числе его выпускников – лауреаты республиканских конкурсов И. Касьяненко, А. Нестеренко, С. Степин, лауреат международных конкурсов С. Костогрыз. В 1996 г. Д. Журавель был приглашен на должность главного дирижера симфонического оркестра Николаевской областной филармонии.

Резюме. Анализ персоналий выявил, что рассматриваемый период оказался весьма продуктивным для балалаечного исполнительства в Харьковском регионе. Основываясь на достижениях представителей Харьковской школы балалаечного исполнительства (с 20-х по 90-е годы XX ст.), перейдем к выявлению исторической преемственности внутри этой системы.

1. Становление академического балалаечного исполнительства: конец XIX века – 20-е годы XX века

Для первого этапа формирования на Украине академического исполнительства на народных инструментах характерен стремительный рост популярности усовершенствованной балалайки. Начиная с конца XIX ст. неуклонно возрастает количество сторонников игры на этом инструменте, получают распространение многочисленные ансамбли и оркестры домрово-балалаечного состава. Во многом этому способствовала деятельность В. Комаренко – руководителя коллективов, которые стали базой для воспитания многочисленных деятелей народно-инструментального жанра.

2. Формирование системы профессионального образования: 1920 – 1954

В Харькове последовательно организовывались классы балалайки сначала в начальных учебных заведениях (музпрофшколы), потом в средних (музтехникумы) и, наконец, в высшем учебном заведении. В 1926 г. в Харьковском музыкально-драматическом институте открывается первая в СССР кафедра народных инструментов, формируется научно-методическая область академического народно-инструментального исполнительства. Учебный процесс в классе балалайки впервые получает методическое обоснование (составление учебных планов, создание программ по отдельным дисциплинам) применительно к народным инструментам вообще, и к балалайке в частности. Это стало возможным благодаря возросшему уровню профессио-

нального исполнительства, появлению новых высокохудожественных произведений, совершенствованию конструкции инструмента и всей системы обучения.

3. Развитие профессионального сольного искусства игры на балалайке: 1954–1995

Расцвет отечественной исполнительской культуры во второй половине XX ст. стимулировал дальнейшее развитие крупных форм и жанров с участием балалайки. Процесс вызревания оригинальных композиторских идей выдвинулся в сторону усложнения мелодического и гармонического языка, отвечающего современному уровню развития музыкального мышления, обогащения и разнообразия эмоционального строя произведений.

Несмотря на закрытие ряда самодеятельных оркестров и сокращение численности обучающихся, на данном этапе пересматривается и перестраивается система образования в условиях новой социально-экономической ситуации. И в данный исторический период поддержание искусства игры на народных инструментах на высоком профессиональном уровне способствовало возрождению и сохранению национальных культурных традиций.

«Звуковой образ» балалайки сохранил яркий след в отечественной музыкальной культуре, вследствие тесного взаимодействия исполнительского и композиторского творчества. Учитывая не столько важнейшие тенденции в современном искусстве, сколько конкретные достижения авторов и исполнителей музыки для балалайки, можно прогнозировать дальнейшее развитие инструментального исполнительства в данной области.

Таким образом, на этом почти полувековом этапе (1954–1995) балалайка получает широкое распространение как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент. На Слобожанщине создаётся множество самодеятельных, ученических и профессиональных народно-инструментальных коллективов.

4. Новейший этап развития балалаечного исполнительства: Конец 90-х годов XX века – первое десятилетие XXI века

С 1996 г. был начат набор в ассистентуру-стажировку Харьковско-го института искусств по классу балалайки. Открытие аспирантуры по специальности «Музыкальное искусство» активизировало научно-

методическую работу в области народно-инструментального музицирования. Появление в регионе лауреатов-балалаечников, достижения оркестров и ансамблей народных инструментов свидетельствуют о дальнейшем росте балалаечного исполнительства в общеукраинском масштабе.

Одной из важнейших задач на современном этапе работы в классе балалайки стало создание «звукового образа» инструмента, который символизирует изменившиеся возможности» в контексте общих стилевых и жанровых народно-инструментального исполнительства Украины. В музыке XX ст. этот процесс коснулся многих академических инструментов. Балалайка, наряду с альтом, кларнетом, валторной, гитарой, домрой, аккордеоном, баяном выдвинулась в ряд солистов-инструменталистов.

Академическое направление балалаечного исполнительства в контексте общих тенденций современного народного искусства обнаруживает и свои индивидуальные черты, сложившиеся в условиях художественно-исторического развития. С одной стороны, концертный вид исполнительства создаёт свой образ инструмента, имеющий национальные истоки и являющийся ярким тембровым воплощением славянской культуры; с другой – балалайка стремится достичь уровня традиционных академических инструментов (ближе всего она оказывается скрипке и гитаре). Расширение границы своей специфики в данном случае осуществляется благодаря репертуару и мастерству исполнителей.

Оценка современного состояния балалаечного исполнительства

В сочинениях для балалайки рубежа XX–XXI ст. наметилась тенденция индивидуализации всех параметров музыкальной композиции, ярко проявившейся в сфере тематизма и образно-смысловой концепции сочинений. Преломление интонаций народных песен и наигрышей стало ещё более оригинальным и неповторимым. В работах названного периода ведущую роль начинают играть развернутые темы, получающие интенсивное симфоническое развитие («Концерт-фантазия» В. Бикташева). Элементы народно-песенной и танцевальной музыки выполняют особые – тембральные, эмоционально-образные, формообразующие функции. Композиторы обращаются к древнейшим пластам фольклора и используют различные жанрово-стилистические

тические модели: интонации старинных протяжных песен, причетов (Концерт для балалайки с оркестром А. Репникова).

Как явление народно-песенного творчества, заметно влияла на средства музыкальной выразительности и приемы игры на балалайке частушечность. Однако современные композиторы предпочитают претворять жанрово-стилистические черты частушки не в ее первоизданном виде, а в подчеркивании и заострении наиболее характерных признаков («Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра С. Слонимского). Сочинение Ю. Клепалова «В древнем Новгороде» репрезентирует новую интонационно-жанровую сферу – колокольность как символов русской музыкальной ментальности.

Появляются произведения с использованием элементов эстрадного и джазового искусства. Помимо усложнения и обогащения тематизма сочинений заметна активизация использования методов вариантного развертывания и остинато, построенных на бесконечном вращении одних и тех же интонаций (например, «Барыня» Ю. Клепалова).

В последнее время обозначилось новое направление – появление такого жанра, как двойной концерт (Концерт для балалайки и альтовой домры «Остров счастья» М. Броннера, Концерт-симфония для балалайки и альтовой домры). Еще одним ярким примером поиска новых интонационных и акустических возможностей является двойной концерт для балалайки и бандуры с оркестром А. Таранова.

Новизна образно-интонационного строя балалайки, связанная с освоением новейшей выразительных средств, соответствует динамике развития национального народного искусства и обнаруживает в то же время свои индивидуальные черты. С одной стороны, это инструмент, имеющий изначально народно-национальные истоки, яркую тембровую характерность и национальную ментальность; с другой – он активно стремится преодолеть узконаправленность своей специфики, достигая уровня традиционных академических инструментов в отношении оригинального репертуара и исполнительского мастерства.

В настоящий момент начинается новый этап изменения исторически сложившихся представлений о балалайке, её технических и тембрововыразительных возможностях. Что касается балалайки, то не каждый струнный инструмент может похвастаться таким арсеналом всевозможных приемов игры: *tremolo*, одинарное и двойное *pizzicato*;

огромное количество комбинаций гитарного приема; натуральные и искусственные, одинарные и двойные флажолеты; большая, малая и обратная дробь; следует упомянуть и о характерном и всегда узнаваемом *tremolo vibrato*.

Если рассматривать в эволюции исполнительские традиции, то можно заметить, что в настоящее время наметился естественный процесс творческой трансформации народного искусства, сочетающегося с обращением к его первоисточкам. В сочинениях для балалайки написанных в последние два десятилетия такими композиторами как В. Бикташев, М. Броннер, В. Плотников, В. Бешевли, А. Цыганков, А. Данилов, В. Панин, А. Марчаковский, наметилась тенденция к более глубокой индивидуализации, проявляющейся в сфере интонационно-гармонических и образно-концептуальных построений. Это не означает полного отказа от прежних композиторских и исполнительских традиций. Преломление народных интонаций стало еще более глубоким, содержательным

Современный этап развития балалаечного искусства характеризуется ростом исполнительского мастерства, поиском новых форм существования и путей развития данной области исполнительства созданием богатейшего концертного репертуара. Все это позволяет на данном этапе рассматривать искусство игры на балалайке как сложившееся академическое направление.

ВЫВОДЫ. 1) На основе затронутых в статье вопросов можно с уверенностью констатировать явную динамику развития музыкально-исполнительского искусства на балалайке. Осознание острой необходимости классификации и системного подхода к изучению балалаечного исполнительства дало следующие результаты: а) выявлена динамика развития профессионального исполнительства на балалайке в системе музыкального образования в Украине; б) предложен опыт систематизации знаний о многолетней традиции исполнительства на балалайке в Харькове (как сольного, так и оркестрового, и ансамблевого).

2) Прослеживаются этапы пути развития балалаечного искусства, включающие как повышение, так и снижение его актуальности и востребованности. Представлен большой исторический период, ставший объектом серьезного и всестороннего изучения: конец XIX – начало XXI ст.

3) «Звуковой образ» балалайки следует рассматривать как совокупное явление с трех разных точек зрения: 1) *совершенствования конструкции инструмента* с целью обнаружения новых выразительных приемов и расширения технических возможностей; 2) *исполнительских традиций*, сложившихся в результате развития профессионального сольного искусства; 3) *практики взаимодействия композиторов и исполнителей*, заинтересованных в популяризации сочинений для балалайки. Все три ракурса, безусловно, связаны между собой как сообщающиеся сосуды: композиторский текст рождается на основе исполнительских нововведений, которые и обеспечивают новые технические возможности постоянно меняющегося звукового образа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шалов А. Русская народная песня – это моя жизнь [Текст] / интервью Юноки К. // Народник. – 1997. – № 4. – С. 19-21.

2. Народно-инструментальное искусство на пороге XXI века. Проблемы и перспективы : материалы науч.-практич. конф. [Текст] / Ф. Липс // Народник. – 2000. – № 2. – С. 1-11.

3. Имханицкий М. И. Предпосылки формирования домро-балалаечного состава в русском коллективном музицировании XVI–XVII веков // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера: сб. трудов ГПИ им. Гнесиных. – Вып. 85. – М., 1986.

Сергей Костокрыз. Выдающиеся балалаечники Слобожанщины: генеалогия и становление исполнительской школы.

Изложен анализ путей развития исполнительства на балалайке в Слобожанщине: исторический генезис, персоналии, общая оценка процессов академизации.

Ключевые слова: балалайка, генеалогия, школа, инструментализм, традиция, мышление, звуковой образ.

Костокрыз С. Видатні балалаєчники Слобожанщини: генеалогія і становлення виконавської школи.

Викладено аналіз шляхів розвитку виконавства на балалайці в Слобожанщині: історична генеза, персоналії, загальна оцінка процесів академізації.

Ключові слова: балалайка, генеалогія, школа, інструменталізм, традиція, мислення, звуковий образ.

S. Kostogryz. Outstanding balalaika players of Slobodjan region: Genealogy and formation of performance school.

In this article is expounded the analysis of the ways of development of balalaika performance in Slobodjan region such as: historical genesis, characters, general assessment of academisation processes.

Key world: balalaika, genealogy, school, instrumentalism, Tradition, thinking, sound image.

78. 03: 78.071.1

Наталья Леонтьева

**ЭТЮДЫ КЛОДА ДЕБЮССИ И
СИТУАЦИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО КАЗУСА**

Казалось бы, наивысшей точки исполнительской виртуозности и поистине художественного вдохновения достиг жанр фортепианного этюда в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа. И все же в 1915 г. Дебюсси отважился предложить две тетради из 12 собственных Этюдов для фортепиано. Радикально отличаясь по интонационно-звуковому строю и динамике в сторону сонорности и «инфразвуки», непредсказуемые по свободе орнаментального рисунка и метроритма, Этюды Дебюсси кажутся парадоксальными и по логике музыкального процесса. Этюд зачастую превращается в «этюдные волны», а этюдная волна напоминает волну морскую. Ее траекторию и время невозможно предвидеть... Зачастую же это не волна, но движение самого сознания, точнее, волны памяти (о явлении воспоминаний часто говорил и сам композитор). Именно в эти годы образ движения воспоминаний явился началом цикла романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (1913). Загадочная работа памяти, ее участие в интуиции, способность «сжимать» и «расширять» временные пространства Бытия, которое «всегда есть», явились и предметом капитальных философских размышлений «соратника» Клода Дебюсси Анри Бергсона.

Парадоксальность дебюссистской логики, непредсказуемость жизни образа-*impressio* особенно ощутимы в этюдах «III – Кварты», «X – Противоположение звучностей», «VIII – Украшения». На месте тра-

диционной иерархичности музыкальной формы, веками устоявшейся классической диалектики «тезис – антитезис – синтез» утверждается новая диалектика – диалектика жизни Сознания и Природы, которую французский философ нашего времени Жиль Делез назвал диалектикой «Различия – Повторения» [12, с. 82].

М. Лонг писала: «Здесь надо пожертвовать некоторым аспектом своей собственной личности, – позиция объективная по сравнению с романтическим «Я» [8, с. 35]. Столь интенсивной «психотехники переключений» (термин Е.В. Назайкинского), столь глубокой степени проникновения в тайны живого, в тайны психологии бессознательного, этюдный жанр еще не знал. Тональная система и выдержанность определенного типа фигурационного движения до сих пор во многом составляли сущность этюдного жанра. Именно на это покусился художественный гений Дебюсси! Тональность стала граничить с атональностью, определенный тип движения – с неопределенностью множества различных, а образ претворился в художественное *impressio* с натуры.

Чрезвычайная интересность Этюдов Дебюсси, их современность как художественного феномена XX века веку XXI входит в явное противоречие с *невниманием к ним со стороны научно-исследовательской мысли*. Так сложилось, что за 95 лет со времени создания Этюды Дебюсси так и не стали предметом специального научного исследования. Не вошли они ни в развернутую в музыковедении импрессионистскую концепцию понимания творчества композитора, ни в концепции развития собственно жанра этюда в рамках исследований по истории фортепианного этюда.

Объектом исследования является творчество К. Дебюсси и его научное освоение, **предметом** – музыковедческая мысль, так или иначе связанная с Этюдами.

Цель данной статьи – анализ казусной исследовательской ситуации, сложившейся в «отечественной» (советской, украинской, российской) научной мысли и явившейся причиной глубокой недооценки уникального толкования композитором этюдного жанра.

На первый взгляд, невнимание к этюдному опусу К. Дебюсси связано с расхождением между *традиционными представлениями о жанре этюда как таковом и сложившимися представлениями о Дебюсси как композиторе-импрессионисте*. Имя Дебюсси ассоциирует-

ся в нашем сознании прежде всего с оперой «Пеллеас и Мелизанда» и с программными произведениями как средоточием импрессионистического стиля.

Однако истинной причиной невнимания к данному опусу, а отсюда – неясности смысла явления, непонимания уникальности этюдного феномена, стала одна досадная ошибка – *неточность в переводе с французского высказывания самого композитора* по поводу Этюдов от 27 сентября 1915 года, адресованного издателю Ж. Дюрану. Согласно в корне неверному переводу, Этюды Дебюсси требуют от пианиста мощных развитых рук! Ошибка эта десятилетиями не перестает возобновляться в отечественных трудах и действует в научной «дебюссиаде» подобно «ложке дегтя в бочке меда». Дело в том, что неточность перевода благополучно совпала по мысли с нормативным традиционным представлением об этюдном жанре, однако перевернула мысль композитора *с точностью до наоборот* и фактически закрыла собой весь возможный дальнейший разговор об Этюдах! Искаженная мысль, многократно «сканируясь», превратилась в своего рода *ключ-обманку*, который каждый раз открывал перед исследователями «не ту дверь». Рассмотрим эту казусную ситуацию более подробно.

В монографии *Г. Шнейерсона «Французская музыка XX века»* читаем: композитор «с удовлетворением говорил... этюды не только совершенствуют технику пианистов, но и подготавливают их к пониманию того, что не обладая **мощными руками**, не стоит браться за музыку» [15, с. 88; *подчеркнуто нами – Н. Л.*].

Примерно то же, но в более сильной степени выражения, читаем в труде *Ю. Кремлева: «Этюды Дебюсси «успешно подготовят пианистов к лучшему пониманию того, что нужно входить в музыку только с устрашающими руками»* [6, с. 680. – *подчеркнуто нами – Н. Л.*]

Еще один, уже третий вариант встречаем в статье *В. Быкова «Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси»: «В музыку следует входить только с бесстрашными руками»* [3, с. 166. – *подчеркнуто нами – Н. Л.*].

Наконец, в современной нам публикации – статье *И. Портной, 2008 года, читаем: «Этюды удачно наведут пианистов на мысль, что к занятиям музыкой надо приступать лишь обладая поистине **могучими руками**»* [13, с. 3].

«Устрашающие», «мощные», «бесстрашные»... Эти характеристики явно противоречат изысканно–утонченному облику «французского композитора», как любил подписываться под своими опусами сам Дебюсси. Его пианистическое кредо на самом деле было совершенно другим. «Нужно забыть, что у рояля есть молоточки» [8, с. 27], «Насквозь пропитанный Шопеном» [8, с. 26], – характеризовала Дебюсси М. Лонг. «Эта музыка парит на вершинах исполнительства», – писал своему издателю Этюдов К. Дебюсси. «Я вложил много любви и много веры в будущее Этюдов» [8, с. 67]. Под этими «вершинами» М. Лонг усматривала ни много ни мало как «голубь святого духа...» [8, с. 67].

Словами М. Лонг в переводе Ж. Грушанской до отечественного читателя в 1985 г. была, наконец, донесена *подлинная мысль композитора* о специфической направленности его этюдного опуса: «Эти Этюды успешно подготовят пианистов к лучшему пониманию того, что **нельзя входить в музыку с решительными и свирепыми руками!**» [8, с. 67 – *подчеркнуто нами – Н. Л.*]. Как видим, это совершенно другая установка, нежели в трудах Г. Шнеерсона, Ю. Кремлева, В. Быкова, И. Портной. Однако ее запоздавшее появление в отечественном музыкознании осталось незамеченным. Работу М. Лонг читает довольно узкий круг специалистов, и далеко не всегда интерес читателя связан именно с этюдным опусом.

Ложной направленности – на воспитание «мощных, бесстрашных» рук пианиста – в известной степени способствовали и сами *названия Этюдов, предпосланные Дебюсси*, типа «Для 5ти пальцев – по г – ну Черни», «Терции», «Для 8ми пальцев», «Сложные арпеджио»... А. Алексеев усматривает в них продолжение этюдного жанра как жанра, организованного определенным техническим заданием, и выстраивает параллель: Дебюсси – Сен-Санс (этюды Сен-Санса имеют схожие названия). Однако если исходить из музыкального языка и толкования жанра, то, в сущности, нет явлений более далеких, чем Сен – Санс и Дебюсси.

В отличие от А. Алексеева, *Альфред Корто* считает Этюды Дебюсси продолжением другой этюдной линии – Шопена и Листа, давая им высочайшую оценку: как и они, Дебюсси «устанавливает сумму технических приемов»... но «по тонкости ощущения природной поэтичности фортепиано», «разнообразии и изобретательности эффектов соединения последований интервалов», «непередаваемой гамме

пианистических ощущений» этюды «один за другим производят впечатление передачи непосредственного вдохновения» [5, с. 149].

Действительно, несмотря на то, что импрессионизм и этюды – казалось бы, явления несовместные (с одной стороны, это – ускользающие сиюминутные впечатления, поэтически угаданные, почти на уровне бессознательного, а с другой стороны, это – прочное «единство технического задания», свойственное самым высоким художественным образцам этюдного жанра), инициативой Дебюсси именно эта несовместимость превратилась в неслыханное раннее единство, – в то, что он сам называл явлением «чистой музыки» в его творчестве, итогом пути. «Техническое задание» всегда строго выдержано. Если этюд, к примеру, назван композитором «Кварты», то можно не сомневаться, что абсолютной «константой» (термин Е. В. Назайкинского) явятся кварты. Кварты, размещенные в обеих руках пианиста, будут «сопряжены» во всевозможных – горизонтальных, вертикальных, «диагональных», тональных и внетональных, черно- и белоклавишных – комбинациях, в непредсказуемости ритмических изгибов и дыхания формы, и это сопряжение будет выдержано до конца. При этом – в условиях импрессионистской стилистики языка и логики образа – технические требования оказываются *скрыты*.

Возможность постичь такой художественный шедевр сопряжена для исполнителя с большой работой, которую предворяет духовное притяжение музыки и *знакомство с исследовательской литературой*, которая, как уже упоминалось выше, к сожалению, дает нам *очень мало сведений* именно об этюдном опусе.

Внимание к Дебюсси, озаменованное в отечественной мысли о музыке работой Сабанеева 1922 г., приходится на 30-е годы XX века и далее пульсирует с промежутками в 20 – 30 лет. Это позволяет усмотреть *три хронологические волны*: 1-я – это 30-е годы, 2-я – 60-е годы и третья – 80-е. В первое десятилетие XXI века интерес к Дебюсси заявляет о себе вновь. Упоминание или осмысление Этюдов происходит в контексте достаточно общего движения, подчиненного задаче раскрытия жизненного и творческого пути, эстетических взглядов и особенностей музыкального письма композитора.

Поначалу, в *30-е годы* с именем Дебюсси связано появление ряда газетных и журнальных статей, в том числе А. Альшванга, Е. Браудо

и др., а также – первой небольшой монографии *Альшванга*. Тогда же (в 1938 г.) появляется первый сборник переводных работ с подбором материала *М. С. Друскина*. И хотя речь идет пока о французской музыке второй половины XIX века (Этюды Дебюсси – напомним – принадлежат уже следующему столетию), начало ассимиляции французской музыковедческой мысли об импрессионизме в отечественном музыкознании было положено.

В 60-е годы появилась фундаментальная монография *Ю. Кремлева* «Клод Дебюсси» (1965), а также труды *Ю. Крейна* «Симфонические произведения Дебюсси» (1962), *И. Мартынова* «К. Дебюсси» (1964), *Г. Шнейерсона* «Французская музыка XX века» (1964) и *К. Розеншильда* «Молодой Дебюсси» (1963). Наиболее развернутым явился труд *Ю. Кремлева*, где учтен опыт не только многочисленных отдельных статей отечественных исследователей первого периода (т. е. 30-х годов), но и около 170 источников на иностранных языках.

Параллельно уделялось внимание и материалам собственно первоисточников, – мы имеем в виду сборник «К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы» (1964). Очень важно для нас, что появление обозначенных работ 60-х годов, т. е. 2-й волны, возглавили труды музыкантов – исполнителей *А. Алексева* «Французская фортепианная музыка XX века» (1961) и *С. Хентовой* «Маргарита Лонг» (1961). Рубрика «Музыканты – исполнители», связанная с Дебюсси, была продолжена книгой *Альфреда Корто* «О фортепианном искусстве».

Анализ данных работ, к сожалению, неутешителен. В монографии *Ю. Кремлева*, включающей 792 страницы, Этюдам отведено всего лишь две (сравним: в монографии того же автора, посвященной *Ф. Шопену*, жанру этюда отведено в 15 раз больше! [см. подробнее: 7]). Автор монографии отмечает «смятение души, побуждавшей дробить музыку на мелкие отрезки» [6, с. 682]. У *А. Алексева* читаем «его ценность [цикла] ... все же снижает субъективизм проявившихся в нем творческих исканий» [1, с. 149]. *К. Розеншильд* при всем признании импрессионистической тонкости музыки *К. Дебюсси* в целом, задается сомнением в ее художественной ценности: «Куда зовет это искусство, чему оно учит?» [14, с. 131]. И лишь *А. Корто*, знакомя с музыкой Дебюсси, дает Этюдам высочайшую оценку, провозглашая «утверждение принципов новой виртуозности».

Работам 80-х годов предшествует появление в 1978 г. переведенного с польского труда С. Яроцинского «Дебюсси, импрессионизм и символизм». Написанная на основе переработки множества иноязычных источников, она поднимает проблему собственно звуковой стороны музыки Дебюсси (в отличие от высотно-тоновой, интонационной), «звучности», «сонора» как характерной черты стиля и нового явления XX в. С. Яроцинский дает подлинную оценку значения композитора: «Творчество Дебюсси открыло новую страницу в истории музыки. Почти все тенденции XX в. или брали начало непосредственно в нем, или черпали вдохновение от него» [16, с. 229].

В 80-е годы феномен Этюдов затрагивается в двух статьях ленинградских авторов – участников сборника «Дебюсси и музыка XX века». В статье П. Печерского «О фортепианной музыке К. Дебюсси» Этюды не исследованы. Правда, в заключение статьи автор указывает, что в Этюдах (точнее, в Прелюдиях и Этюдах) содержится богатейший материал для выводов об особенностях «музыкально-драматургического» мышления Дебюсси и его самобытном пианизме [10, с. 140].

Статья В. Быкова «Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси» представляет наибольший интерес. Написанная на основе 37 источников на французском и английском языках (начиная от высказываний педагога Дебюсси по фортепиано Д. Мармонтеля, 1885 г., и заканчивая исследованием Р. Муерс влияния Дебюсси на Булеза, 1971 г.), она уже не оставляет сомнений в значении «нового фортепианного стиля» Дебюсси. И, если до сих пор Этюды в ряду фортепианных произведений Дебюсси рассматривались несколько обособленно, в стороне от других произведений, то в статье В. Быкова они включены в контекст фортепианного новаторства французского композитора, упоминаются – в качестве примеров – этюды I, IV, VIII, а также ряд других как носителей джазовой гармонии. Этюды, по мнению В. Быкова, «в какой-то мере подводят итог всему фортепианному творчеству» [3, с. 160].

Одной из наиболее плодотворных идей статьи В. Быкова нам представляется идея «связи руки с клавиатурой» как характерная черта пианизма Дебюсси. Связь руки с клавиатурой, с одной стороны, – это черта, продолжающая путь французских клавесинистов и Ф. Шопена, а с другой – «освобождающая фортепиано от засилья привычных

штампов». И далее: «Если в фортепианной музыке Шопена, Листа мы видим использование музыкальной системы применительно к фортепианной клавиатуре, то Дебюсси использует возможности клавиатуры применительно к системе» [3, с. 153 – *подчеркнуто нами – Н. Л.*]. Исследователь работает с такими понятиями, как *топография* клавиатуры, т.е. расположение черных и белых клавиш, их двурядовость и ритм чередования, синтез старинных диатонических ладов на белых клавишах и пентатоники на черных, фактор всевозможных симметрий. Часто топография аккордов и их последований бывает «подказана» рукой, – замечает В. Быков в связи с «Посвящением Рамо» (в тт. 36-38 в нижней части многозвучных аккордов терцовой структуры встречаем внедрение секунд – диссонирующих побочных тонов, что, очевидно, связано с широким отстоянием от кисти 1-го пальца). Это – фундаментальное и очень перспективное наблюдение, отсылающее к феномену «исполнительской телесности» в музыкальном искусстве [см. подробнее: 11]. Целотонная гамма, уменьшенное трезвучие, окружения черных клавиш белыми, прием двух клавиатур, наконец, принципы аппликатуры, артикуляции и даже педализации, в частности, точные моменты снятия педали, поставлены *в связь отношения рука – клавиатура* [см. подробнее: 3, с. 161].

В статье В. Быкова нет анализа собственно Этюдов. Однако, коль скоро этюды есть «итог всего фортепианного творчества», путь от «связи руки с клавиатурой» во многом может служить *методом анализа музыкального языка этюдов*. Мысль о том, что задуманное композитором для фортепиано уже предполагает исполнение, то есть участие телесного фактора, доказуема с двух сторон. Здесь важно не только «удобство» для исполнительской руки фактурно-гармонической плоти звучания, но и то, что *процесс сочинения* у Дебюсси проходил в первую очередь за фортепиано, делая руку прямым инициатором музыкальных событий.

Признание фактора исполнительской (композиторской) телесности активным компонентом и – дополним – стимулом музыкального языка Дебюсси делает необходимым наше обращение к опыту М. Лонг и включение в формирование представлений об этюдах опыта выдающейся соратницы. Этот опыт запечатлен самой М. Лонг в книге «За роялем с Дебюсси», изданной в 1985 г. Думается, что без акцента, ко-

торый оставила нам М. Лонг среди своих непосредственных впечатлений, к музыке Дебюсси, тем более к Этюдам, подходить нельзя.

Клод Дебюсси – это искусство, которое «поет о неуловимом, *уносит вас в страну подсознания и сновидений*», – таково важное наблюдение М. Лонг *о роли бессознательного в творчестве композитора*. Эта роль самым тесным образом связана ею с *игрой за роялем*. *Характер звукоизвлечения – «глубинного звукоизвлечения»* – это едва ли не ведущий элемент «дебюссистской техники» [8, с. 39]. В связи с этим: как возможно добиться такого состояния глубочайшей чувствительности в слухе и в пальцах? А вместе с тем – и в голосоведении, и в линии смысла? Неслучайно Дебюсси считал, что у него все есть «мелодия». Очевидно, что речь должна идти об очень *необычном, нерядовом состоянии чувственности и сознания*: «Из этой изумительной чувственности проистекает его огромная **способность обольщать**» [8, с. 65; *подчеркнуто нами – Н. Л.*], «Это очарование ... и есть, быть может, **поэзия фортепиано**, заключенная Дебюсси в строгие рамки Этюдов», – размышляет пианистка [8, с. 69; *подчеркнуто нами – Н. Л.*]. Этюды Дебюсси для фортепиано она называет «последним посланием инструменту».

В разделе об этюдах Маргарита Лонг запечатлела некоторые частные советы самого композитора, которые спустя 40 лет «все еще звучат». Все они касаются конкретных моментов характера звучания, ощущения руки, а значит, образного ощущения. Затронуты некоторые Этюды: «Противоположение звучностей», «Сложные арпеджио», «Для 5 ти пальцев», «Для 8-ми пальцев». В последнем пианистка, несмотря на название, употребила *собственную* аппликатуру с участием 1-го пальца. Впрочем, это не противоречит позиции автора относительно свободы выбора аппликатуры (см. предисловие Дебюсси к этюдам) [4].

Выводы. Анализ исследовательской ситуации, связанной с Этюдами Дебюсси, позволяет сделать следующий ряд заключений.

Этюды Дебюсси по художественной значимости относятся к выдающимся образцам жанра фортепианного этюда уровня Ф. Шопена и Ф. Листа. Вместе с тем, по образному содержанию, языку, особенностям формы Этюды Дебюсси представляют собой явление глубоко новаторское.

В отечественном музыкознании сложилась противоречивая ситуация между художественной значимостью явления – как в творчестве Дебюсси, так и в истории развития жанра – и невниманием к нему со стороны музыковедческой мысли. До сих пор – несмотря на дистанцию в 95 лет! – нет исследования, посвященного Этюдам Дебюсси. В монографических работах о творчестве композитора слово об Этюдах занимает от двух строк до двух страниц.

В сложившейся ситуации мы усматриваем несколько причин.

Первая причина связана с неверным цитированием (переводом с французского языка) высказывания композитора о необходимости «мощных», «свирепых» рук для исполнения его Этюдов. Неверная цитата сориентировала музыкантов на традиционное понимание этюдов, на требование технического совершенства со стороны исполнителя.

Вторая причина связана с именованием Этюдов, данным самим композитором и отсылающим, на первый взгляд, именно к традиции жанра. При этом, однако, мысли Дебюсси об образном мире этюдного опуса, о необходимости «угадать» заложенный здесь образный замысел остались за пределами внимания музыковедов.

Наконец, третья причина – это отношение к явлению импрессионизма в рамках советской идеологии в принципе («куда ведет эта музыка?»). В результате Этюды Дебюсси удостоились лишь обзорного рассмотрения, а само рассмотрение долгое время не выходило за пределы узкожанровой установки.

Вместе с тем, как показал анализ, взгляды на Этюды Дебюсси все же постепенно стали эволюционировать. К 80–м годам, то есть третьей, по предложенной нами хронологии, волне дебюссистской ветви музыкальной науки, этюдный опус был, наконец, включен в общий контекст импрессионистского стиля Дебюсси, его языка, образной структуры и пианизма. Особую значимость в картине осмысления Этюдов Дебюсси обретает книга М. Лонг, дающая самую высокую оценку новаторскому пианизму Дебюсси.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Французская фортепианная музыка XX века / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1961. – 218 с.
2. Альшванг А. Клод Дебюсси / А. Альшванг. – М. : Музгиз, 1935. – 96 с.

3. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Дебюсси и музыка XX века. – Л. : Музыка, 1983. – С.137 – 172.
4. Дебюсси К. Этюды для фортепиано [ноты] / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1975. – 75 с.
5. Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. – М. : Музгиз, 1965. – 363 с.
6. Кремлев Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1965. – 791 с.
7. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества [2 – е изд.] / Ю. Кремлев. – М. : Музгиз, 1960. – 704 с.
8. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. – М. : Сов. композитор, 1985. – 159 с.
9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 312 с.
10. Печерский Б. О фортепианной музыке Дебюсси / Б. Печерский // Дебюсси и музыка XX века. – Л. : Музыка, 1983. – С. 91 – 136.
11. Полтавцева О. Музыкальная телесность: исполнительский аспект / О. Полтавцева // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. – Мелітополь : Сана, 2002. – Вип. IX. – С. 339 – 351.
12. Полтавцева Г. Репрезентативное и мыслимое в музыкальном дискурсе (философский ракурс) / Г. Полтавцева // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. – Мелітополь : Сана, 2002. – Вип. IX. – С. 82 – 93.
13. Портная И. Этюды К. Дебюсси в контексте художественного метода композитора [эл. ресурс] / И. Портная. – Режим доступа: http://www.conservatory.ru/files/48-51_musicus_12.pdf
14. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники / К. Розеншильд. – М. : Музгиз, 1963. – 144 с.
15. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.
16. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 228 с.

Наталья Леонтьева. Этюды Клода Дебюсси и ситуация исследовательского казуса.

В статье раскрывается казусная исследовательская ситуация, сложившаяся и устойчиво сохраняющаяся в отечественной научной мысли в связи с неверным переводом с французского. Следствием казуса явилась глубокая недооценка новаторской значимости этюдного опуса К. Дебюсси как опуса импрессионизма.

Ключевые слова: Дебюсси, жанр фортепианного этюда, факторы стиля.

Наталья Леонтьева. Этюды Клода Дебюсси и ситуация исследовательского казуса.

У статті розкривається казусна дослідницька ситуація, яка склалася та стійко зберігається у вітчизняному музикознавстві у зв'язку з невірним перекладом з французької. Наслідком казусу є глибока недооцінка новаторського задуму етюдного опусу К. Дебюссі як опусу імпресіонізму.

Ключові слова: Дебюссі, жанр фортепіанного етюд, фактори стилю.

Leontyeva N. Etudes of Claude Debussy and the situation of research incident.

This Article illustrates the incident research situation formed and steadily preserved in our science because of incorrect translation from the French language. As a result of it is a serious underestimation of innovatory significance of etude opus by Clod Debussy as an opus of impressionism.

Key words: Debussy, genre of piano etude, factors of the style.

УДК 78.01:786.2.082.2 (7)

Анна Кулак

СПЕЦИФИКА АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ С. БАРБЕРА)

Актуальность темы. Одно из самых масштабных фортепианных сочинений С. Барбера – соната ор.26 – не раз становилось предметом музыковедческого исследования как отечественных (А. Алексеев, Е. Кулова), так и зарубежных авторов (Н. Tischler [22, 23], J. Fairleight [21]). Вместе с тем, ни одна из указанных работ не содержит исчерпывающего исследования данного произведения. А. Алексеев дает лишь краткую общую характеристику Сонаты. Е. Кулова, представляя в кандидатской диссертации анализ сочинения в ракурсе изучения «проблем стиля и интерпретации» [10, с. 2], отмечает очевидную недостаточность исследований фортепианного творчества С. Барбера, идущую вразрез с его репутацией самого

репертуарного американского композитора. До настоящего времени не представлен анализ фортепианной сонаты С. Барбера на основе принципа историзма, контекстного подхода к сочинению как суммирующему достижения американской фортепианной культуры первой половины XX века, а также, не проводилось исследований данного произведения с позиций выявления в нем признаков американской музыкальной ментальности.

Научная новизна исследования. Впервые прослежены присутствующие в Сонате С. Барбера признаки национальных жанрово-стилевых форм – джаза, блюза, рэгтайма, отражающих американскую музыкальную ментальность. Выявлены уровни проявления в Сонате С. Барбера главных особенностей американской ментальности.

Цель статьи – проследить характерные признаки американской музыкальной ментальности, заключенные в художественной концепции Фортепианной сонаты С. Барбера.

Задачи исследования:

- установить соотношение понятий «национальный музыкальный стиль», «национальная музыкальная ментальность»;
- выявить закономерности исторического пути развития американской фортепианной музыки от момента появления в США профессионального композиторского искусства (последняя четверть XIX века) до 1949 года;
- определить значение творчества крупнейших композиторов США рубежа XIX-XX веков – Э. Мак-Доуэлла, Ч. Айвза, Дж. Гершвина – в процессе формирования специфических признаков американской музыкальной ментальности;
- выявить уровни проявления особенностей американской музыкальной ментальности в Фортепианной сонате С. Барбера.

Объект исследования – специфика американской музыкальной ментальности.

Предмет исследования – преломление черт американской музыкальной ментальности в фортепианной сонате С. Барбера.

Методы исследования – принцип историзма; методы сравнительно-типологического, жанрово-стилевого, интонационно-драматургического анализа.

«...Овладеть национальным тонусом музыкального мышления...»

создавать музыку, выражающую духовный мир своего народа, его чаяния, характер, образ жизни, философию» – так Г. М. Шнеерсон сформулировал главные творческие проблемы, стоявшие перед авторами академической музыки в США на протяжении первой половины XX века [19, с. 62]. Поскольку путь решения этих творческих задач оказался долгим, непростым и противоречивым, поиск национального стиля стал целью для нескольких поколений американских композиторов.

Каковы же были препятствия, затруднявшие формирование национальной школы в музыке США?

Прежде всего, позднее, по сравнению с европейским, появление профессионального музыкального искусства в Штатах. Причиной тому, как указывает В. Конен, являлось длительное отсутствие общего культурного центра, в котором могла бы сформироваться единая по своим устремлениям музыкально-художественная среда [8, с. 245]. Вплоть до последней трети XIX века в Северной Америке не было специализированных музыкальных учебных заведений, академических оперных театров, филармоний. Лишь с 60-х годов XIX в. появляются условия для выдвижения целого ряда таких центров: начинают открываться музыкальные факультеты в крупнейших университетах США – Гарвардском (1862), Колумбийском (1866), Новоанглийском (Бостон, 1867), институте Кертис (Филадельфия, 1877). Одним из результатов развития музыкальной культуры явилось открытие театра Метрополитен-опера в 1883 г. Подобный полицентризм был характерен не только для профессиональной, но и для народно-национальной американской среды: отсутствие единообразного пласта общенациональных фольклорных интонаций замедляло формирование композиторской культуры США.

Лишь в 20-х годах XX века, когда на североамериканском континенте начали появляться кафедры композиции при университетах, а в области фольклора многонациональные источники переплавились в джаз, стало возможным формирование как профессиональной композиторской школы, так и национального стиля в музыке.

Как известно, исторический путь кристаллизации американской нации сопряжен с интенсивным взаимодействием различных национальных культур, воплощавших иерархию ценностей, типы мышления, образ жизни, мировосприятие народов, заселявших североамери-

канский континент на протяжении нескольких столетий. Уникальный характер формирования новой нации из множества разобщенных этнических групп требует особого подхода в изучении культуры США. Многообразии процессов культурной ассимиляции, межэтнического диалога требует введения широкого понятия «ментальность» для анализа системы духовных, интеллектуальных и культурных ориентиров американского народа.

Ментальность является объектом изучения таких наук, как философия, эстетика, история, психология¹⁰. Вместе с тем, термин «ментальность» не имеет однозначного определения в научной литературе¹¹. Философская концепция ментальности тесно связана с понятием «менталитет» и определяется как «общие характеристики индивидов, живущих в одной культуре, но имеющих различные менталитеты ввиду принадлежности к различным социальным слоям» [2, с. 382]. В. Андрианов отмечает, что в российской научной литературе понятие «менталитет» включает в себя не только когнитивную сферу сознания, но и иерархию ценностей, доминирующие потребности, архетипы коллективного бессознательного, а также стереотипы мышления и поведения людей. Историческая наука определяет ментальность как «некое свойство традиционного этнического сознания особым образом отражать (и выражать своим поведением) определенную этническую картину мира» [12], другими словами, как способ миропонимания. В современной психологии термин «ментальность» употребляется как синоним мышления. Таким образом, ментальность выступает как совокупность бессознательных комплексов, складывающихся в процессе адаптации человеческого коллектива (этноса) к окружающей природно-социальной среде.

Содержание недостаточно разработанного в музыковедении понятия «музыкальная ментальность» целесообразно уяснить с помощью

¹⁰ Музыковедение делает первые шаги в освоении этого понятия. При изучении музыкальной ментальности методологической основой может служить работа С. Мирошниченко [13].

¹¹ Это связано с трудностью точного перевода на русский язык этимологически первоначальных слов: *mentalis* (позднелат. – умственный) и *mentality* (англ. понятие, включающее в себя несколько формулировок – «обобщение всех характеристик, отличающих ум»; «установки, настроение, содержание ума» и др., подробнее см: 2, с. 382

введения в контекст близких ему категорий, получивших более глубокую разработку в научных трудах. Среди таких категорий наиболее близким представляется понятие «национального музыкального стиля».

Каким же образом взаимодействуют между собой понятия стиля и ментальности?

Любой национальный стиль есть отражение ментальности создавшего его народа. Эти понятия взаимосвязаны, но далеко не тождественны. Они обладают разным объемом содержания. Если под национальным стилем понимается целостная система художественного мышления народа (по Н. Горюхиной), то область ментальности шире и охватывает не только искусство, но и другие сферы человеческого бытия. Следовательно, стиль – одно из производных ментальности и соотносится с ней как часть с целым.

Проблема национального музыкального стиля имеет в исследовательской литературе ряд подходов, выработанных в трудах И. Ляшенко [11], Н. Горюхиной [4], Н. Шахназаровой [18], С. Тышко [16], А. Козаренко [7], А. Овсянниковой-Трель [14]. Исследователи сходятся в убеждении, что понятие национального стиля процессуально, обладает динамикой, как любое исторически развивающееся явление. Различаются варианты понимания термина: И. Ляшенко связывает понятие «национальный стиль» с фольклорно-этническими процессами и считает, что народные истоки определяют национальную специфику художественного произведения [цит. по: 4, с. 55-56]. Н. Горюхина предлагает другой подход к решению проблемы, считая, что национальные признаки не могут быть сведены только к этническим процессам¹². «Национальное складывается как индивидуальная система мышления нации-народа, которая находится в постоянной зависимости и взаимосвязи с системой человеческого мышления», – подчеркивает Н. Горюхина [4, с. 56]. Постоянное сближение национальной логики мышления с общечеловеческой является, по мнению исследователя, важнейшим и постоянным качеством нацио-

¹² Следует отметить особенную актуальность данной позиции в условиях американской среды: сплавленная из множества этносов, американская нация впитала и обобщила черты культур вошедших в нее национальностей, следовательно, в области национального стиля в США более всего ощущается диалогичность с общечеловеческой культурной системой.

нального стиля. Отсюда Н. Горюхина выводит определение: «Национальный стиль – это целостная система художественного мышления, находящаяся в постоянном становлении, во взаимодействии общего и особенного – общечеловеческих норм мышления и единичных форм его проявления в национальной культуре» [4, с. 58].

На основании общих свойств ментальности как таковой следует сделать выводы о качествах, присущих ментальности американской. Одной из ключевых особенностей последней, связанной с историческим характером формирования нации, является почти безграничная *способность к ассимиляции*. Постоянный приток на континент эмигрантов из разных стран привел также к невиданному плюрализму во всех областях культуры и общественной жизни США. Поэтому специфика формирования национального стиля в условиях плюралистичной американской ментальности состоит в синтетическом характере искусства, стремящемся извлечь и обобщить лучшее из многообразия ассимилированных явлений. Композиторы США на этапе осмысления европейского музыкального опыта искали наиболее универсальные средства, которые возможно было бы применить для выражения американской национальной характерности. Жанры профессиональной музыки европейской традиции (например, такие, как симфония, концерт, соната, сюита, цикл миниатюр) оказались способными не просто наполниться новым для себя интонационным содержанием, но и стать средствами отображения духовного мира американцев, мировоззрение которых формировалось в условиях, совершенно отличных от европейских.

Путь кристаллизации самобытного музыкального языка на американской почве характеризуется направленностью от «займствования», цитирования фольклорных источников – через их обобщение, осмысление на фоне мирового музыкального опыта – к свободному претворению национальных особенностей. Н. Шахназарова отмечает, что подобные стадии в своем становлении проходила любая национальная музыкальная школа. Таким образом, путь к утверждению национального стиля, который прошла американская музыкальная культура, соответствует общей закономерности утверждения национального стиля как такового, выведенной Н. Шахназаровой. Исследователь подчеркивает, что для возвышения над уровнем «прямо-

линейной этнографичности» (фольклорные цитаты, использование народных ладов) требуется высокий уровень культуры, духовного самосознания композитора, дающий возможность осознать глубокие закономерности народной музыки и воплотить их в собственном творчестве на основе высокого профессионализма [18, с. 5, 22, 73].

Вместе с тем, наряду с общими закономерностями, любая национальная школа обладает рядом специфических черт. Есть они и в американском контексте.

Процесс формирования национального стиля в музыке США отражает важнейшие события американской музыкальной истории:

1) становление композиторской школы США;

2) ход постепенного вызревания единообразного пласта общеамериканских интонаций, связанных, в первую очередь, с джазом.

Постоянный обмен творческим опытом с Европой и особая восприимчивость американцев ко всему новому способствовала овладению принципами европейской музыки. Характерно при этом, что восприняты были в первую очередь структурные черты устоявшихся в Европе профессиональных жанров (таких, как, например, симфония, концерт, соната, вариации, цикл миниатюр и т.д.). Иными словами, американские композиторы усвоили особенности формирования европейской музыки, то есть своего рода «внешний» компонент, который затем наполнили интонационным и семантическим содержанием, проистекающим из американской действительности и отражающим национальные музыкальные признаки. В. Конен, осуществившая фундаментальное исследование истоков американской музыки, отмечает несколько главных интонационных источников, ставших основой творческих поисков композиторов США: хоровой гимн Новой Англии, музыка менестрельного театра, формы негритянской музыки, рэгтайм, блюз, искусство джаз-бэндов. Именно эти виды музыкального творчества отражали характерные черты жизненного уклада американцев, особенностей их мышления, системы ценностей. Данные жанрово-стилевые формы впитали американскую действительность, поэтому, обращаясь к ним, композиторы затрагивают внутренний мир своих соотечественников.

Несмотря на то, что американские композиторы активно изучали европейскую музыкальную систему, а многие из них получили про-

фессиональное образование в Европе (Э. Мак-Доуэлл, Р. Харрис, Э. Картер, А. Копленд), в своей деятельности они не пошли по пути абсолютного подражания европейским образцам, а искали пути отражения в музыке американской реальности. В. Конен характеризует этот процесс как «...самостоятельность исканий, не столько отгаливующихся от европейских образцов, сколько продиктованных реальным слуховым опытом собственно-американской музыкальной среды» [9, с. 332]. Независимость поисков самобытного музыкального языка усиливалась в течение всей первой половины XX века, по мере обретения американскими композиторами признания как у себя на родине, так и за рубежом. В 80-х годах XIX века сочинения американских авторов, преимущественно, создавались в духе европейской музыки. Представители так называемой «новоанглийской» или «бостонской» школы, сложившейся в США во последней четверти XIX в. (Д. Пейн, Дж. Чадвик, А. Фут, Г. Паркер), сформировались как художники в Германии и Австрии. Их творчество, по В. Конен, было отмечено «эпигонством по отношению к немецкой музыке романтического стиля», и, как следствие, «не имело резонанса в американской среде» [9, с. 331]. Вместе с тем, к концу XIX века очевидным стало стремление американских композиторов освободиться от довлеющего влияния европейской (прежде всего австро-немецкой) музыкальной культуры. Свидетельством осознанной необходимости в выработке своеобразного национального искусства стало приглашение А. Дворжака для преподавания в США (1892-1895 гг.) Преуспев в создании национального стиля у себя на родине, чешский композитор считал главной задачей своей работы в Штатах помощь американцам в создании национальной музыки. В. Егорова подчеркивает: «Дворжак, высоко ценивший фольклор разных народов, пробудил в своих учениках интерес к американской народной музыке, прежде всего негритянской и индейской» [6, с. 350]. Постоянно обращая внимание композиторов США на богатство фольклора Штатов, А. Дворжак, по сути, «открыл» Америку в музыкальном отношении как самим американцам, так и всему миру. Э. Мак-Доуэлл, крупнейший из композиторов США XIX века, шел по магистральному пути развития самобытного музыкального стиля, проложенном А. Дворжаком. Сформировавшись как художник в Европе, впитав эстетические принципы западноевро-

пейской романтической музыки, Э. Мак-Доуэлл, тем не менее, обращался в сочинениях к народному искусству Штатов, цитируя мелодии индейских и негритянских песен. В его творчестве не были сформированы устойчивые признаки национального стиля, но была поставлена проблема воплощения национального духа в музыке¹³.

Первым подлинно национальным композитором США стал, как известно, Ч. Айвз, который в своих музыкальных впечатлениях был глубиннее связан с американской землей, чем любой из его предшественников. Слуховой опыт Ч. Айвза впитал звуковую среду провинциальной Америки, а привитая отцом страсть к эксперименту вылилась в абсолютно самостоятельный характер его исканий, приведший к новаторству во многих областях композиторской техники [17, с. 46]. Как и все гении, он опередил свое время, встречая непонимание коллег, к тому же, он почти не имел контактов с публикой, поэтому подлинное «открытие Айвза» началось только с середины 40-х годов XX века, когда его произведения зазвучали с большой сцены. Тем не менее, Ч. Айвз отразил в своем творчестве музыкальные явления, ставшие позднее одними из неотъемлемых признаков национальной характерности американской музыки: мелодии сельского быта, сентиментальные баллады, пуританские гимны, церковные псалмы, песни актеров бродячих театров «minstrel-show», марши из репертуара провинциальных духовых оркестров, негритянские рэгтаймы и спиричуэлс. Все это интонационное многообразие сочеталось в его произведениях со сложнейшими приемами «новой музыки» - полиритмичностью, полиритмией, додекафонией, коллажем, элементами алеаторики, сонорики и др. Подобная «расширенность» слухового сознания, способность к сочетанию, казалось бы, несочетаемых стилистических пластов стала закономерной для американской музыки XX века. Таким образом, Ч. Айвз соединил традиционный интонационный комплекс провинциальной Америки с новейшей композиторской техникой, представив в своем творчестве прообраз *синтетизма*,

¹³ Следует отметить, что и среди композиторов следующего поколения (начала XX века) также имели место продолжатели европейских романтических традиций: Д. Мейсон, Ч. Грифс, Д. Карпентер, А. Шеферд, Ч. Кадман. Однако, как указывает Шнеерсон, их творческое наследие практически не участвует в современной музыкальной жизни страны [19, с. 5].

который стал характерной чертой американской музыкальной ментальности.

Второй тип синтетизма в композиторском творчестве США определил Дж. Гершвин. Он, так же как и Айвз, сочетал в сочинениях структурные формы и жанры европейской музыки с американскими национальными видами искусства. Однако, Дж. Гершвин задействовал другой пласт национальной культуры. Истоки звуковой сферы его произведений связаны с эстетикой бродвейского театра, мюзикла, эстрадного песенного искусства, городского джаза, блюза. Традиции этих жанрово-стилевых форм, рожденных в Новом Свете, к 20-м годам XX века глубоко укоренились в сознании американцев. Гершвину удалось преодолеть их мнимую «легковесность» и поднять до уровня академического искусства. Богатство джаза, раскрывшееся всему миру после «Рапсодии в стиле блюз», стало для американских композиторов неисчерпаемым источником национальных образов. К примеру, финал Фортепианной сонаты С. Барбера написан в джазовом стиле.

Так, два типа многоуровневого синтетизма как всеобщей закономерности музыкальной жизни США, данные Ч. Айвзом и Дж. Гершвиным (у первого – синтетизм, базировавшийся на сельской музыкальной культуре, у второго – на городской), в разных сочетаниях воплощались и развивались их младшими современниками. Творчество Ч. Айвза и Дж. Гершвина имело решающее значение для формирования облика американского профессионального музыкального искусства. Они дали необходимый толчок развитию национального самоопределения, указав коллегам пути поиска «своей ниши» в мировом музыкальном пространстве.

Широкоохватность музыкального опыта американских авторов, естественно, находила свое отражение в создаваемых ими сочинениях. Своеобразным фокусом, в котором преломились оригинальные черты американской музыкальной ментальности, утвердившиеся к концу первой половины XX века, предстает фортепианная соната С. Барбера. В сочинении компоненты музыкальной композиции присутствуют в следующем сочетании: в области формы – один из вариантов традиционного сонатного цикла (1 ч. – сонатная форма, 2 ч. – скерцо, медленная 3-я, быстрая 4-я); в области композиторских приемов – современные европейские достижения (додекафония, атональность – 1-я,

3-я части); в области интонационности – американские звукообразы (черты джаза, блюза, рэгтайма).

Многоуровневая синтетичность, плюрализм направлений, усвоение европейских традиций и новаций наряду с постоянным поиском средств выражения американской характерности, высокий профессионализм, глубокое знание и чувство особенностей инструмента – все эти черты, отличающие фортепианную музыку США, нашли отражение в Сонате С. Барбера.

Произведение было создано автором по заказу Лиги американских композиторов, в ознаменование предстоящей 25-й годовщины создания организации (1948 г.) В июне 1949 г. Соната была завершена. Мировая премьера состоялась в том же году в Гаване (Куба). Произведение посвящено Владимиру Горовицу, который стал первым исполнителем, и, кроме того, повлиял на процесс сочинения. Цикл первоначально задумывался автором как трехчастный. Но В. Горовиц убедил его в том, что Соната нуждается в «очень ярком, блестящем финале» [20, с. 1], благодаря чему появилась венчающая цикл fuga. Сочинение было принято на премьерном исполнении как шедевр американской музыкальной литературы и новейший ориентир в своем жанре. Соната С. Барбера стала первым крупным американским произведением для фортепиано, премьера которого состоялась с участием исполнителя такого масштаба. В. Горовиц объявил Сонату «первым по-настоящему великим национальным сочинением в этом жанре» [20, с. 1].

В области построения формы С. Барбер переосмысливает структуру сонатного цикла, делая его четырехчастным и «меняя местами» медленную часть и скерцо. В фортепианной литературе примеры подобной трактовки формы можно найти в сонате *b-moll* Ф. Шопена и в сонате «*in B*» П. Хиндемита. Характерной особенностью барберовской композиции является наполнение устоявшейся в европейской практике модели сонатной формы интонациями современной Барберу музыкальной действительности США, в которой сплелись новейшие европейские веяния (додекафония), тяготение к насыщенным остродиссонантным звучаниям, идущее от Ч. Айвза¹⁴; национальные

¹⁴ Насыщенность музыкального языка острыми, терпкими, резкими диссонансами также характерна для фортепианного творчества ряда других композиторов США:

звукообразы – джазовые и блюзовые интонации, рэгтаймовая фортепианная манера.

В I ч. Сонаты С. Барбер использует додекафонную технику, насыщая ею все темы сонатного *allegro*. Однако, двенадцатитоновые серии расположены в типичной для американской музыки широкоинтервальной мелодической манере, берущей начало в негритянских песнях и рэгтайме. Колористическое звуковое письмо II ч. периодически расцветается токкатными эпизодами в стиле *secco* с прихотливой ритмикой в духе рэгтайма, а «вальсовый» эпизод скерцо (II ч.) вполне мог бы звучать в одной из бродвейских музыкальных комедий, если бы не переменный размер, нивелирующий нарочитую танцевальность и сообщающий музыке изысканность и грациозность. III ч., пожалуй, наиболее «европейская» по музыкальному языку, с широким применением двенадцатитоновости, также несет отпечаток американского колорита: в страдальческих, стонущих интонациях темы проступают характерные черты блюзовой мелодики, с ее скользящими, вибрирующими приемами исполнения. И, наконец, финальная fuga, пронизанная безудержной стихией джазового ритма, в то же время изложена с соблюдением традиционных, устоявшихся в Европе канонов формы и контрапунктической техники.

Таким образом, несмотря на очевидную связь с европейскими традициями, Соната С. Барбера демонстрирует новую ступень в общемировом процессе развития жанра. Сложившийся в Европе, жанровый архетип в произведении композитора обогащается признаками американской музыкальной среды. Соната С. Барбера находится в контексте других фортепианных произведений автора, в которых еще явственнее проявляется национальная характерность. Например, его фортепианный цикл «Экскурсии», согласно авторской ремарке, построен на типичных американских музыкальных элементах [3, с. 1], среди которых – мотивы буги-вуги, блюза, ковбойских песен. Очевидно, в сочинениях С. Барбера сквозь призму авторского стиля воплотился особый интонационный строй американской музыки, оформившийся к 40-м годам XX века. Среди его признаков – связь с самобытными

Р. Сешенза, Р. Харриса, А. Копленда. У Барбера эта особенность не приняла черты крайности, благодаря его собственному лирическому, мелодичному, поэтичному характеру стиля.

жанрово-стилевыми формами музыкального творчества США (джазом, блюзом, рэгтаймом), интонационная броскость, эффектность и запоминаемость, а также новое ощущение ритма, не имевшее образов в европейской музыкальной традиции (использование неквадратных ритмов, нерегулярной акцентности, сочетание множества самостоятельных ритмических линий в одновременном звучании¹⁵).

Обобщая наблюдения над американской музыкальной ментальностью, можно сделать **выводы** о преобладании в ней двух качеств: *парадоксальности* и *синтеза*. Наряду с заимствованием европейских музыкальных традиций, в США выросло оригинальное, самобытное композиторское искусство.

Преодоление пестроты и разнородности, долгое время доминировавших над единством, как в профессиональном искусстве, так и в сфере народного творчества, стало главным мобилизирующим фактором на пути формирования национальной школы в музыке США. Процесс профессионализации музыкального искусства, начавшийся в Америке в последней трети XIX века, протекал параллельно с вызреванием джазового стиля, ставшего главным выразителем американской ментальности в сфере музыки. Джаз объединил в себе разнородные национальные истоки и смог максимально полно отразить систему ценностей, актуальную для различных национальных, социальных, возрастных групп США. Поставленная в творчестве Э. Мак-Доузла, проблема национальной самобытности нашла индивидуальные решения в творчестве Ч. Айвза, Дж. Гершвина, А. Копленда, Л. Бернстайна, С. Барбера. Преодолев психологическую зависимость от европейского музыкального влияния, эти авторы выбрали наиболее универсальные жанры европейской традиции и наполнили их структурную форму американским интонационным содержанием.

Фортепианная соната С. Барбера суммирует, обобщает достижения американских авторов в области фортепианной музыки с конца XIX века (как начала формирования профессиональной композиторской среды в США) до 40-х годов XX в. (как завершающего этапа кристаллизации национального стиля). По масштабности замысла и

¹⁵ Данные особенности ритмического мышления американцев берут начало в афроамериканской музыкальной культуре [Подробнее см.: 9, с. 74-79].

мастерству воплощения Соната находится в ряду лучших образцов жанра первой половины XX века – Второй Д. Шостаковича, сонаты *in B* П. Хиндемита, прокофьевской сонатной триады (Шестая, Седьмая и Восьмая), сонат Ч. Айвза и А. Копленда.

Сквозь призму индивидуального композиторского стиля С. Барбера в сочинении проступают признаки национальной американской музыкальной ментальности: ассимиляция универсальных, наиболее прогрессивных достижений мирового музыкального опыта; стилевая и жанровая синтетичность, отразившаяся в творчестве американских композиторов; ориентация на внеевропейские истоки национального музыкального искусства, наряду с использованием форм европейской профессиональной традиции; оригинальность творческих исканий, исключая путь подражательства европейским музыкальным образцам.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. *История фортепианного искусства*. [Текст] Ч. 3 / А. Д. Алексеев. - М. : Музыка, 1982. – 286 с.

2. Андрианов В. *Менталитет*. [Текст] / Современный философский словарь. [под общ. ред. В. Кемерова]. – М. Академический проект, 2004. – С. 382.

3. Барбер С. *Экскурсии [ноты]* / Сэмюэл Барбер [Электрон. ресурс] / Нотный архив Бориса Тараканова. – Режим доступа: <http://notes.tarakanov.net/composers/b.htm>.

4. Горюхина Н. *Национальный стиль: понятие и опыт анализа* [Текст] / Н. Горюхина // Проблемы музыкальной культуры: сб.ст. / [сост. И. Н. Юдкин]. - К., Музична Україна, 1989. - Вып. 2. – С. 52-65.

5. Гуревич А. *Проблема ментальностей в современной историографии* [Текст] / А. Я. Гуревич // Всеобщая история: Дискуссионные, новые подходы: [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т всеобщ. истории; отв. ред. А. О. Чубарьян. М. : Наука, 1989. - Вып. 1. - С. 75-89.

6. Егорова В. *Антонин Дворжак* [Текст] / В. Егорова. - М. : Музыка, 1997. – 616 с.

7. Козаренко О. В. *Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03* / Козаренко Олександр Володимирович; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. - К., 2001. – 398 арк.

8. Конен В. *Композиторы США* [Текст] / В. Конен // Музыка XX века. Очерки : в 2х частях. / ред. М. Г. Арановский, Д. В. Житомирский; отв. ред. Б. М. Ярустовский. - М. Музыка. 1987. - Ч.2, кн.5а. – С. 240-248.

9. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США [Текст] / В. Конен. - М. : Советский композитор, 1977. - Изд. 3-е. - 445 с.

10. Кулова Е. Фортепианное искусство США (творчество Мак Доуэлла, Гершвина, Барбера): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Кулова Елизавета Кубадиевна; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. - М., 1979. - 22 с.

11. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес [Текст] / І. Ляшенко. - К.: Музична Україна, 1973. - 325 с.

12. Менталитет и ментальность. [Текст] // Эрудиция [Электрон. ресурс] / Российская электронная библиотека. - Режим доступа: http://www.erudition.ru/referat/ref/id.36964_1.html - загл. с экрана.

13. Мірошніченко С. Про національну ментальність української поліфонії [Текст] / С. В. Мірошніченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2001, вип. 17: Українська тема у світовій культурі. - С. 246-258.

14. Овсянникова-Трель А. А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков : дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Овсянникова-Трель Александра Андреевна; Одесская гос. музыкальная академия им. А. В. Неждановой. — О., 2007. — 184 л.

15. Павлишин С. Американська музика [Текст] / Стефанія Павлишин. - Львів : БаК, 2007. - 316 с.

16. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследования [Текст] / Сергей Витальевич Тышко. - К.: ЭП Музінформ, 1993. - 120 с.

17. Фархадов Р. Феноменальный Чарлз Айвз [Текст] / Р. Фархадов // Музыкальная жизнь. - 2009. - №2. - С. 45-47.

18. Шахназарова Н. О национальном в музыке [Текст] / Н. Шахназарова. - М.: Музыка, 1968. - Изд. 2-е. - 86 с.

19. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов [Текст] / Г Шнеерсон. - М., Музыка, 1977. - 232 с.

20. Boyes Chris. Sonata for piano, Op. 26. Review [Text] // Chris Boyes. All Music Guide [Электрон. ресурс] / Information from Answers.com. - Режим доступа: <http://www.answers.com/topic/sonata-for-piano-op-26> - загл. с экрана.

21. Fairleigh, J. Serialism in Barber's solo piano works [Text] // J. Fairleigh. [Электрон. ресурс] - Piano Quarterly, 1970, n. 72 - p. 13-17. - Режим доступа: http://www.musicsack.com/PersonFMT_ItemPK.cfm?ItemPK=66234 - загл. с экрана

22. Tischler, H. Barber's piano sonata op. 26 [Text] // H. Tischler. [Электрон. ресурс] - Music and letters. - Oxford Univ. Press, 1952. - October. - С. 352-354.

Режим доступа: http://ml.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/XXXIII/4/352 - загл. с экрана.

23. Tischler, H. *Some remarks on the use of twelve tone techniques in Barber's piano sonata [Text]* // H. Tischler. - *Journal of the American Musicological Society*. - Oxford Univ. Press, 1952. - Summer. - p. 145-146.

Анна Кулак. Специфика американской музыкальной ментальности (на примере анализа фортепианной сонаты С. Барбера)

Исследуется специфика американской музыкальной ментальности, путь ее формирования, взаимосвязи с национальным стилем американской музыки. Выделяются главные признаки американской музыкальной ментальности и приводятся примеры их преломления в фортепианной сонате С. Барбера, обобщающей достижения фортепианной музыки США первой половины XX века. Доказывается органичность связи Сонаты С. Барбера с национальными жанрово-стилевыми формами американского музыкального искусства.

Ключевые слова: американская музыкальная ментальность, национальный стиль, фортепианная соната, С. Барбер.

Анна Кулак. Специфіка американської музичної ментальності (на прикладі фортепіанної сонати С. Барбера)

Досліджується специфіка американської музичної ментальності, шлях її формування, зв'язки з національним стилем американської музики. Видокремлюються головні ознаки американської музичної ментальності та наводяться приклади їх відображення у сонаті для фортепіано С. Барбера, яка узагальнює досягнення фортепіанної музики США першої половини XX століття. Доводиться природність зв'язку Сонати С. Барбера з національними жанрово-стильовими формами американського музичного мистецтва.

Ключові слова: американська музична ментальність, національний стиль, фортепіанна соната, С. Барбер.

Kulak A. Specificity of the American musical mentality (by way of example of the piano sonata of S. Barber)

Under study is the specific features of American music mentality, the way of its formation and the nature of relations with national style of American music. The main characteristics of the American musical mentality are defined based on the analysis of the piano sonata by Samuel Barber, which generalizes the US piano music achievements in the 1st half of the XX-th century. The author proves that S.Barber's creativity is closely connected with the national American musical art.

Key words: American music mentality, national style, piano sonata, S.Barber.

ЖАНР РОМАНСУ В УКРАЇНСЬКІЙ СКРИПКОВІЙ МІНІАТЮРИ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Скрипкова мініатюра – це історично сформований, типологічно усталений жанр професійної музичної творчості, призначений для сольного музикування в умовах камерного або концертного виконання. Скрипкова мініатюра як узагальнююча категорія містить внутрішню історично обумовлену, динамічну систему жанрів. **Актуальність** даного дослідження полягає у вивченні романсу як різновиду скрипкової мініатюри.

Якщо **об'єктом** дослідження є українська скрипкова мініатюра, то **предметом** слід вважати жанрово-стильові різновиди романсу.

Автор поставив за **мету** визначити тенденції жанрово-стильової динаміки інструментального романсу в українській скрипковій музиці. Задля досягнення цієї мети необхідно вирішити такі завдання: представити жанр романсу як різновид жанру мініатюри; проаналізувати різні види романсів, виявити їх характерні риси та надати класифікацію цього жанру, порівнюючи з існуючою класифікацією вокальних романсів.

Новизна дослідження полягає у визначенні специфічних особливостей різновидів жанру романсу в українській скрипковій мініатюрі. **Матеріалом** дослідження обраний доробок українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а саме – твори К. Домінчена, О. Зноско-Боровського, А. Кос-Анатольського, І. Ковача та О. Гнатівської.

У стильовому відношенні жанр мініатюри представлений різноманітно і багатогранно. Цим підкреслюється його специфічна особливість – універсальна природа, гнучкість, здатність до концентрованого відтворення психології людини через відображення його внутрішнього світу. Жанр мініатюри у композиторській і виконавській творчості притаманний майже всім типам музикування. За засобом виконання і складом виконавців мініатюру прийнято поділяти на інструментальну, вокальну, хорову, оркестрову. Кожна з них має свою жанрову специфіку, яка пов'язана з виконавськими особливостями та умовами музикування.

Романс (ісп. Romance) – це камерно-вокальний твір для голосу з інструментальним супроводом. Так називали іспанську пісню. Безпосередніми попередниками романсу були вокальні підтекстовки танцювальних форм – менуетів, сициліан [1, с. 695]. Розвиток романсу як жанру почався у другій половині XVIII ст. у творчості німецьких, французьких та російських композиторів. Розквіт жанру прийшовся на епоху романтизму. Романс має такі жанрові різновиди як балади, елегії, баркароли, романси в танцювальних ритмах й т. ін.

У вокальній музиці склалися численні різновиди романсу. Їх можна класифікувати, наприклад, за образним змістом, котрий охоплює побутовий, ліричний, психологічний типи романсів, а також романс–театральна сценка, романс, наближений до оперної арії, з симфонізованим розвитком [1, с. 696]. На композиційну побудову суттєво впливає зв'язок з текстом. Для типу романсів «вірші з музикою» характерна періодичність, квадратність, регулярна ритміка. У тому разі, коли композитори звертаються до текстів, написаних вільним віршем, або прозою, виникають твори, для яких не характерна структурна симетрія. Важливою стає музичномовна інтонація. Визначимо такий тип романсу як «проза з музикою».

Існують романси з яскраво вираженим національним колоритом. Романси, в котрих фортепіанна партія максимально самостійна та образна, складають особливий жанр – романс-прелюдія. Деякі з наданих різновидів можуть поєднуватись в межах одного музичного твору.

Інструментальний, зокрема, скрипковий романс, виник на межі XVIII – XIX століть. Найвідомішими є два романси Л. ван Бетховена для скрипки з оркестром. Численні романси для скрипки з'явилися у творчості видатних композиторів-скрипалів – Г. Венявського, П. Сарасате, М. Афанасьєва, Ф. Ріса. Їх естафету підхопили А. Рубінштейн, С. Рахманінов, С. Свенсен, М. Регер, К. Сіндінг та ін. Серед творів для скрипки українських композиторів кінця XIX – першої половини XX ст. у цьому жанрі найбільш відомими є авторський переклад фортепіанного романсу М. Лисенка, транскрипції вокальних романсів В. Косенка «Соловей» та К. Стеценка «Дивлюсь я на яснії зорі».

Як і вокальні романси, скрипкові твори у цьому жанрі поділяються на кілька різновидів – ліричні, психологічні, з елементами фольклору, романс – «вірші з музикою», романс – «проза з музикою» та ро-

манс-прелюдія. Елементи цих різновидів нерідко співіснують разом. У проаналізованих нами інструментальних творах визначились такі різновиди ліричного романсу, як лірико-психологічний, лірико-драматичний, а також ті, що можна віднести до інтимної лірики.

Зразком останнього є, наприклад, твір А. Кос-Анатольського (1950). Романс написаний у простій тричастинній формі, у тональності мі мажор. Коло емоцій виявляється вже у невеликому фортепіанному вступі. Арпеджіювані акорди у нюансі *f* створюють характер захоплення, радості. Мелодичний хід в басу у віолончельному регістрі на *diminuendo*, за два такти до вступу скрипки, асоціюється з інтимним декламаційним висловлюванням. Особливу виразність додає цьому висловлюванню ритмічне уповільнення, з авторськими позначками фермати та *rallentando*. Головне «зерно» теми першого розділу базується на інтонаціях висхідної сексти та зменшеної квінти у нюансі *p* і пунктирному ритмі. Висхідна секста – це суто «романсовий», елегійний інтервал, тритон же додає емоційної напруги, внутрішньої тривоги. Тема середнього розділу близька інтонаційно та за ритмом головній темі романсу, проте, проходить у до мажорі. Вона більш емоційна завдяки зміні темпу на *piu mosso* та динамічному розвитку. Реприза майже «дослівно» (і фактурно, і тонально) повторює експозиційне проведення теми. Вишуканість інтонування в цьому творі вирішена композитором шляхом використання в темі широкої інтерваліки, пунктирного ритму (часто в якості предйому, або допоміжних звуків), альтерації, несталих звуків. Особливу схвильованість додає характеру відсутність, часом, сильної доли. На кульмінаціях та при зміні одного музичного побудування на інше використовуються *rallentando*, *stringendo*, *rubato* та фермати у сполученні з *dim.* Завдяки цьому композитор підкреслює початок кожного нового розділу, що привертає увагу до зміни настрою в музиці. Інтимні ліричні переживання героя містяться в традиційній для цього жанру схемі: виразна, в манері бельканто, мелодія соліста, що супроводжується ординарною фортепіанною фактурою бас-акорд.

Отже, цей твір, що є зразком ліричного типу романсу, побудований на музичномовних інтонаціях, які підкреслюють інтимне декламаційне висловлювання автора.

Прикладом лірико-драматичного романсу є мініатюра О. Зноско-Боровського, що відноситься до кінця першої половини ХХ ст. Твір

характеризується баркарольним забарвленням, котре виявляється у тридольному метрі та характерному баркарольному «розгойдуванні».

Романс має складну тричастинну форму з динамізованою репризою. Починається твір невеликим фортепіанним вступом, який містить в собі два елементи. Перший – це 4 такти, узяті з наступного тематичного розвитку партії скрипки. Другий елемент (2 такти) – безпосередньо супровід до основної теми скрипки. Перша частина являє собою складний період, складений із двох великих побудов, та містить тиху (нюанси від *p* до *mf*), розмірену, розспівану і абсолютно неконфліктну тему з позначкою автора.

Друга частина *d-moll* (*poco piu mosso*) звучить вельми задушевно. Фактура фортепіанного супроводу не змінюється, зберігається баркарольний ритм. Цікавим є звучання скрипки у низькому регістрі (*p*, *dolce*) на фоні фортепіанної дублювання на октаву вище. Імітаційні елементи, а також точне повторення партії скрипки в партії фортепіано нагадує жанр «дуету згоди», який зустрічається в операх. Мелодія драматизується завдяки зміні темпу, фактурним ущільненням в партіях скрипки (подвійні ноти) і фортепіано (дублювання скрипкової партії та проведення теми в акордовому викладі), співставленню регістрів та розвитку динаміки (від *p* до *fff*). В кульмінації частини в партії фортепіано спостерігається ритмічне подрібнення, а саме – рух шістнадцятими нотами з текстовими нотатками *dolce poco a poco animato ma sempre animato* на *p*. Напружений мелодичний ладотональний розвиток передує кульмінації на *ff*. Кульмінацію також готує динамічний і фактурний розвиток (баси у фортепіано звучать у октавному подвоєнні), фортепіанна партія дублює партію скрипки і в момент кульмінації проводить тему в акордовому викладі у верхньому регістрі на фоні виразного низхідного руху в лівій руці.

Другу і третю частини зв'язує невелика скрипкова каденція. Вона заснована на секвенційному звороті мотиву з теми другої частини в низхідному русі з ритмічним варіюванням.

У динамізованій репризі звучання теми відбувається на новому емоційному рівні, що здійснюється за допомогою повторення другої побудови першої частини на октаву вище первісного проведення теми. Особливої експресії музиці надає звучання теми в партії фортепіано у високому регістрі, в той час коли в партії скрипки активно варіюють-

ся окремі, найбільш виразні елементи теми. Мелодія роздрібнюється короткими фразами, а в момент кульмінації на *ff* загальна фактура подається у збільшеному вигляді. Це октавні подвоєння в партії фортепіано та подвійні ноти в партії скрипки. У репризі спостерігається елемент поліфонічного розвитку, що свідчить про прагнення композитора до створення безперервного напруженого музичного руху. Тема набуває драматичного характеру. Це виявлено у накладенні тем одна на одну в партіях скрипки і фортепіано. Тема, яка ще не встигла одзвучати у скрипки на *pp subito*, повторюється в партії фортепіано на *mf molto espressivo*. Подібний засіб підкреслює також рівноцінність скрипкової та фортепіанної партій. В цілому, це створює рівноправний виконавський ансамбль. Окрім того, драматизм музики автор підкреслив трагічним звучанням мі-мінору наприкінці романсу.

Таким чином, цей твір поєднав у собі риси ліричного та драматичного жанрів: баркарольна лірична тема в процесі музичного розвитку набуває характеру драматичного висловлювання.

Зразком лірико-психологічного твору є романс К. Домінчена ре-мінор (1948), написаний у жанрі народної пісні. На це вказує не тільки характерний мелодизм, але й принцип розгортання форми – куплетно-варіантної з елементами тричастинності, що дає підставу класифікувати його як «романс-вірш». Перші два проведення теми першого розділу мають пісенний характер. Тональний план не виходить за рамки ре-мінору, але збагачується регістровим забарвленням. Другий розділ має більш драматичний характер. Він виявляється у контрастних змінах темпу (*piu mosso, largamente*), у несподіваних тональних зрушеннях (сі-бемоль мінор – до-діз мінор – сі-мінор та, нарешті, кульмінація у фа-діз мінорі), в ущільненні фактури в партії фортепіано і скрипки. Майже у кожному такті, як у калейдоскопі, змінюються тональні барви. Перехід теми у партію фортепіано супроводжується прискоренням темпу, ускладненням партії супроводу тремтливими тремоло, що додає їй схвильованості. Партія ж скрипки доповнює настрій цього проведення теми романтичними висхідними пасажами. Вказаний варіант теми більш розгорнутий. Класичний восьмитактовий період переривається експресивними різкими енгармонічними тональними зіставленнями та сягає кульмінації. Завершується другий розділ імпровізаційним епізодом скрипки. Нарешті, останнє, п'яте

проведення теми проходить в первинному пісенному характері та основній тональності – ре-мінор.

Таким чином, одноафектність драматургії в цьому творі вирішено шляхом деталізації кожного із засобів виразності: зміною тональних барв, розробкою інтонаційних деталей, розвитком фактури та включенням імпровізаційних фрагментів.

Зразком лірико-психологічного романсу є й твір Є. Станковича. За метроритмічною побудовою він наближається до романсу так званого прозаїчного висловлювання. Про психологічну спрямованість образного розвитку свідчить використання варіантної техніки письма, для якої характерне перебування у одному образному просторі. Це спонукає до своєрідного філософського роздуму, що базується на загостреному сприйнятті та осмисленні дійсності.

Короткі музичні фрази мають речитативно–декламаційний характер. Вони розростаються у процесі варіантного розвитку. Регістровий діапазон партії скрипки достатньо широкий. Інтонаційні ходи засновані на дисонуючих співзвуччях з використанням хроматичних інтервалів. Тематичний розвиток в цілому базується на інтонаційному комплексі, заданому на початку твору. Образна побудова твору має ліричну спрямованість, яка виражена терцовими та секундовими ходами з низхідним рухом у кінці фраз в партії соліста. Партія скрипки звучить вельми експресивно за рахунок інтервального складу мелодії (зм. 4, зм. 8, м. 2).

Виконання цього романсу та сприйняття його слухачем вимагає великої внутрішньої праці – ретельної уваги до кожної інтонації, пов'язаної з розвитком музичної фрази, та осмислення композиційних і драматургічних особливостей твору.

Романс О. Гнатовської написаний на початку 2000-х рр. Визначимо його як лірико-психологічний з елементами танцювальності і водночас наближений до жанру «романсу-прелюдії». Будова твору – складна тричастинна. Перша частина написана в пасторальній тональності ля-мажор. У тридольному розмірі ясно відчувається вальсовість. Прикрасою розділу, без сумніву, є яскраві імпресіоністичні алюзії, що розкриваються у гармонічній, фактурній, та емоційній сферах музичної палітри. А саме: підвищений IV щабель в мелодії скрипки, низка пентатонічних квартових ходів у фортепіано, що перегукується із стилем

Дебюссі, звукозображальні низхідні пасажі. Друга частина містить дві теми. Перша з'являється у динамічному контрасті – на *f* в Ре-мажорі. В ній також присутня танцювальність. Друга тема – в тональності сі-мінор. Вона містить численні інтервальні стрибки, ущільнену фактуру. Скрипкова партія збагачена новими технічними засобами: *pizz.*, короткі віртуозні пасажі, подвійні ноти. Завдяки цьому драматизується характер музики. У репризі, яка одночасно є кульмінацією твору, завдяки динаміці *ff*, ритмічному збільшенню та збагаченню фактури скрипкової партії, первісна лірична вальсова тема набуває пафосно-урочистого характеру. Танцювальні риси в цьому творі (наприклад, початок романсу або тт. 29-34 в середній частині твору) дозволяють солісту застосовувати різноманітну штрихову техніку (*legato, detache*, змішаний штрих, прийом *pizzicato*). Ускладнюються технічні завдання і для лівої руки (мелізми, ритмічні фігурації, подвійні ноти).

Отже, самотутній романс О. Гнатовської поєднав у собі романтичну вальсовість з вишуканою гармонічною мовою, характерної для імпресіоністичної музики. Професійне володіння композитором фортепіано сприяло створенню вельми складної та багатогранної партії супроводу, яка максимально допомагає розкриттю образного змісту твору, потаємних нюансів людських почуттів.

Стосовно романсів з національним колоритом, слід зауважити, що в українській скрипковій мініатюрі представлені не тільки риси українського фольклору, а й характерні особливості східної музики, що виявлені орнаментальною мелодикою та специфічними ладовими зворотами

Прикладом мініатюри з яскраво позначеним національним колоритом є романс І. Ковача Мі-бемоль мажор, написаний 1955 р. Форма романсу – складна тричастинна. Перша частина починається невеликим вступом фортепіано, в партії якого заявлена характерність мірного кроку. На фоні цієї мірності лунає мелодія скрипки – розспівана, широкого діапазону, різноманітна за ритмічним дробленням, багата на мелодико-ритмічні прикраси (тріолі, форшлагги), примхливі паузи. Завдяки темпу *Andante*, розміру 4/4, ритмічній остинатній пульсації в партії лівої руки фортепіано, а також яскраво розкритому двічгармонічному¹⁶ ладовому нахиленню теми, постає образ каравану, що іде у пустелі.

¹⁶ II та VI шаблі низькі, за їхньою допомогою утворюються збільшені секунди між II і III, VI і VII.

Середній розділ (*piu mosso*) має просту двочастинну форму. Тональна зміна виникає без модуляції, за принципом зіставлення. Розмір 3/4 надає характеру першої теми вальсовість, котра поєднується із «східним» ладовим забарвленням. Виникає певна асоціація з яскравими танцювальними образами музики А. Хачатуряна. Друга тема середнього розділу споріднена з першою мелодично, ритмічно та за характером – у тій же жанровій стихії східного колориту, в тональності Соль-мажор. Ця тема проходить двічі, за другим разом – в Мі-бемоль мажорі.

Кульмінацією і водночас репризою твору стає третя частина – *Andante*. Вертається початкова тональність (Мі-бемоль мажор), розмір (4/4) і перша тема, значно ускладнена фактурно. В партії скрипки з'являються подвійні ноти і підголоски, а в партії фортепіано збільшується кількість голосів та їх розшарування – споріднені мелодичні лінії лунають як у дисканті, так і в басу. Ці фактурні ущільнення за мелодизмом наближені до тем середнього розділу. Завершує композицію кода – *meno mosso*, що повертає характер мірного кроку першої частини.

Особливість тонального плану цього романсу полягає у відсутності мінорних відхилень і використанні автором двічі гармонічних тональностей, завдяки яким, а також характерним ритмічним дробленням, і досягається східний колорит у цій оригінальній мініатюрі.

ВИСНОВКИ. Романс в українській скрипковій музиці представлений вельми різноманітно з точки зору жанрового та стильового аспектів. Серед творів українських композиторів цього жанру, проаналізованих нами, знайдено паралелі між класифікацією вокальних та інструментальних романсів. Це надало можливість розподілити твори за різними типами. Більшість з них має лірико-психологічну спрямованість. Українські композитори продовжують романтичну традицію, для якої є характерним звернення до внутрішнього світу людини, її сподівань, роздумів, почуттів.

Окремі доробки мають яскраво виражені риси фольклорних замальовок (романс І. Ковача), яскраву жанровість – баркарола (у романсі О. Зноско-Боровського) та вальс (у творі О. Гнатовської). Існують романси, що спираються саме на першоджерело – пісню (К. Домінчен, А. Кос-Анатольський). Авторські особливості кожного з цих тво-

рів підкреслюють стильове багатство інструментального романсу в українській скрипковій музиці. Сучасні митці прагнуть поновлювати засоби музичної виразності та максимально розкривати специфіку звучання скрипки, її художньо-технічні можливості в ансамблі з фортепіано.

Таким чином, скрипкова мініатюра, у даному випадку – романс, є концепційним жанром музичної культури, що виконує в межах малої форми свою самодостатню художню функцію, як і інші жанри. Вона здатна відобразити психологію особистості автора. Незважаючи на камерний часопростір, у мініатюрі віддзеркалюється цілісність душевного світу людини з її багатим психологічним життям. Це впливає на логіку композиційної побудови твору, потребує від автора особливих засобів створення художнього образу, а саме: уваги до кожної деталі, лаконізму і афористичності інтонацій, відточеності та Філігранності музичного тематизму. Художній зміст мініатюри спрямований на відображення внутрішніх почуттів, вражень, емоцій, і це надає можливість авторові розкрити емоційну сферу психіки людини в усій різноманітності її прояву.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васина-Гроссман В. Романс / В. Васина-Гроссман // *Музыкальная энциклопедия*. — М. : Советская энциклопедия, 1978. — Т. 4. — С. 695—698.
2. Ліхтман З. *Вибрані романси українських радянських композиторів (Спроба виконавського аналізу)* / З. Ліхтман. — К. : Музична Україна, 1970. — 46 с. — (Серія «Музикантові-педагогу»).
3. Мазель Л. *Строение музыкальных произведений* / Л. Мазель. — М. : Музыка, 1979. — 534 с.
4. Мазель Л. *Статьи по теории и анализу музыки* / Л. Мазель. — М. : Советский композитор, 1982. — 327 с.
5. Морозова І. *Климентій Домінчен* / І. Морозова. — К. : Музична Україна, 1972. — 51 с.
6. Польська І. *Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика: монографія* / І. Польська. — Харків : ХДАК, 2001. — 395 с.
7. Рябуха Н. *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ — ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства*. — Спеціальність 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Рябуха. — Харків : ХДАК, 2004. — 20 с.

8. Фільц Б. Український радянський романс / Б. Фільц. — К. : Наукова думка, 1970. — 123 с.

Алла Мельник. Жанр романсу в українській скрипковій мініатюрі: тенденції розвитку.

В статті визначаються тенденції жанрово-стильової динаміки інструментального романсу як різновиду української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: мініатюра, жанр, романс, стиль, психологія особистості.

Мельник А. Жанр романса в украинской скрипичной миниатюре: тенденции развития.

В статье обозначены тенденции жанрово-стилевой динамики инструментального романса как разновидности украинской скрипичной миниатюры второй половины ХХ – начала ХХІ ст.

Ключевые слова: миниатюра, жанр, романс, стиль, психология личности.

Melnyk A. Genre of romance in Ukrainian violin miniature: trends of development.

The tendencies of genre-style dynamics in instrumental romance as a variety of Ukrainian violin miniature of the second half of XX century-beginning of XXI st are under the consideration of the given article.

Keywords: miniature, genre, romance, style, personality psychology.

УДК 78.071.1:155.4 (Рахманинов)

Юрій Попов

ЛИЧНОСТЬ С. РАХМАНИНОВА: ТВОРЧЕСТВО КАК ПРОЕКЦИЯ ДУШИ

Цель данной статьи – обобщить представления об особенностях темперамента С. Рахманинова. **Актуальность** статьи обусловлена назревшей потребностью в углублённом изучении личностных качеств великого музыканта, его психики и установлении их роли в деятельности великого артиста. **Объектом** исследования выступает творческое наследие С. Рахманинова-пианиста, дошедшее до нас в

форме записей, его эпистолярное наследие, а также многочисленные воспоминания о нем и исполнительском искусстве его современников. **Предметом** научного интереса выступает психологическая структура личности С. Рахманинова во внешних и внутренних проявлениях его творческого процесса.

Чтобы понять Рахманинова-человека, отмечает С. Сатина в своих записках, необходимо слушать, не мудрствуя, его музыку. Рахманинов не любил говорить о себе, своих переживаниях и творчестве. Лишь однажды в присутствии Сатиной он мимоходом заметил, что слова здесь ни к чему, что об этом все уже высказано в его произведениях, в его игре [1, с. 115].

Подобно многим выдающимся музыкантам романтической поры С. Рахманинов был **разносторонне одаренной творческой натурой**. Это проявлялось как в широте его жизненных интересов, так и в многоплановости музыкальной деятельности в качестве композитора, пианиста, дирижера.

Рахманинов **любил русскую природу**, тонко ощущал ее, мог передать в игре разнообразнейшие проявления ее жизни, а также свои чувства и впечатления от общения с нею. «Красота и величие природы, – не уставал повторять музыкант, – помогают творчеству» [1, с. 115]. Поглощенный музыкальным творчеством, он, тем не менее, если нужно, выказывал незаурядный талант организатора и администратора. Этот талант особенно ярко заявил о себе в период работы в Большом театре [2, с. 33], а также тогда, когда Рахманинов поддержал попытку С. Кусевицкого основать за рубежом русское музыкальное издательство [2, с. 21].

С. Рахманинов – весьма **сложная могучая индивидуальность**, в которой уживались, казалось бы, **противоположные черты**: скромность и высокое достоинство, низкая самооценка своей деятельности и артистическая гордость, веселость, коммуникабельность, тонкое чувство юмора, склонность к острому словцу и суровость, внутренняя собранность, искренность и замкнутость, сдержанность [2, с. 59], решительность, сила воли и неуверенность, сомнения. При этом всегда – постоянная, большая работа души: словно всю жизнь выполнялась установка, выраженная в словах поэта Н. Заболоцкого: «Не позволяй душе лениться...».

Порой Рахманинов терял веру в свои возможности и безмерно страдал от этого. «Раньше, когда сочинял, – писал он в письме к другу, – мучился оттого, что плохо сочиняю, теперь – оттого, что плохо играю. Внутри себя ощущаю твердую уверенность, что могу делать и то и другое лучше» [6, с. 486]. Это **интуитивное осознание своих неисчерпанных возможностей** подталкивало его, наперекор сомнениям и страданиям, к работе, к преодолению дурного расположения духа. Так складывалось в психике Рахманинова спонтанное стремление к самодисциплине, самоконтролю.

Почти всегда **сосредоточенный на своей внутренней жизни**, он уютнее ощущал себя не в шумной компании, а в уединении. Он избегал всякого рода празднований, банкетов, а если уж и посещал их, то охотнее играл, чем произносил речи. Он ограждал свой внутренний мир от посторонних взглядов, не любил давать интервью. Ему чужда была всякого рода поверхностность и легкомысленность. Все в нем было глубоким, серьезным, значительным.

Современники Рахманинова говорят о присущем ему невероятном **чувстве ответственности** за свое творчество: «он ни разу даже в глухом городке не разрешил себе легкомысленно отнестись к своему исполнению... Это всегда был Сергей Рахманинов, тот, кто и перед пустым залом, если он сел за рояль, должен сотворить, создать вещь, подать ее совершенно, сгореть в ней и быть после игры выдавленным лимоном, бледным от серого пота, опустошенным до изнеможения...» [2, с. 156].

С. Рахманинову в высшей мере были присущи **трудолюбие и трудоспособность**. Чрезвычайно требовательный к себе, он, не жалея сил, работал за инструментом, оттачивая и без того совершенную технику, отыскивая все новые и новые нюансы в исполняемых произведениях.

Он **хранил в себе живой интерес к явлениям искусства, жизни людей**, постоянно сетуя, что образ жизни гастролера не оставляет времени на знакомства с достопримечательностями и старобитностями городов, которые он посещал, для общения с выдающимися личностями [5, с. 101]. Рахманинов нередко жаловался и на то, что с ростом славы и признания, у него постепенно уменьшается возможность духового развития. Но вопреки этим жалобам и сетованиям, как свидетельствуют современники, он был человеком глубоко эрудированным в различных областях науки и искусства. «Сергей Васильевич совсем

внезапно поражал вас такими знаниями, которые, казалось, не могли быть ему близкими. Относительно разнообразнейших вопросов я всегда получала от него ясные, исчерпывающие ответы. И мне казалось – нет книги, которую бы он не читал. И это было почти так» [2, с. 68]. В письмах Рахманинова к многочисленным адресатам поражает его разносторонняя наблюдательность, ум, владение словом. Показательно в этом отношении, письмо к Н. Д. Скалон от 3 апреля 1896 г., в котором он просит пристроить куда-либо своего младшего брата Аркадия. Просит, но вовсе не унижается, остается полным достоинства и гордости. Письмо наполнено юмором, изысканностью, изяществом и потому напоминает игру Рахманинова: продуманную, четко выстроенную и при этом искреннюю.

В сложно организованной психике Рахманинова, среди многих заложённых природой, часто противоречивых, качеств особенно ярко выделяется **экзальтированность аффектов**. Его чувства очень глубоки и в печали, и в радости. Как патриот, он крайне болезненно переживает неудачи русских войск в Первой, а затем и Второй мировых войнах: «Жизнь наша, как и всех сейчас, от газеты до газеты. В дни, когда приходят такие скверные известия, как сегодня, например, – отход наших войск в Восточной Пруссии и слухи, полученные мной сегодня в письмах, о какой-то измене – в такие дни – совсем тоска! Я совсем почти не занимаюсь. Только вздыхаю! И когда и как все это кончится!» [5, с. 451]. Так же глубоко переживал он болезнь детей и близких. А какой трагедией стала для Рахманинова разлука с Родиной! «У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний» [5, с. 562].

Мотивы грусти, печали насквозь пропитывают творчество композитора. По словам С. Рихтера, «...у Рахманинова сильнее всего тоска...» [8, с. 101]. Не случайно тема средневекового напева *Dies irae*, составляющего часть католического Реквиема, столь часто вплетается в контекст рахманиновских произведений.

Однако, будучи человеком волевым, мужественным, Рахманинов, исполняя свои произведения, сообщал им несколько иной оттенок. Часто слышавший его игру английский пианист А. Херст отмечает, что «основной чертой его произведений является мужественный по-

дьем, проникнутый истинной радостью творчества и связанный с живейшим чувством юмора» [2, с. 340].

Безудержно Рахманинов отдается и чувству радости. Он был способен хохотать до упаду, слушая «Веселую вдову» Ф. Легара, от души веселиться в кругу своей семьи и близких друзей, участвовать в играх и затеях молодежи.

Федор Шаляпин вспоминает, что после свадьбы, на другой день, по утрам, часов в шесть, у окна его комнаты разразился адский шум – «толпа друзей с С. И. Мамонтовым во главе исполняли концерт на печных вьюшках, железных заслонках, на ведрах и каких-то поразительных свистульках... И снова колотили в заслоны, свистели, орали. А дирижировал этим кавардаком С. В. Рахманинов» [9, с. 244-245].

Все знавшие Рахманинова отмечали присущее ему тонкое чувство юмора, которое проявлялось не только в повседневной жизни, но и в композиторском творчестве, письмах, игре. Например, раскаты смеха слышатся в среднем разделе «Юморески». В исполнении автора он приобретает на редкость озорной, шутливый характер.

Подтверждает наше замечание и А. Херст: «Всякий настоящий музыкант, исполняющий его произведения, или просто их слушающий должен почувствовать этот небесный дар (чувство юмора – Ю.П.), проскальзывающий то тут, то там» [2, с. 342].

Иногда Рахманинов позволял себе подшучивать и над публикой. Однажды, когда слушатели долго его не отпускали, требуя исполнения Прелюдии *cis-moll*, он сыграв три октавы, перешел на Экспромт-фантазию Ф. Шопена, имеющую похожий «пролог».

Всепоглощающее чувство испытывал Рахманинов к музыке. «Я чувствую себя хорошо только в музыке... Музыки хватает на всю жизнь, но целой жизни не хватит для музыки» [6, с. 136], – утверждал он. – «Во мне 85 процентов музыканта и лишь 15 – человека». «Сочинять музыку для меня такая же насущная потребность, как дышать или есть: это одна из необходимых функций жизни. Постоянное желание писать музыку – это существующая внутри меня жажда выразить свои чувства при помощи звуков, подобно тому, как я говорю, чтобы высказать свои мысли» [6, с. 144].

Рахманинов испытывал огромную радость от хорошей игры оркестра, солистов и самой музыки. В письмах разных лет он делится

впечатлением от оперы Р. Штрауса «Саломея»: «... пришел в полный восторг. Больше всего от оркестра, конечно, но понравилось мне многое и в самой музыке... все-таки Штраус очень талантливый человек. А инструментовка его поразительна» [3, с. 298]. «Лучшее, что я тут назвал, это „Торжественная месса” Бетховена. Исполняли ее великолепно... А то я еще видел оперетку „Die lustige Witwe”. Хотя и сейчас написана, но тоже гениально. Я хохотал как дурак. Великолепная вещь» [3, с. 327].

Это чувство восторга побудило Рахманинова, человека сдержанного и даже несколько замкнутого, горячо откликнуться на исполнение В. Горовицем его Третьего концерта. Как писал Р. Мэтью-Уокер, в 1942 году на концерте в Пасадене, штат Калифорния, «Рахманинов в первый и последний раз появился на сцене после исполнения своей музыки другим артистом – на глазах у всех он обнял Горовица, сыгравшего Концерт с неподражаемым мастерством» [7, с. 161-162].

У Рахманинова, как и у большей части аффективно-экзальтированных натур, отчетливо прослеживаются черты **эмотивности**. Так, ему присущи крайние чувствительность и глубина реакций в области тонких эмоций. Его особенно волнуют те чувства, которые мы связываем с душевностью, гуманностью, отзывчивостью. Он чрезвычайно впечатлителен, мягкосердечен, жалостлив, легко раним. Отвечая Н. Д. Скалон, призывающей своего брата более спокойно реагировать на происходящее, Рахманинов пишет: «...вы мне советуете меньше чувствовать, а больше рассуждать, я вам могу сказать только одно, что есть природы, сотворенные самим Богом, которые именно сотворены так, что они во всем именно всегда больше чувствуют, чем рассуждают» [5, с. 98]. Хотя упорной работой над собой Рахманинов достиг того, что сдержанность стала одной из главных черт его характера, он временами все же легко мог быть растроган до слез и порой сам в этом признавался. Так, в письме к сыну Н. А. Римского-Корсакова Рахманинов, сообщая, как высоко ценится в Америке творчество автора «Шехеразеды», пишет: «На меня же лично, в особенности три первых произведения (“Золотой петушок”, “Шехеразада”, “Светлый праздник”), действуют болезненно от сентиментальности ли, может быть мне присущей, от моего ли уже пожилого возраста, или от потери Родины, с которой музыка Николая Андреевича так связана (толь-

ко Россия могла создать такого художника) исполнение этих вещей вызывает у меня постоянные слезы» [5, с. 491]. О том, как мучительно музыкант переживал разрыв с родиной, свидетельствует и рассказ Л. Пульвера А. Гольденвейзеру о случайной его встрече с Рахманиновым в Париже: «Рахманинов начал его спрашивать о Москве и московских делах, но после нескольких слов зарыдал и, не простившись с Пульвером, выбежал из магазина» [1, с. 426].

Обостренное чувство жалости, сострадания отразились в его творчестве. Г. Коган, рассматривая этот вопрос в статье «Творческий облик Рахманинова» [4, с. 262], приводит внушительный перечень сердобольных эпитетов из стихотворений, положенных Рахманиновым на музыку. Не нужно долго искать, чтобы обнаружить подобные мотивы и собственно в фортепианном наследии композитора. Даже в самых светлых пьесах Рахманинова то тут, то там проступают интонации грусти, элегии (Прелюдии *Es-dur*, *G-dur*, *Ges-dur*, *D-dur*, средний раздел этюда-картины *D-dur*). Тем не менее, исполняя свои произведения, Рахманинов стремился преодолеть меланхолические чувства. Это исполнительское свойство заметил Г. Коган: «Сентиментальность, расслабленность, вообще была чужда, противна натуре Рахманинова-пианиста; в этом он шел наперекор даже некоторым чертам Рахманинова-композитора (в особенности в ранних произведениях), и надо сказать, что от такого “противоречивого” исполнения подобные места в его музыке лишь выигрывали» [1, с. 36].

Для Рахманинова в высшей степени характерна такая отличительная черта эмотивной личности, как гуманизм: «Я вам желаю добра. Меня всегда радует, когда хоть одному человеку приятно и хорошо живется» [6, с. 95].

Хотя Рахманинов и стремился к сдержанности в проявлении чувств, близко знавшие его люди догадывались о его переживаниях по мимике. «Я всегда могла судить о его настроении, – пишет Н. Рахманинова, – по его лицу, которое ничего не умело скрывать, главное – по выражению его губ, которые я шутила называла барометром его восприятий и настроений» [2, с. 317].

Как это часто бывает у эмотивных личностей, поведение Рахманинова нередко обуславливалось альтруистическими побуждениями: «Отличительными качествами Сергея Васильевича являлись доброта

и отзывчивость к страданиям и нуждам других, большей частью неизвестных ему людей. Мало кто знает, как велика была его помощь еще прежде в России и в особенности здесь за рубежом оставшимся “там” и живущим “здесь”, то есть рассеянным по всему миру русским людям» [1, с. 115]. Об огромных масштабах этой моральной и материальной поддержки пишет С. Сатина [1, с. 115].

Рахманинов – гуманная и щедрая натура, чрезвычайно привязанная к своим друзьям и близким. До конца жизни он переписывался с товарищами консерваторских времен, горячо откликался на их проблемы, помогал не только словом, но и делом, радовался их успехам и удачам. Общеизвестны его горячее участие в судьбе М. Пресмана, больного В. Калининкова, хлопоты об устройстве концертов Н. Метнера, других приезжающих в Америку пианистов. Его слова, обращенные к М. Пресману: «... всегда готов сделать тебе все, что могу» – несомненно, касаются всех близких ему людей. Особенно нежные, трепетные чувства питал он к своим дочерям и внукам. Истинным страданием стала для него неизвестность о судьбе старшей дочери, оставшейся в оккупированной фашистами Франции. Не случайно последнее произведение Рахманинова, транскрипция «Колыбельной» Чайковского так насыщена хроматизмами, стонущими интонациями, саднящими гармониями, предающими чувство беспокойства и безысходной печали.

Артист давал великое множество концертов, доходы от которых шли в пользу учебных заведений, музыкальных союзов, просветительских организаций, благотворительных фондов, а также отдельных лиц, находящихся в бедственном положении. А сколько материальных ресурсов было затрачено Рахманиновым на оснащение русской армии во время Первой и Второй мировых войн. Типично русская широта его натуры раскрывалась и в непосредственной концертной работе. Бескорыстно дарил он свое искусство публике, с удовольствием играя на бис, без усталости музицировал в компании друзей (вспомним «концерты по вдохновению»), демонстрируя, к примеру, в узком кругу после утомительного клавирабенда различные нюансы в «Восточном эскизе» [1, с. 199]. Развлекая друзей, веселясь с молодежью, пианист мог часами сидеть за роялем как тапер, играя модную музыку.

Таким образом, можно говорить о том, что мученичество, подвижничество, жертвенность – эти три основополагающие идеи, выделяющие русского интеллигента среди всех прочих, о чем свидетельствуют едва ли не все мало-мальски значительные произведения российской литературы со времен декабристов, насквозь пронизывают как личность, так и творчество С. Рахманинова.

Подведем итоги. Рахманинов по своим личностным качествам подобен многим художникам-романтикам. Об этом свидетельствует и его творческая универсальность (композитор, пианист, дирижер, организатор), и могучая, с противоречивыми чертами индивидуальность, стремящаяся к непохожести на других, и одиночество среди людей, и экзальтированность аффектов, поражающих своей глубиной и силой, и дух азартного соперничества, честолюбивое желание первенства во всем.

Честолюбие в рахманиновской натуре раскрывается полно и ярко: в чрезвычайной требовательности к себе и другим, в стремлении к законченности, основательности, совершенству во всем, в неукротимом духе состязательности. Именно честолюбие направляет врожденную демонстративность Рахманинова в позитивное русло развития, благодаря чему у музыканта вырабатывается чувство ответственности, редкое трудолюбие и трудоспособность. Но, несмотря на это, демонстративность сохраняет в рахманиновской личности доминирующие позиции. Она подталкивает Рахманинова к постоянной публичной артистической деятельности. Под ее влиянием он легко «заражается» настроениями других художников, по-своему воплощая заимствуемые у них «темы» в своих сочинениях и обработках. Видимо, с исполнительской страстью к переосмыслению связана и его приверженность известным музыкальным традициям, которые затем им же в собственном творчестве существенно трансформируются.

Будучи в силу честолюбивых устремлений человеком независимым и решительным, С. Рахманинов, тем не менее, часто сомневается в себе, колеблется в выборе вариантов. Иногда он даже теряет веру в свои возможности, от чего безмерно страдает. Музыкант редко бывает полностью удовлетворен результатами своей работы. Обуреваемый сомнениями, он дважды принуждал себя прекратить композиторскую деятельность.

Русский музыкант чрезвычайно впечатлителен, мягкосердечен, жалостлив, легко раним. Тем не менее, в трактовке своих произведений Рахманинов намеренно преодолевал меланхолические чувства, интонируя сдержанно и мужественно.

Сколь силен в рахманиновской натуре альтруизм, человеколюбие, щедрость, отзывчивость, безграничная привязанность к друзьям и близким, почти не характерные для честолюбцев!

По направленности темперамента Рахманинов – определенно интровертированная личность. Обо всем у него было личное мнение, которое часто не совпадало с общепринятым. Почти всегда сосредоточенный на внутренней жизни, он уютнее всего ощущал себя в уединении и ограждал свой духовный мир от посторонних взглядов.

Среди выдающихся композиторов-исполнителей прошлого едва ли удастся обнаружить личность, чья аффектация в области сочинения музыки явно тяготела бы к полюсу мрака и печали, а в исполнительстве – к свету и радости.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Воспоминания о Рахманинове* [Ред. З.Аптеянци]. – Т.1 – М. : Музыка, 1988. – 665 с.
2. *Воспоминания о Рахманинове* [Ред. З.Аптеянци]. – Т.2 – М. : Музыка, 1988. – 372 с.
3. Келдыш Ю. *Рахманинов и его время* / Ю. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 478 с.
4. Коган Г. *Вопросы пианизма* / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 461 с.
5. Рахманинов С. В. *Письма*. [Ред. З. Аптеянци]. – М. : Гос. муз. издат., 1955. – 603 с.
6. Рахманинов С. *Литературное наследие* [Ред. З. Аптеянци]. Т. 1 – М. : Сов. композитор, 1978. – 648 с.
7. Уокер Р. *Рахманинов*. / Р. Уокер. – Урал LTD, 1999. – 199 с.
8. Чемберджи В. *В путешествии со Святославом Рихтером*. / В. Чемберджи. – М. : РИК «Культура», 1993. – 134 с.
9. Шалятин Ф. *Страницы моей жизни* / Ф. Шалятин. – Л. : Прибой, 1926. – 245 с.

Юрий Попов. Личность С. Рахманинова: творчество как проекция души.

Статья посвящена выявлению роли характера С. Рахманинова, особенностей его темперамента в самобытном исполнительском творчестве артиста.

Ключевые слова: фортепианная техника, публика, концерт, темперамент.

Попов Юрій. Особистість С. Рахманінова: творчість як проєкція душі.

Стаття присвячена виявленню ролі характеру С. Рахманінова, особливостей його темпераменту в самобутньому виконавському мистецтві майстра.

Ключові слова: фортепіанна техніка, публіка, концерт, темперамент.

Popov Yuriy. Personality of S. Rachmaninov: the creation as the projection of the soul.

This article is devoted to the revealing of the character role of S. Rakhmaninov and features of his psychological character in the original performing art of the artist.

Key words: piano technique, audience, concert, temperament.

УДК 784.5 + 783.2

Максим Сидоров

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ ТЕМАТИЗМА КАНТАТЫ С. И. ТАНЕЕВА «ИОАНН ДАМАСКИН»

Общеизвестно, что С. И. Танеев положил в основу кантаты «Иоанн Дамаскин» напев зауспокойного кондака «Со святыми упокой». Некоторые вопросы, связанные с обработкой этого напева в процессе подготовки тематического материала кантаты освещает Л. З. Корабельникова в монографии «Творчество С. И. Танеева» [3, с. 48-51], исходя из предположения, что композитор работал исключительно с его монодической версией. Аналогичной версии придерживается в статье «О творческом процессе С. И. Танеева» Е. В. Вязкова [2, с. 94-95].

Цель настоящей статьи — расширить представления о тематических источниках кантаты «Иоанн Дамаскин», сосредоточив вни-

мание на ее первой части, где напев «Со святыми упокой» используется наиболее активно и разнообразно. Для этого представляется необходимым вначале более детально, чем это сделано в монографии Л. З. Корабельниковой, проанализировать соотношение исходного монодического напева с начальным изложением главной темы, которым начинается оркестровая интродукция кантаты. Кроме того, на наш взгляд, следует сопоставить главную тему кантаты не только с монодическим напевом, но и с его четырехголосной гармонизацией, которая содержится в Обиходе, изданном Придворной певческой капеллой. Корабельникова приводит эту обработку, который и по сей день используется в богослужбной практике, только как пример неудачной гармонизации, оттеняющий достоинства танеевской. С нашей же точки зрения оба варианта – и монодический, и четырехголосный – в равной степени влияют на формирование главной темы кантаты.

Л. З. Корабельникова выдвигает предположение, что Танеев при работе над напевом мог воспользоваться изданием Обихода, вышедшим в 1772 г. [3, с. 49]. Согласно Корабельниковой, экземпляр этого издания имелся в личной библиотеке протоиерея Н. Разумовского, одного из консерваторских преподавателей Танеева, и мог быть доступен последнему. Кроме того, в монографии Корабельниковой приводится – к сожалению, не полностью – фотокопия страницы тетради эскизов Танеева, на которой скопированы четыре варианта напева «Со святыми упокой». В фотокопии отчетливо видно, как Танеев, выбрав наиболее, с его точки зрения, подходящий для дальнейшей обработки вариант, отчеркнул его жирной линией. Этот вариант – не основной, а так называемый «ин напев» (что отмечено композитором), то есть вариант, допустимый к исполнению во время службы по усмотрению регента.

Л. З. Корабельникова отмечает, что напев «Со святыми упокой», если представить его себе разделённым на такты, занимал бы восемнадцать тактов в размере четыре четверти (для этого, вероятно, ей пришлось вдвое увеличить длительность седьмой ноты напева). Такие размеры с точки зрения исследовательницы чрезмерно велики и не соответствовали задачам, которые ставил перед собой Танеев. Поэтому композитор «испробовал более десяти вариантов сокращений, и лишь в конце следующей страницы рукописей нашел окончательный текст, который, таким образом, можно назвать танеевской редакцией напева»

[3, с. 49]. Е. В. Вязкова приводит упомянутые варианты [2, с. 95], что позволяет глубже проникнуть в непростой и даже драматичный процесс преобразования монодического напева в главную тему кантаты. Представляется, однако, необходимым более четко зафиксировать соотношение между исходной и конечной точкой этого процесса, то есть монодическим напевом «Со святыми упокой» и темой, звучащей в интродукции кантаты. Однако прежде чем сделать это, обратим внимание на еще один возможный источник тематического материала кантаты.

На страницах 49-50 монографии Корабельниковой приводится гармонизация напева, выполненная А. Львовым, с добавлением тактовых черт, отсутствующих в издании Придворной певческой капеллы. Исследователь отмечает единственное существенное изменение, внесённое Танеевым: «затакт перед четвёртым тактом введён с учетом ямбического метра поэмы Толстого» [3, с. 50]. К сожалению, без внимания оставлена одна существенная деталь гармонизации Львова: здесь также имеется затакт к четвёртому такту напева. Очевидно, что Львова совершенно не интересовал ямбический метр поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин» – он ориентировался скорее на общепринятую литургическую практику своего времени, согласно которой этот затакт добавлялся для подчёркивания ударения на слове «Христе», а также, возможно, необходимостью взять дыхание перед следующей фразой.

Теперь рассмотрим более подробно особенности того, что в монографии Л. З. Корабельниковой названо «танеевской редакцией» напева. Во-первых, исходный напев содержит сорок нот, тогда как у Танеева – всего девятнадцать, из которых одна, как отмечалось выше, добавлена. Если быть точным, Танеев использовал лишь 45 % исходного материала, и поэтому более корректно, видимо, говорить не о редакции, а о своеобразном «конспекте», в котором отражены мелодически наиболее яркие участки напева (см. Пример 1 на след. стр.; для удобства сравнения начальное мелодическое построение кантаты транспонировано из *fis-moll* в *d-moll*).

Л. З. Корабельникова утверждает, что Танеев сохранил все особенности подлинника, но при этом отмечает своеобразие структуры построения, образовавшегося после сокращения и метризации исходного напева: «Структура получившегося в результате периода очень

своеобразна: хотя композитор свёл мелодию к традиционному для классической европейской музыки восьмитакту, в нём совершенно отсутствует квадратность. Он ассиметричен, делится на две неравные части – 3 и 5 (2+2+1) тактов» [3, стр. 48].

Пример 1

Обиход

Тансев

Со свя - ты-ми у - по - кой Хри - сте ду - шу ра - ба Тво - е - го и
де - же несть бо - лезнь ни пе - чаль ни воз - ды -
ха - ни - е по - жизнь без - ко - не - чна - я

Представляется необходимым указать, вопреки приведенному выше утверждению автора монографии, на существенные отличия в строении периода, открывающего кантату Танеева от монодического напева «Со святыми упокой». Они касаются именно структуры. В соответствии с разбиением словесного литургического текста на строки и фразы, напев складывается из трёх построений, тогда как у Танеева образуется двухчастная структура. Кроме того, внутренние членения в одногласном напеве обусловлены синтаксисом словесного текста, причем некоторые из них подвижны: на словах «идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание» цезуру можно сделать либо после первой, либо после второй запятой – там, где поющий почувствует необходимость переменить дыхание, и никакие особенности напева этому не препятствуют. У Танеева же цезура во втором построении образуется благодаря мелодической секвенции и трактуется совершенно однозначно.

Излишне, наверное, подчёркивать, что в каноническом напеве секвенции нет. Чтобы такая секвенция появилась, Танееву понадобилось не только ритмизировать напев, но и изменить – правда, только в одном месте – его ритмическую структуру. Изменение ритма в этом такте танеевского варианта, приводящее к образованию мелодической секвенции, сделано, как и вставка затактовой ноты в третьем такте, под очевидным влиянием четырёхголосного Обихода. Здесь напев изложен таким образом, что одна и та же музыкальная фраза трижды повторяется с разным текстом. Понятно, что ничего подобного в одноголосном напеве нет и быть не может:

Пример 2

The image shows a musical score for the piece "So svyatyimi upokoy" by Taneyev. It is a four-part setting, including Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with a basso continuo line. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic structure. The lyrics are: "Со свя - ты-ми у - по - кой Хри - сте ду - шу ри - ба Тво - е - го пи - де - же нести, бо - ле - знь пи - чаль, ши по - зды - ми - ни - у но жи - знь без - ко - не - чны - я". The score is divided into three systems, with measures 7 and 13 marked at the beginning of the second and third systems respectively.

Позволим себе на основании сказанного утверждать, что изменения, внесенные Танеевым в напев «Со святыми упокой», обусловлены не только необходимостью сократить мелодическое построение, размеры которого оказались слишком велики для экспозиционного материала кантаты, но и влиянием четырёхголосного обихода и, соответственно, гармонического музыкального мышления. Мелодико-синтаксические особенности монодического напева сохраняются

Танеевым лишь в той мере, в которой они не противоречат закономерностям гармонического музыкального мышления.

Кроме напева «Со святыми упокой», в кантате, по мнению Л. З. Корабельниковой, используется ещё один обиходный напев — заповедей канона «Упокой Господи душу усопшего раба твоего»¹⁷. В монографии приводится фрагмент клавира [3, с. 57], который, как считает автор, соответствует первому проведению этого напева. В связи с приводимым примером не могут не возникнуть некоторые вопросы. Первый из них: какой именно из вариантов напева здесь использовал Танеев? Ведь в отношении напева «Со святыми упокой» точно известно не только, каким литургическим источником пользовался композитор, но и какие именно четыре варианта напева первоначально привлекли его внимание¹⁸. В отношении «Упокой Господи душу усопшего раба твоего» ничего подобного не наблюдается: в тетрадах эскизов нет следов ни самого напева, ни его обработки.

Второй вопрос: как соотносить литургический текст и приводимый Корабельниковой музыкальным материалом? Ведь если попытаться подтекстовать этот материал, картина получается весьма несуразная: литургический текст не вмещается в мелодическую фразу, а в той его части, которую всё-таки удаётся втиснуть в мелодическое построение, возникает чудовищное несоответствие между словесными и музыкальными (метрическими) ударениями. Чтобы хоть как-то привести литургический текст с его предполагаемым музыкальным воплощением, приходится пожертвовать ключевым словом «Господи». Можно попытаться спасти гипотезу об использовании ещё одного напева в кантате. Для этого необходимо учесть, что в каноническом тексте начальное слово запева не «Упокой» (этот вариант появился, скорее всего, позже), а «Покой». Впрочем, используя для подтекстовки канонический вариант, всё равно приходится идти на жертвы — на этот раз эти важным словом будет «душу», не говоря уже о нелепом ударении в слове «покой»:

¹⁷ Е. В. Вязкова также вскользь упоминает «репетицию звуков в теме “Упокой Господи”» [2, с. 99].

¹⁸ В тетради эскизов Танеева под напевами «Со святыми упокой» выписан также напев «Вечная память»: первоначально, как указывает Корабельникова, Танеев колебался, какой именно напев будет положен в основу кантаты.

Пример 3

1. У - по - кой, Гос - по - ди, ду - шу у - соп - ше - го ра - ба...

2. По - кой, Го - спо - ди, ду - шу у - соп - ше - го ра - ба Тво...

3. У - по - кой... ду - шу у - соп - ше - го ра - ба Тво - е - го.

4. По - кой. Го - спо - ди, ...у - соп - ше - го ра - ба Тво - е - го.

Откуда же появилась гипотеза об использовании Танеевым этого напева? Предположим, что Л. З. Корабельникова – исследователь в высшей степени добросовестный и внимательный к мельчайшим деталям – опирается в данном случае на какую-то достаточно почтенную устную традицию. Ответ на вопрос о корнях этой традиции даёт Г. Б. Бернандт, который в монографии «С. И. Танеев» приводит ряд откликов на первые исполнения кантаты «Иоанн Дамаскин» в Москве и Петербурге. Особый интерес представляет отклик Ц. Кюи на первое исполнение кантаты в Санкт-Петербурге, которое состоялось 19 декабря 1887 г. в зале Дворянского собрания под управлением автора. В целом положительно оценивая произведение Кюи, однако, замечает: «В постройке кантаты один только эпизод мне кажется неуместным – это употребление несколько раз в первой части церковного напева “Упокой Господи душу усопшего раба Твоего” без всякого изменения» [1, с. 78].

Приведённая цитата важна в двух отношениях. Во-первых, из неё становится виден источник представлений об использовании Танеевым ещё одного литургического напева. Во-вторых, из неё видно каким образом эти представления возникли: очевидно, что Кюи опирается не на конкретную связь с обиходом, а на произвольную ассоциацию, возникшую во время слушания музыки. Можно было бы ограничиться констатацией того, что утверждение Кюи не соответствует действительности просто потому, что заповедь «Покой Господи» выглядит в каноне – как в службе погребения, так и в панихиде – совершенно не так, как первый элемент побочной партии, о котором пишется в рецензии, а именно следующим образом (см. Пример 4):

Пример 4

У-по-кой. Го-спо-ди, ду-шу у - со - ппе - го ра - ба Тво - е - го

Нетрудно убедиться, что приведенный пример не имеет практически ничего общего с первым элементом побочной партии в первой части кантаты, кроме, пожалуй, использования репетиции.

Однако ассоциация, пусть даже произвольная, которая возникает у большого музыканта и выдающегося музыкального критика заслуживает, видимо, более серьёзного отношения. Вдумываясь в природу этой ассоциации, следует обратить внимание на то, что четырёхголосный хор в первой части кантаты – хор «светский», которому поручено исполнение авторского музыкального материала (оригинального, а не заимствованного из литургического источника). Вплоть до цифры 15, где у альтов впервые проводится начальное построение (инципит) напева «Со святыми упокой», весь материал, так или иначе связанный с церковным пением, звучит исключительно в оркестре: в начале интродукции, в цифре 8 – именно здесь Кюи впервые послышалось звучание литургического напева – и в аналогичных местах оркестр выполняет функцию своеобразного «бессловесного» церковного хора.

Между перечисленными вступлениями «бессловесного хора» много общего: использование деревянных духовых и струнных (в интродукции – смешанные тембры, в цифре 8 – чередование чистых), четырёхголосное аккордовое изложение, само по себе вызывающее ассоциацию с хоралом, утяжелённый штрих *portamento*. Перечисленные особенности позволяют адекватно интерпретировать ещё один фрагмент первой части кантаты, играющий чрезвычайно важную роль в формировании общей линии развития, но по непонятным причинам, обойдённым вниманием исследователей. Речь идёт о цифре 17, которая представляет собой «тихую кульминацию» первой части кантаты и знаменует перелом в развитии. Здесь, как и в цифре 8, вначале звучат только четырёхголосные аккорды деревянных духовых и низких струнных, к которым добавляется триольный аккомпанемент вторых скрипок. Так же как и в начале интродукции и в цифре 8, возникают ас-

социации со звучанием церковного хора. Эти ассоциации, в отличие от тех, которые возникли у Кюи в связи с цифрой 8, имеют самое прямое отношение к напеву «Со святыми упокой», но только не в его исходной одноголосной версии, а в четырёхголосной гармонизации Львова.

Вернемся к Примеру 2 и обратим внимание на троекратно повторяемое построение, которое начинается из затакта к 6 такту. За исключением нижней вспомогательной ноты, имеющейся у Львова и отсутствующей у Танеева, это построение мелодически идентично началу цифры 18. Идентична и гармонизация с отклонением в параллельный мажор через трезвучие натуральный VII ступени (I – VII – III) и последующим зеркальным обращением этого оборота. Следует заметить, что современной литургической практике данный участок гармонизации «Со святыми упокой» используется и с другим текстом, над которым Танеев размышлял, приступая к сочинению кантаты – «Вечная память». Если предположить, что богослужebная практика 80-х годов девятнадцатого века не слишком отличалась от современной, то в цифре 18 первой части «встречаются» первоначальный замысел композитора и ранее не использовавшийся фрагмент напева «Со святыми упокой».

Обращаясь к откликам на первые исполнения кантаты «Иоанн Дамаскин», нельзя не обратить внимания на высочайшую оценку, которую дал этому произведению П. И. Чайковский. Известно, что Чайковский внимательно следил за творческим развитием своего талантливой ученика и высказывал опасения по поводу многочисленных контрапунктических упражнений, угрожавших, по его мнению, естественному развитию дарования Танеева. В переписке между Чайковским и Танеевым нашел отражение их спор по вопросам, связанным с совершенствованием контрапунктической техники, в котором Танеев после успешного исполнения кантаты счел себя победителем. Соответствующий фрагмент переписки приводится в целом ряде исследований – в частности, в монографии С. И. Савенко [4, с. 62-63]. Однако С. И. Савенко, в отличие от других исследователей, не ограничивается констатацией известных фактов, а делает следующее небезосновательное предположение: «Обращение Танеева к обиходному материалу <...> дало любопытные плоды. Наверяд ли вне танеевского воздействия тема “Со святыми упокой” появилась, десятью годами спустя, в гениальной Шестой симфонии Чайковского – тоже как сим-

вол смерти, жестокой силы, безжалостно разрушающей человеческие надежды на счастье. Цитата, естественно, звучит у Чайковского по-иному, но сама драматургическая эффектность ее появления может напомнить об «Иоанне Дамаскине», где чисто театральные контрасты и переключения играют немаловажную роль. Возможно, эта подспудная театральность кантаты, столь близкая творческой натуре самого Чайковского, и повлияла на него сильнее всего» [4, с. 64]. Дополним это предположение следующим наблюдением, которое подчеркивает сходство между проведениями напева «Со святыми упокой»: и у Танеева в разработке первой части кантаты, и у Чайковского в разработке первой части Патетической симфонии инципит звучит на фоне триольного ритма (первоначально Чайковский предполагал провести его на фоне квартольных фигур, но позже изменил решение; насколько осознанно здесь использовано то же ритмическое оформление, что и у Танеева, судить трудно).

По-видимому, исследователям творчества Чайковского трудно согласиться с тем, что в последние годы композитор, достигший вершин мастерства, мог испытывать влияние своего ученика. Однако Чайковский, как известно, внимательно прислушивался к советам Танеева: так, он одобрил предложенные Танеевым изменения в фортепианной партии Патетического трио (оно, как и «Иоанн Дамаскин» посвящено памяти Н. Г. Рубинштейна). Позволим себе, опираясь на соображения С. И. Савенко о скрытой театральности кантаты Танеева, указать на фрагмент из другого шедевра Чайковского, относящегося к тому же периоду творчества, что и Симфония № 6, где, с нашей точки зрения, могло своеобразно преломиться влияние первой части кантаты. Речь идёт вершине оперного творчества Чайковского — «Пиковой даме». В начале пятой картины (№ 18, Антракт и сцена в комнате Германа), где главному герою является призрак графини, герой не может избавиться от воспоминаний о заупокойной службе. Эти воспоминания воплощаются в партитуре звучанием хора за сценой. Словесный текст здесь, разумеется, не канонический — цензура не допустила бы произнесения литургического текста в оперном спектакле. Однако данный текст представляет собой свободную обработку шестого ирмоса Канона Пресвятой Богородице «Молитву пролию ко Господу». Приведем оба текста для сравнения.

Молебен канон ко Пресвятой Богородице, ирмос 6:	М. И. Чайковский, либретто оперы «Пиковая дама»:
Молитву пролию ко Господу, И Тому возвещу печали моя, Яко зол душа моя исполнися, И живот мой аду приближися	Господу молюся я, Чтобы внял он печали моей, Ибо зла исполнилась душа моя, И страшуся я пленения адава

Гармонизация для семи голосов выполнена П. И. Чайковским в традициях Обихода Придворной певческой капеллы, к которому композитор относился не слишком благосклонно. В данном случае обращение к «казённой» гармонизации обусловлено сценической ситуацией: панихида, как и всё действие оперы, происходит в Петербурге, где, разумеется, должен звучать именно вариант, утверждённый Придворной певческой капеллой. Однако наиболее интересная деталь, свидетельствующая о возможном косвенном влиянии кантаты Танеева, следующая: в последовании погребения младенцев после цитированной выше шестой песни Канона следует кондак «Со святыми упокой».

Выводы. В поисках тематической основы кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеев обращается к литургической монодии, однако его работа с исходным мелодическим материалом далека от прямого цитирования: композитор ищет компромисс между выразительностью напева и требованиями гомофонной формы. Органичность синтеза монодического и гармонического начал в интродукции кантаты обусловлена, с нашей точки зрения, ориентацией не только на одnogолосный Обиход, но также и на четырехголосную гармонизацию напева, выполненную кн. Львовым. Учет этой гармонизации в качестве относительно самостоятельного источника тематизма кантаты позволяет переосмыслить роль «тихой кульминации» первой части, которая из интермедийного становится тематическим разделом формы. Аналогичную мысль о более значительной роли данного раздела высказывает Е. В. Вязкова [2, с. 99-100]. Однако устанавливаемые ею связи данного эпизода с главной темой экспозиции представляются чрезвычайно слабыми, тогда как обнаружение почти прямой цитаты из широко известного источника, каковым являлась гармонизация Львова, позволяет, на наш взгляд, точнее объяснить драматургический эффект, который производит цифра 18.

Возможные связи между кантатой «Иоанн Дамаскин» и поздними произведениями Чайковского позволяют подкрепить и в известном смысле «материализовать» неоднократно высказанную в литературе мысль о взаимовлиянии двух композиторов. Кроме того, они позволяют музыкантам-исполнителям расширить диапазон ассоциаций, возможных и уместных при работе над партитурами Патетической симфонии и «Пиковой дамы». Дальнейшее исследование влияния, которое кантата Танеева оказала на воплощение лирико-философской тематики в творчестве отечественных композиторов, представляется весьма перспективным.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бернандт Г. Б. С. И. Танеев [текст] / Г. Б. Бернандт. – М. : Музгиз, 1950. – 378 с.
2. Вязкова Е. В. О творческом процессе С. И. Танеева (по эскизным материалам кантат) [текст] / Е. В. Вязкова. // Процессы музыкального творчества : сб. трудов. – М., 1994. – Вып. 130. – С. 90–111.
3. Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева : Историко-стилистическое исследование [текст] / Л. З. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 296 с.
4. Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев [текст] / С. И. Савенко. – М. : Музыка, 1985. – 172 с.
5. Чайковский П. И. Пиковая Дама : Переложение для пения и ф-но [ноты] / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1966. – 314 с.

Сидоров М. О. Літургійні джерела тематизму кантати С. І. Танєєва «Іоанн Дамаскін».

Літургійний наспів «Со святыми упокой» та його гармонізація розглядаються як рівнозначні джерела формування тематизму кантати «Іоанн Дамаскін».

Ключові слова: тематизм, панахида, монодія, гармонізація.

Сидоров М. А. Литургические источники тематизма кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин».

Литургический напев «Со святыми упокой» и его гармонизация рассматриваются как равнозначные источники формирования тематизма кантаты «Иоанн Дамаскин».

Ключевые слова: тематизм, панихида, монодия, гармонизация.

Sydorov M. O. Liturgical sources of thematic set in cantata Ioann Damaskin by S. I. Taneev.

Liturgical melody *So svyatymi upokoi* and its harmonization are considered as equivalent sources which form the thematic set in cantata Ioann Damaskin.

Key words: thematic set, service for the dead, monody, harmonization.

УДК 78.071.2:783.3(477)

Анна Сіраш

**ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА СЦЕНІЧНОЇ ОРАТОРІЇ
О. КОСТІНА «ЙОСИФ ФЛАВІЙ: ПОРИ РОКУ
(ІУДЕЙСЬКА ВІЙНА)»**

В музично-сценічних творах сучасних композиторів висвітлюються провідні естетико-філософські напрями, які характеризують складні і багатовимірні загальномистецькі процеси ХХ ст. З одного боку, це деталізоване дослідження внутрішнього світу людини, яке виявляється в камернізації; з іншого – тяжіння до «крупних планів» і глобальних філософських узагальнень, символіки. Таким чином відбувається розширення проблематики до масштабів загальнолюдського, універсально-значимого. Подібне жанрове «крещендо» пов'язане з інтенсифікацією синтезуючих процесів і пошуками нових жанрово-стильових різновидів (опера-балет, опера-ораторія, сценічна ораторія та ін.).

Творчість Олександра Костіна визначається багатогранністю та великою образно-тематичною амплітудою. Його приваблюють, як казки, (опера «Золоторогий олень», опера-балет «Незвичайна Чайна», балет «Русалонька»), так і реальні історичні події, в яких висвітлюються людина з її почуттями (опера «Сулейман і Роксолана», сценічна ораторія «Йосиф Флавій» та ін.), як образи давнини так і події ХХ ст.

Мета статті – виявити драматургічні лінії, що обумовлюють специфіку жанру в сценічній ораторії О. Костіна «Йосиф Флавій: Пори року (Іудейська війна)».

Твір написано для великого симфонічного оркестру та органу, подвійного мішаного та дитячого хорів, солістів та хроністу за мотивами трилогії «Іудейська війна» Ліона Фейхтвангера, Старого Завіту,

«Життя дванадцяти цезарів» Гая Светонія Транквілла, поезій Райнера Марії Рільке, Гійома Аполлінера, Ліни Костенко. Основну сюжетну лінію взято з трилогії Л. Фейхтвангера «Іудейська війна»¹⁹. Автором лібрето є Ігор Мамчур.

Твір виконувався двічі у залі Національної філармонії. Прем'єра відбулася у 2007 р. Першими її виконавцями були естрадно-симфонічний оркестр під керівництвом Н. Понамарчук, дитячий зразковий хор «Сяйво», Національна заслужена академічна капела України «Думка». Солісти: Сергій Бортник (Йосиф), Олег Сичов (Веспасіан), Генадій Ващенко (Педан), Лілія Гревцова (Мара), Олександра Папкова (Доріон), читець – Анатолій Чумаченко.

Друга постановка була присвячена ювілейному концерту композитора у 2009 р. Твір досить не простий за багатьма параметрами. Зокрема, його жанровий формат веде за собою велику кількість виконавців і образів, що складаються в певні драматургічні лінії, кожна з яких має свою зав'язку, кульмінацію та розв'язку.

«Йосиф Флавій» – психологічна драма з епічними та ліричними рисами складається з інтродукції, прологу та чотирьох книг. Жанр цього твору визначено автором як сценічна ораторія, сповнена драматичних подій з життя першосвященника Йосифа-бен-Матафія²⁰. В ній йдеться про поневіряння Йосифа, його зрадництво, спокуту, одруження на простій дівчині з Кесарії, кохання до олександрійської красуні Доріон, про марність життя і про єдине, що лишається та вкарбовується в долю майбутніх поколінь – творчість, слово, книги.

У творі прослідковуються три драматургічні лінії: *психологічна* – пов'язана з головним героєм Йосифом Флавієм²¹; *лірична* – представ-

¹⁹ Письменник об'єднав під цією назвою наступні романи: «Іудейська війна», «Сини», «Настане день». В основу покладені реальні події, більш того, письменник, фактично, адаптував книги самого Йосифа Флавія («Іудейська війна» та «Життя») для сучасного читача. Початок роману «Іудейська війна» відноситься до 67 року н. е.

²⁰ Визначний єврейський історик і військовий начальник, відомий, як автор трактатів на грецькій мові «Іудейська війна», «Іудейська давнина», «Проти Апіона» та ін. Народився Йосиф в перший рік правління Гая Калігули, приблизно, у 37 році н. е., належав до знатного роду священників (був священником «першої черги»).

²¹ Йосиф-бен-Матафія став Флавієм у зв'язку зі звичаями Риму, де кожен іноземець, а особливо єврей, сприймався за традиціями та законом імперії як ворог, та будь-яка дія проти нього, чи то вбивство, чи то пограбування не мало ніяких правових

лена двома його дружинами, а саме Марою та Доріон; *епічна* – означена загальними образами римського та єврейського народів, римськими полководцями Веспасіаном та Педаном, а також образом Хроністу.

Основною драматургічною лінією є психологічна. В ній закладена головна ідея ораторії – становлення особистості Йосифа, його трансформація в громадянина Всесвіту. Зав'язка цієї лінії відбувається в пролозі (Псалом № 21, що є однією з головних музичних характеристик першосвященника). Композиційне трактування цього Псалму підпорядковане законам драми (закону повторних комплексів). Композитор поділяє псалом на три розділи, що з'являються на різних драматургічних етапах. У зв'язку з цим його частини набувають рис тричастинності, але на відстані. Такий принцип «кругової побудови» відповідає важливій ознаці певного стану людської психіки – постійному поверненню свідомості до однієї й тієї ж думки.

В першому та третьому розділах Псалму відбувається протиставлення між оркестром та солістом на інтонаційному рівні. В партії Йосифа композитор використовує елементи псалмодії та речитативу з характерним прийомом речитації (на одному тоні зі стрибком на початку); як противага, в оркестрі звучить гнучка мелодична лінія сповнена форшлагів (її гармонічну основу складає змінений дорійський лад). Поступово вокальна лінія трансформується і підпорядковується динамічній оркестровій. Вона наповнюється експресією та драматизмом за рахунок зміни прийому вокалізації (він набуває аріозно-декламаційного характеру), розширення діапазону, акцентного варіювання, обергального мелодичного руху. Композитор поєднав два способи виконання псалмів, сольний та респонсорний, але репліки хору це не є «відповідь» солісту: навпаки, він виступає як окремих виконавець, в партії якого яскраво виявлений принцип антифонного співу, традиційний для православного богослужіння. У зв'язку з вищезазначеним, слід підкреслити наявність поліфонії пластів (оркестру, хору та соліста).

наслідків. Виключенням були «потрібні» Риму та його еліті люди. У такому випадку відбувався публічний акт «заступництва»: іноземцю давали офіційну грамоту, в якій вказувалося, що ця особа знаходиться під захистом конкретної особи. Але використання в імені Йосифа слова «Флавій» не мало значення прізвища, тому що в той час у Римі всіх називали на ім'я, а слово «Флавій» свідчить про відношення до конкретного покровителя, а саме – Веспасіана Флавія.

Другий розділ Псалма з'являється в середині між піснями Педана та Веспасіана «Ви апельсина станцюйте». Як зазначив композитор, це є його продовження. В ній він використав сольний спосіб виконання та лад (змінений фрігійський). За емоційним складом ця частина більш насичена, схвильована та напружена, аніж перша та третя. Це пов'язано з подіями, що відбувалися саме в той момент. Спостерігаючи за жахливою та розпусною поведінкою Педана, Веспасіана та солдат, Йосиф страждає («...бики мене оточили, вже їхня злоба, як хащі»). В музиці це виявлено за допомогою нерегулярної ритміки, прийомів алеаторики, пунктирного ритму; мелодичні лінії гнучкі та насичені форшлагами, що імітують інтонації плачу.

Зі вступом соліста в оркестрі з'являється ритмічна стійкість, але вокальна партія протистоїть їй своїм тріольним рухом, тому загальне звучання сприймається як ритмічна не стійкість, ніби дві протидіючі сили. Соліст виходить на перший план: його переживання розкриті через зміну типів вокалізації в межах одного такту (поєднання аріозного з метричним, декламаційним та псалмодійним), а також рухливий темп, принцип мелодичного опору, що додає насиченості, драматизму у висловлюванні. Поступово гнів героя трансформується у протилежний стан – зневіру.

В кінці цієї частини композитор зробив позначення *lamento*, що не тільки поглиблює загальне сприйняття цього епізоду (бо вказує на його близькість до арій *Lamento* Й. С. Баха), але й слугує додатковою підказкою для більш вірного прочитання і розуміння виконавцем душевного стану його героя, і, як наслідок, наближення до задуму композитора.

Третій розділ є водночас закінченням Псалму. Він звучить після сцени «Бичування Йосифа», виконуючи функцію репризи. В основу всього Псалму покладено лади єврейської музики – змінені фрігійський та дорійський. Композитором використані деякі найхарактерніші для єврейської музики каденційні звороти, відхилення та модуляції. У цій яскравій музичній характеристиці Йосифа композитор намагається надати розвитку, експресії вокальній лінії, «відпустити» душевні муки героя. На деякий час це вдається, але поступово вона знову повертається до обмеженості, що заснована на принципах повторення й псалмодії.

Таким чином, музично та динамічно частини «ходять» по колу підкреслюючи душевну слабкість, нерішучість Йосифа. Кульмінаційна зона психологічної лінії знаходиться в книзі другій, де відбувається трансформація Йосифа у громадянина Всесвіту («Псалом Громадянина Всесвіту»), розв'язка – в книзі четвертій № 23 «Сім кроків» (процесія). Психологічний портрет Йосифа доповнюється у поєднанні з образами епічної лінії. У їх взаємодії музична мова героя набуває різкості, мелодика наповнюється мелодекламаційними інтонаціями, а інколи переходить у збуджену речитацію, без визначеної висоти звуку.

Епічна лінія твору висвітлює визвольну війну іудеїв від римлян. Це можна сприймати як внутрішню ідею ораторії (що як жанрова модель світу передбачає масштабність подій). Її зав'язка починається у першій книзі, а кульмінація припадає на третю книгу, де відбувається зруйнування Єрусалимського Храму, який є символом віри, світла всього єврейського народу та розв'язка в книзі четвертій – «Тріумф над іудеями». Ця лінія паралельно проходить із психологічною. За допомогою такого прийому, крізь події війни, композитор висвітлює особистісні якості головного героя. Як було вище зазначено, епічна лінія представлена колективними образами (хорові сцени), римськими полководцями Веспасіаном та Педаном та Хроністом. Хорові номери, можна поділити на оповідальні та дієві. Зазначимо, що перших більше, і в свою чергу вони поділяються на ті, що описують подію, вводять в загальну її сферу та ті, що є *реакцією* на події. Так, наприклад хор в Пролозі носить оповідальний характер, в ньому пояснюється художній задум, ідея твору. Тому вербальний ряд містить тільки ім'я головної діючої особи Йосифа Флавія, а основне смислове навантаження припадає на оркестр. (Виконує цей номер два мішаних хори).

Пролог можна умовно поділити на три розділи за принципом асаф'євської тріади (*i:m:t*). Зав'язка починається з інтонаційного зерна, що поступово проростає у завершені мелодичні побудови. Відбувається поступове нагнітання за рахунок рухливого темпу, поступового динамічного зростання, ущільнення голосів та остинатного типу викладення в оркестрі. Кульмінаційний розділ посилений загальною вертикаллю, акцентами (*marcato*), обтяженням руху через збільшення тривалостей. Один із яскравих прикладів дієвої функції є хор «Сім кроків» з другої книги, який можна визначити як *хор-прокляття*. На-

зва номеру має наступний підтекст – за єврейськими звичаями від прокаженої людини (мається на увазі Йосиф) слід відходити на сім кроків.

Отже, композитор за допомогою повторення слів «сім кроків» на одній висоті, подвійним складом хору на нюанс *ff* в єдиній ритмічній організації відобразив сім кроків, які закликали зробити від Йосифа євреї. Для імітації розлюченого натовпу, О. Костін виключає з партитури оркестр і на фоні кластерного акорду в жіночих голосах (на склад «aaa»), в групі чоловічих – в речитативній формі звучать викрики з натовпу. В подальшому розвитку поступово вводиться оркестр, а у хоровій партитурі речитатив змінюється на метрично-декламаційну вокалізацію.

Дієвих хорів в ораторії налічуємо три: це «хор римлян» з першої книги, «Ви апельсина станцюйте» з першої книги, «Сім кроків» з другої книги. Виокремимо декілька загальних рис. По-перше, всі три хори мають загальну драматургічну функцію в творі – в них розвивається дія; по-друге, всі вони проходять у формі діалогу (хор і діюча особа); і по-третє, їх об'єднує насиченість звукообразними ефектами (хоровий речитатив, різні прийоми інтонування наближених до екмелічного, одночасне співставлення різних принципів вокалізації). Додамо ще основне навантаження в чоловічій групі голосів (в двох хорах жіночий склад взагалі відсутній, а в сцені прокляття включаються епізодично).

Важливим драматургічним навантаженням наділений образ Хроніста. Він грає роль не лише оповідача, але й безпосередньо дійової особи, виступає в діалозі з Йосифом у другій книзі, а також має місце накладення його ритмізованого читання на музику в четвертій книзі. В даній ораторії читець доносить до слухача той текст, котрий за задумом композитора не може бути вокалізованим, але є важливим для загальної поетичної ідеї. Виразне, дещо театралізоване прочитання читцем тексту під час постановки, грає не аби яку роль у загальному сприйнятті твору, наповнюючи його рисами драматичної вистави і посилюючи його емоційне навантаження.

Лірична лінія, яка представлена образами кохання Йосифа – Доріон і Мари, спрямована як і епічна, на розкриття героя, але зовсім з протилежного боку. Вона огортає події в оболонку безпосереднього

відображення почуттів, думок, душевних переживань. Образи Доріон і Мари розкриваються через жанр ліричної пісні, це виявляється вже в назві номерів (Пісня Доріон, Пісня сироти, прощальна пісня Доріон та ін.). В ліричній лінії у зв'язку з двома образними центрами (перший Йосиф та Мара, другий Йосиф та Доріон) виявляються дві зав'язки, кульмінації та розв'язки. Так, в першому, зав'язка – книга перша № 9, кульмінація – № 10 «Весілля», розв'язка – книга третя № 22 «Прощання Йосифа та Мари»; в другому центрі зав'язка починається в книзі другій № 14 «Пісня Доріон», кульмінація в книзі четвертій № 24 «Йосиф і Доріон», розв'язка – в тій же частині № 25 «Прощальна пісня Доріон».

Ця драматургічна лінія символізує моменти «випадання» з плану драматичної боротьби. Якщо провести паралель з оперою драматичного типу, що пов'язана з діалектичним поєднанням двох протидіючих сил (доцентрової та відцентрової), то ліричну лінію ораторії О. Костіна слід віднести до другої, відцентрової сили: кожна її поява ніби відсторонює, призупиняє дію, однак, завдяки діалектиці контрастного протиставлення, інтенсивно рухає її вперед.

Важливу драматургічну роль в ораторії відіграють симфонічні номери. Це інтродукція, книга перша «Весілля» № 10 та книга друга «Бичування» № 17. Розпочинається твір з інтродукції. За всіма її драматургічними законами, вона вводить в атмосферу подальшої дії, в ній стисло викладений той музичний матеріал, який складає ораторію. Перша тема оркестрового вступу – «тема римлян» – пронизує всю музичну тканину, утворюючи ціле. Оркестрове *tutti*, яскраве та могутнє звучання мідної групи інструментів, октавні унісоли, ритмічне збільшення теми – усе це надає образу рішучої, руйнівної сили. Далі викладається тема «громадянина Всесвіту», що різниться від попередніх своїм ліричним викладом. Вона плавно переходить в хорівий епізод «Білорунних ручаїв», що є словесною аркою між фіналом та початком твору.

«Весілля» та «Бичування» є кульмінаційними в певний момент життєвої драми Йосифа. Сцена «Бичування» сповнена психологічної напруги. Для того, щоб позбутися сорому одруження на Марі, йому слід витримати сорок ударів; тоді Бог Ягве змилюється на ним. Для більш яскравого зображення та максимального наближення до реаль-

ного дійства композитор використовує батіг, як імітацію різких звуків від ударів. Розпочинається номер зі стискаючої тищі, крізь яку чутно лише звук батога. В музиці це змальовується за допомогою тремоло високої струнної групи та ніби стук серця у літавр. У слухача виникає враження присутності під час бичування. В цьому номері переплелися інтонації теми кохання і Доріон, як знак того, за ради чого він так страждає і зазнає такого болю, а також теми п'ятого легіону – тих із за кого це відбувається.

У сцені «Весілля» на інтонаційному рівні яскраво виражена єврейська ментальність. В даному випадку, крім звичного двічі гармонічних мажору та мінору, простежуються елементи одного з ладів, який музикознавці означили як *змінений фрігійський*. Він містить підвищена кварту та великі септиму й сексту. Тони *с* і *es* нестійкі і обумовлюють подальший розвиток матеріалу. Відбувається характерна для такого роду музики модуляція з соль зміненого фрігійського в до мінор з елементами цього ладу. Як зазначив композитор, тут використаний стародавній наспів Нігн. Розглянемо його особливості окремо.

Виконавська практика та умови діяльності клезмерів (виконавці недуховної музики) обумовили жанри та форми, стиль та манеру музикування. Викристалізувалися їх види, що відповідали різним урочистим подіям (етапам церемонії заручин та весілля). Так, під час загального гуляння за столом грали «Тиш-нигн» (застільний наспів). Особливі мелодії, зазвичай, виконувалися солістом-скрипалем або кларнетистом, і призначалися на випадок, якщо наречена або наречений були сиротами. Клезмерам притаманна експресивна манера гри, несподівані прискорення або уповільнення темпу, раптові імпровізаційні вставки в мелодію, що підвищує емоційне сприйняття. Зазначені особливості є важливими для розуміння того, чому композитор обрав саме такі інструменти для цього номеру, звідки така вільна темпова організація, яскрава динаміка та несподівані музичні теми.

У творі виявляється оперне мислення композитора, а саме: в його типових ознаках, дія не протікає безперервно, вистава ділиться на дії (книги), в яких змінюється час та місце, з'являються нові герої. Події в кожній книзі відбуваються в якийсь один з проміжків часу; тому події в середині частини йдуть без зупинки, а між самими книгами припускається певний часовий відрізок. В ораторії прослідковується

декілька наскрізних тем-символів: кохання, римлян, тема-громадянина Всесвіту та Йосифа (Псалом), Доріон та Мари. О. Костін активно використовує і ремінісценції: наприклад, пісня сироти зустрічається в першій книзі, а потім частково повторюється в третій.

Складні життєві протиріччя, які вимагають тривалого проміжку часу для їх вирішення, тягнуть за собою «нисхідну» драматургічну форму фіналу: конфлікт повністю не вирішується, композитор припускає продовження дії.

ВИСНОВКИ. Сценічна ораторія «Йосиф Флавій» – яскравий приклад твору трансформації класичної моделі ораторії на її сучасному етапі розвитку, де крім типових ліній, спрацьовують драматургічні прийоми автора. Контрапункт трьох ліній обумовлює три хвили розвитку. При цьому всі вони взаємопов'язані, і диригенту слід не тільки знайти точки їх зіткнення, але й логічно вибудувати розвиток окремо кожної та відносно одна одної. У зв'язку з паралельним розвитком епічної та психологічної ліній, важко визначитись з тим, яка з них первинна, а яка підпорядковується. Тому це є відповідальним рішенням окремо кожного диригента, від якого залежить виконавська концепція твору (з епічним нахилом, або з психологічним).

Стосовно визначення жанру, композитор зазначив, що це сценічна ораторія: отже, передбачається акторська гра, як то є в опері. Проте слід зазначити, що твір ораторіального жанру може виконуватися як концертний, тобто без сценічної дії. Такий варіант виконання мав місце і в першому, і в другому випадках. Проте, на нашу думку, твір настільки насичений подіями, емоціями, конфліктністю, що в концертному виконанні його не можливо розкрити в повній мірі – твору не вистачає сценічного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кулешова Г. Г. *Вопросы драматургии оперы* / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1979. – 232 с.
2. Ярустовский Б. *О музыкальном образе* / Б. Ярустовский // *Советская музыка. Теоретические и критические статьи*. – М., 1954 – С. 5–62.
3. Сохор А. *Ораториально-кантатная хоровая музыка* / А. Сохор // *Музыка XX века*. – Ч. 2, Кн. 3. М., Музыка, 1980. – С. 312–346.

Анна Сіраш. Жанрова стилістика сценічної ораторії О. Костіна «Йосиф Флавій: Пори року (Іудейська війна)».

Пропонується цілісний аналіз нового твору О. Костіна в аспекті жанрово-стилістичного синтезу ораторії й драми. Розкриваються принципи оперного мислення композитора в умовах ораторіального дійства.

Ключові слова: ораторія, сценічна дія, жанрова стилістика, єврейська музика, музична драматургія.

Сираш Анна. Жанровая стилистика сценической оратории А. Костина «Иосиф Флавий: Времена года (Иудейская война)».

Предложен целостный анализ нового сочинения А. Костина в аспекте жанрово-стилистического синтеза оратории и драмы. Раскрываются принципы мышления композитора в условиях ораториального действия.

Ключевые слова: оратория, сценическое действие, жанровая стилистика, еврейская музыка, музыкальная драматургия.

Anna Sirash. Genre stylistics of the scenic oratorio A. Kostin “Joseph Flavius: seasons (Jewish War)”.

A thorough analysis of a new A. Kostin’s composition “Joseph Flavius: seasons (Jewish War)” composed in the aspect of genre and stylistic-synthesis oratory and drama is presented. Principles of the composer’s thoughts are depicted in the way of oratorio.

Key words: oratory, dramatic efficiency, genre stylistics, Jewish music, a musical drama.

УДК 791.43

Сун Мінхань

ДО ПИТАННЯ ПРО ПРИРОДУ КІНЕМАТОГРАФУ ТА ЙОГО СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ

Сучасна наука не тільки вивчає окремі явища, їх походження, еволюцію, робить прогнози їх подальшого розвитку у майбутньому, а й зосереджується на природі глибинних витоків того чи іншого явища. Кожен дослідник добре розуміє, що сутність та форми прояву явищ залежить від того, якими були передумови їх походження.

Прийнято вважати, що історія кінематографу ведеться з часів винаходу братів Люм'єр, але появи цього геніального явища передувало досить довгий етап досліджень, експериментів, «спроб і помилок». Досягнення цього періоду визначили подальші напрямки розвитку, репертуар, суспільні функції кінематографу, а також його сучасні форми та перспективи еволюції в майбутньому. Тому зараз *актуальним* є дослідження первісних форм кінематографу, бо ті форми у які він згодом трансформувався і продовжує трансформуватися завдяки стрімкому технологічному розвитку, існували задовго до виникнення кіномистецтва. Сучасний кінематограф не тільки став невід'ємною частиною дозвілля людини: він виконує багато суспільних функцій: інформаційну, розважальну, виховну, просвітницьку, маючи не аби який вплив на світове культурне, політичне та економічне життя суспільства.

Історією кінематографу займалося багато талановитих вчених у всьому світі, але вони досліджували його історію після 1895 р., коло їх інтересів обмежувалося переважно першими сюжетами кінематографу, періодом німого кіно, біографіями режисерів, акторів, становленням кіномистецтва та ін. Лише одиниці з них зверталися до початкового етапу, витоків та зародження цього явища. Це в першу чергу французький вчений зі світовим ім'ям, автор багатотомної «Всеобщей истории кино» Жорж Садуль; один з кращих істориків кіно, француз Ж. Потоньє, автор книги «Истоки кинематографа»; відомий кінодіяч, нащадок англійського аристократичного прізвища Айвор Монтегю – автор книги «Мир фильма», американець Террі Ремсі – автор фундаментальної монографії «Миллион и одна ночь». Первісні форми кінематографу також привертали увагу теоретика та практика мультиплікації – І. П. Іванов-Вано («Рисованный фильм», «Очерк истории развития мультипликации») та Б. Нугербекова («Когда оживают сказки»). Сучасні дослідники цікавляться окремими питаннями естетичних напрямків, сучасних форм та природою професійних якостей окремих митці.

Об'єктом дослідження є кінематограф та його роль у житті суспільства, а його *предметом* – первісні форми кінематографу, що визначили його природу та соціокультурні функції.

Метою статті є вивчення та узагальнення відомостей про технічний та творчий аспекти кінематографу, дослідження його витоків і по-

тенціалу, виявлення його суспільних функцій. Для цього потрібно проаналізувати: 1) художні витoki кінематографу та їх розвиток, 2) досягнення в галузі оптичної науки, без яких неможливо було б створити ілюзію руху, 3) винаходи в галузі фіксуючих рух апаратів, 4) результати впливу демонстрацій рухомих зображень та фотографій на глядачів.

Компактно зібраний, хронологічно викладений та науково оброблений матеріал з маловідомих сторінок історії кіно, стане в нагоді всім, хто вивчає історію кіномистецтва та цікавиться його місцем в історії світової культури.

Датою народження кінематографу вважається 22 березня 1895 р., коли відбулася перша публічна демонстрація фільму за допомогою апарату братів Льюмьєр²². Але для того, щоб зі синтезу науки, техніки, технології, театрального, образотворчого, музичного та ін. мистецтв органічно народилося кіномистецтво у сучасному вигляді, людству довелося пройти довгий шлях. «Права отцовства в отношении кино могут оспаривать следующие области исследований: 1) область теоретических исследований, посвященных оптическим свойствам движения; 2) область теоретических и прикладных исследований в изучении определенных видов движения; 3) область прикладных исследований, ставивших своей целью превратить зафиксированное движение в зрелище» [1, с. 20-21]

У 1955 р. в Парижі в одному з найбільших кіномузеїв світу – французькій Синематеці та Міжнародній федерації фільмархівів – була організована велика виставка, присвячена 60-річчю кіномистецтва. При вході відвідувачів зустрічав надпис «Ми святкуємо сьогодні 60 років кіно і 300-річчя кінематографії».

Нині кіно святкує свою вже 115-річницю, але кінематограф є більш давнім і складнішим явищем, аніж це може видатися на перший погляд. «...И оптические аппараты, изобретенные жрецами в Древнем Египте для показа “чудес”, и силуэты сказочных персонажей и животных, вырезанные из кожи и проецируемые в виде теней на Яванских островах, и турецкий “Карагёз”, и немецкие и итальянские аппараты для “оптических игр” XVII и XVIII веков, и знаменитый китайский

²² Деякі вчені вважають, що перший публічний платний сеанс кінематографу братів Льюмьєр відбувся ввечері 28 грудня 1895 року в «Гран кафе» на бульварі Капуцинів, 14, у Парижі. Сеанси мали великий успіх, що отримав світовий резонанс.

“театр теней”, и французские волшебные фонари, и персидские раскрашенные от руки “диапозитивы”, описанные Омаром Хайямом и доставлявшие радость наивным зрителям иранских базаров еще в XI веке, – все эти поиски пытливого человеческого ума, нашедшие даже свое теоретическое выражение в известном фолианте ученого XVII века отца-иезуита Кирхнера “Ars Magna Lucis et Umbrae” (“Великое искусство света и тени”) – все это по справедливости может быть занесено в родословную нового искусства [кинематографа]», – писав відомий режисер і теоретик кіно С. Юткевич [3, с. 5-6].

І насправді, якщо досліджувати історію кінематографу з точки зору демонстрації рухомих картинок глядачам, то, скоріш за все, логічно буде розпочати з китайського театру тіней. За часів свого технологічного розквіту, він представляв з себе вирізані рухомі силуети зі складною конструкцією, освітлені ззаду, що рухаються за прозорим екраном.

В Європі вистави тіней відомі за часів Середньовіччя, але досить широко вони розповсюдилися наприкінці XVIII ст., коли «увійшли в моду» в Німеччині та Центральній Європі. У 1776 р. у Версалі Серафіном був відкритий театр тіней, що був надзвичайно популярним, згодом театр переїхав до Парижу і проіснував там до 1859 р. Репертуар театру тіней переважно складався з фарсів на теми міського або сільського життя, пригод популярних персонажів тогочасних літературних альманахів – «Арлекін, що перетворився на годувальницю», «Поломаний міст», «Говорячи стільці», «Торговка рибою» тощо, а також документальні картини, наприклад – «Паризький карнавал», «Тварини зоологічного саду» та ін. Теми вистав були актуальними та злободенними, широко застосовувалися трюки. Приблизно у середині 1880-х років вистави театру тіней були поновлені у Франції і знову були популярними. Особливий успіх мала богемна зала кафешантану «Ша нуар», де персонажі та декорації створювали відомі художники. Саме одному з них – Рів'єру – першому спало на думку використати у виставах тіней перспективу. Це увійшло в моду. Було створено багато авторських вистав: «Епопея», «Спокуса Святого Антонія», «Марш до зірок», «Фріна», «Свята Женев'єва», «Сфінкс»²³ та ін. Успіх вистав у

²³ Це була перша вистава, де театр тіней був скомбінований з проєкційним ліхтарем.

«Ша нуар» обумовлені не тільки талантами митців, щох створювали ї, але і введенням чогось нового – перспективи, кольору, трюків, комбінування з проєкційним ліхтарем та ін.

Демонструвати силуети на екрані за допомогою технічних засобів почали після винаходу у 1680 роках в Італії Кіхнером і Вангельштейном проєкційного ліхтаря («волшебный фонарь»). Спочатку проєкційний ліхтар використовувався у церковній службі, він дозволяв панотцям демонструвати селянам всі жахіття пекла, згодом він перебрався до королівських палаців та салонів аристократів як коштовна розвага. Наприкінці XVIII ст. проєкційний ліхтар набув такої популярності та розповсюдженості, що він став забавкою для вуличних зівак і дітей. Але, ще у 1779 р. відомий науковець, а згодом ще більш відомий революціонер Жан-Поль Марат, запропонував за допомогою «сонячного мікроскопу», що був однією з варіацій проєкційного ліхтаря, проводити наукове навчання.

На початку XIX ст. фізик та фокусник Робертсон став популярним в Парижі завдяки своїми «фантазмагоріям», що демонструвалися за допомогою *фантоскопу* – проєкційного ліхтаря, поставленого на колеса, який міг пересуватися по рейках. Глядачі могли побачити романтичні, гостро соціальні та політичні вистави.

Починаючи з 1838 р., проєкційний ліхтар почали використовувати з науковою метою у Англії, Німеччині, Франції. Відомі були «театри ілюстрованої науки», де демонструвалися спеціальні тематичні сеанси, у яких з точки зору науки пояснювали природні явища. З 1864 р. проєкційний ліхтар супроводжував деякі курси лекцій у Сорбоні. Особливий успіх проєкційний ліхтар мав у Англії з другої половини XIX ст. Там функціонували спеціальні зали, де за допомогою двох-трьох ліхтарів глядачі могли побачити досить складні механічні вистави з атракціонами, різними трюками – напливами, накладеннями зображень та ін. Там для проєкційного ліхтаря переклали «Робінзона Крузо», усього Шекспіра та всього Вальтера Скота і демонстрували вистави глядачам під декламування уривків з творів.

Як бачимо, наприкінці XIX ст. репертуар і театру тіней, і проєкційних ліхтарів вже мав своє історичне підґрунтя, був досить складний та різноманітний: просвітницькі серії, історичні та документальні картини, класичні твори, народні комічні вистави, авторські вистави,

казки та ін. Два ці культурні феномени еволюціонували у технічному сенсі, іноді перетиналися, застосовувалися у різних цілях, в тому числі і наукових, та користувалися успіхом у глядачів. Сеанси проєкційного ліхтаря, як і тіньові вистави, супроводжувалися піснями, музикою, оповідачами, різними звуковими і зображувальними ефектами та мали різну мету: наукову, освітню, релігійну, розважальну, та, навіть, політичну.

Але все ж таки це були лише демонстрації картинок, а для того, щоб на екрані з'явилося реальне життя, цього було замало. Експерименти по вивченню збереження зображення на сітківці людського ока проводилися з давніх часів. Певних результатів в оптичних дослідженнях досяг у 1680 роках відомий вчений І. Ньютон²⁴. Продовж XVIII ст. експерименти з персистенції²⁵ продовжили Юнг та Сейнер (1740), а потім д'Арсі (1765)²⁶.

У 1828 р. дослідження з персистенції розпочав академік Жозеф Плато (1801-1883). Вчений дійшов висновку, що при середньому освітленні вона складає 0,34 сек. Зараз вважається, що перші принципи кіно були закладені саме Плато у 1832 році разом з винаходом *фенакістіскопу*²⁷. Як писав сам Плато в «Дисертації про деякі особливості вражень и т.п.» «Аппарат состоит из картонного диска с прорезанными в нем отверстиями. На одной стороне диска нарисованы фигуры. Когда диск вращают вокруг оси перед зеркалом, то фигуры, рассматриваемые в зеркале через отверстия диска, представляются не вертящимися вместе с диском, а, наоборот, кажутся совершенно само-

²⁴ Він проводив опити з диском, що згодом став носити його ім'я. Диск Ньютона був розбитий на декілька різнокольорових секторів, при швидкому обертанні диск ставав одного кольору. Однак, диск Ньютона був лише різновидом апарату, якому більш ніж 2 тис. років. Про нього згадував ще Птоломей, з подібним же приладом працював Аристотель.

²⁵ Приклади персистенції: спиці велосипедного колеса при їзді ми окремо не сприймаємо, а бачимо їх як легкий серпанок; дощ або град ми також бачимо як вертикальні смужки, а не окремі краплі; ми бачимо вогняне коло, замість одного вогника, що його крутять файерболісти та багато ін.

²⁶ В результаті цих опитів вчені дійшли таких висновків стосовно тривалості персистенції: Юнг – від 0,01 до 0,5 сек., Сейнер – від 0,1 до 0,25 сек., д'Арсі – 0,13 сек.

²⁷ Від грецьких слів : phenax – ошуканець та scoriēn – вивчати, дивитися.

стоятельными и делают движения, им присущие. <...>. Принцип, на котором основан этот оптический обман, очень прост. Если несколько предметов, постоянно меняющих форму и положение, будут последовательно возникать перед глазами через очень короткие промежутки времени и на маленьком расстоянии друг от друга, то изображения, которые они вызывают на сетчатке, сольются, не смешиваясь, и человеку покажется, что он видел предмет, постоянно меняющий форму и положение» [2, с. 43]. Тобто Плато вже чітко і ясно виклав закон, відповідно до якого відбувається зйомка та демонстрація фільмів²⁸.

Майже одночасно з Плато, але окремо від нього, віденський професор Симон фон Штампер також винайшов прилад, за принципом сприйняття схожий на фенакістископ і дав йому назву *стробоскоп*²⁹. Значною трансформацією фенакістископу став винайдений у 1834 р. англійцем Уільямом Джорджем Хорнером *зоотрон*³⁰. В цьому прила-

²⁸ Однак ще до відкриття Плато на початку ХІХ ст. існувала досить проста дитяча іграшка, що виникла як наукове відкриття членів англійського Королівського наукового товариства, серед яких були математик Бебедж та астроном Гершел. Вона уявляла з себе плаский картонний диск, до обох боків якого була прив'язана мотузочка. З одного боку диску був намальований птах, на другому боці – клітка, а коли диск швидко обертася, глядачу здавалося, що птах сидить у клітці, бо відбувалося накладення одного нерухомого зображення на інше. Цей ефект наглядно доводив специфіку зорового сприйняття людини. Іграшка носила назву *тауматрон* і була дуже популярною. На базарах великих міст Європи були у продажу тауматрони з зображеннями вершника окремо від коня, тулуба людини окремо від голови, танцівниці окремо від партнера, мисливця окремо від добочи та ін., а також дві окремі половинки різних слів та предметів – ці сюжети дуже добре піддавалися літографуванню.

²⁹ Від грецьких слів: *strobos* – вихор та *scopien* – вивчати, спостерігати. Цей прилад у виді книжки існував, навіть, в середині ХХ ст. В ньому послідовні фази руху будь-якої речі зображені на сторінках тонкого томіку. Спеціальний гачок швидко перегортає сторінки і здавалося, що річ рухається. Дуже популярною у «виконанні» стробоскопу була драма «Що побачив дворецький». Часто такі книжки присвячувалися модним акторам та виконавцям пісень, також по ним навчалися спортивним прийомам. У 30-Х рр. ХХ ст. фашистська партія Німеччини використовувала подібні книжки для популяризації Гітлера, Геринга, Геббельса та ін. Вони зображувалися, коли вимовляли свої промови.

³⁰ Від грецьких слів *zoon* – тварина і *tropos* – обертання. Але насправді, Корнер дав власному винаходу назву «дедаліум», бо існувала легенда, що легендарний винахідник крил Дедал створив і рухомі картинки людей і тварин. Ще винахід Корнера називали «магічним барабаном», «колесом життя», «колесом диявола».

ді дерев'яний або металевий барабан, відкритий зверху змінив диск з отворами, а диск з картинками було замінено на стрічку з тонкого картону з картинками. Ця картонна стрічка була першим прототипом сучасною кіноплівки.

Але для створення кіно, рухомі малюнки фенакістископу повинні бути замінені на рухомі фотографії. У 1843 р. Плато мав намір поєднати свій винахід з винаходом Нісефора Ніепсе, що 1824 р. відкрив процес геліографії, об'єднавши камеру обскура зі своїм специфічним відкриттям. Згодом, за Жан-Манде Дагерр винайшов дагерротипію. Це був складний, коштовний і тривалий процес³¹. У 1841 р. французький оптик Клоде зменшив час видержки до 1 хвилини. З цього часу використання дагеротипії у фенакістископі стало теоретично можливим. Перешкодою було лише те, що не можна було отримати відразу багато велику кількість фото і вони були дуже дорогими. З часом англійці Арчер і Фрай винайшли мокро-коллодійний спосіб, за допомогою якого можна було отримувати якісні негативи, які легко було друкувати і розмножувати³².

У 1851 р. у продажу з'явилися перші *стереоскопи*³³, що мали великий комерційний успіх. Потоньє писав з цього приводу: «Не изобретение фотографии, а изобретение стереоскопа открыло глаза изобретателям кино. Видя неподвижные фигуры в пространстве, фотографы догадались, что именно движения не хватает им для того, чтобы стать отражением жизни, верными копиями природы» [2, с. 52].

У 1860-ті р. фотографія удосконалилася настільки, що дозволяла робити моментальні знімки. Після цього з'явилися *зоотропічна камера* Дюмона у 1859 р. та камера з об'єктивами, що обертаються, яку винайшоа Дюко де Ороном у 1862 р. І перший, і другий писали про

³¹ Час видержки при дагеротипній зйомці складав півгодини, тому знімали пейзажі та історичні пам'ятки, портретів ще не робили, бо людина не в змозі просидіти півгодини не моргнувши і не рухаючись. Для перевезки на місце зйомки апаратури винаймали тележку, бо сам апарат важив більше 25 кг., а ще спеціальні касети, ванночки, ртутні камери, триножники та ін.

³² Це був час народження нової професії – фотограф.

³³ Стереоскоп надає ілюзію простору. Цей винахід з'явився у 1838 р., автор – англієць Уїтстон, але він використовував геометричні фігури, а француз Дюбоск використав у апараті замість геометричних фігур фотографії. Апарат був продемонстрований на виставці в Лондоні у 1851 р.

свої винаходи: Дюмон про те, що його можна використовувати і для задоволення і для навчання у всіх сферах природознавчих наук, промисловості, механіці, ремеслах, військовій стратегії; де Орон, – що за допомогою свого апарату він зможе відтворити військовий парад, народне свято, театральні вистави, рухи та танці, міміку людського обличчя, морські сцени, біг хмарок по небу, картини життя міста та ін. Однак, Дюко де Орон пішов далі – від передбачив уповільнені, прискорені та комбіновані зйомки, астрокінематографію та ін. Але, на жаль, це було в теорії, практично реалізувати свої наміри перешкоджала недосконалість тогочасної техніки.

У другій половині XIX ст. працювали над тим, щоб відтворити живий рух і американці Стенфорд і Мейбрідж та французький фізіолог Жюль Марє. Вони намагалися відтворити рух тварин та птахів. У 1888 р. Марє продемонстрував науковій спільноті *плівковий хронофотограф*³⁴, що мав всі ознаки сучасного кіноапарату.

Окремо потрібно сказати про винахідника та митця Еміля Рейно. На основі зоотропа він спроектував новий апарат, який назвав *праксиноскопом*, що згодом трансформувалася в праксिनоскоп-театр, чудову іграшку, яка і сьогодні у деяких музеях вражає глядачів бездоганністю та якістю малюнків. 1888 р. Рейно запатентував *проекційний праксिनоскоп* і дав йому назву «оптичний театр». У 1892 р. при американському музеї воскових фігур Гревен Рейно почав демонструвати вистави свого оптичного театру, для цього він створив плівки «Клоун і його собака» (300 зображень, демонструвалася 8 хвилин), «Келих пива» (700 зображень, демонструвалася 15 хвилин), «Бідний П'єро» (500 зображень, демонструвалася 10-12 хвилин). Рейно вперше використав деякі трюки, які досі використовуються у анімаційних плівках: відокремлення фігур персонажів, що рухаються від статичного декоративного фону, повторення одних і тих самих рухів серією вперед-назад (зворотню проекцію), та ін. Вистави Рейно також озвучувалися не тільки оркестром і живими голосами, але й за допомогою певних механізмів. Це була перша спроба синхронізації звуку і зображення. Згодом з'явилися фільми «Навколо кабіни», «Сон у каміна» та ін.,

³⁴ На основі апарату Марє, винахідник Булі створив прилад, який якісно від нього майже не відрізнявся, але відомість цьому апарату принесла назва – «сінематограф».

тобто Рейно збагатив репертуар майбутнього кінематографу популярними плівками, сюжети яких потім будуть використовуватися ще не один раз. В оптичному театрі Рейно застосовувалися тільки малюнки, але стало зрозуміло, яких результатів можна було б досягнути, якщо замість малюнків використати фотографічні знімки.

Наступну главу в історію розвитку кінематографа вписав винахідник зі світовим ім'ям, американець Томас Алва Едісон³⁵, якого сучасники називали «чарівник з Менло-парку». Саме Едісон винайшов кінематографічну перфоровану плівку, розмістивши отвори з обох кінців плівки по 4 на кадр, щоб було більш зручно її перемотувати. Цей, на перший погляд, незначний винахід став колосальним прогресом в галузі рухомої фотографії, бо фото, зроблені з рівними інтервалами, були дуже гарної якості. У 1889 р., коли Едісон повернувся в свою лабораторію після подорожі до Європи, він побачив там на екрані, розміром з чверть папірця, «зображення Диксона в сюртуке, которий поклонился ему, сняв шляпу, и прогнусавил: *«Здравствуйте, господин Эдисон. Я счастлив вас видеть. Надеюсь, что вы довольны кинетофонографом»* [2, с. 105]. Таким чином, ще задовго до появи звукового кіно, був продемонстрований перший звуковий фільм. Але Едісону чомусь здалося, що винайдений апарат не має комерційного майбутнього, тому він зайнявся *кінетоскопом*.

У 1894 р. кінетоскоп мав вигляд великої скрині з об'єктивом і певним механічним наповненням в середині, що дозволяло демонструвати плівку з зображеннями. У спеціальному павільйоні «Черная Мария»³⁶, що був прообразом сучасних кіностудій, знімали фільми, довжиною у 50 фунтів. Спочатку ці фільми були за сюжетами схожі с зоотропними: демонструвалися дресировані тварини – «Бій півнів», «Боксуючий кіт професора Уілтона», силові вправи – «Професор Атика», «Ян Веймер», акробати – «Бертольд, дивовижний акробат», «Калседо, король канатохідців», спортивні стрічки – «Хорнбекер проти Меффі», «Біллі Едвард проти невідомого боксера», танці – «Кар-

³⁵ Едісон автор багатьох винаходів. Самі відомі з них – тікер-апарат для електричної сигналізації, різних модифікацій телеграфного апарату, «вугільний» телефон, фонограф, електричну лампу та план для її промислового виготовлення, електростанцію та ін.

³⁶ «Черная Мария» - американський сленгів варіант російського «черного ворона».

навальний танець», «Маленька закохана», «Танцівниця Анабель» та багато ін. Потім Діксон перейшов до жанрових сценок з елементами сценарію – «Врятовані з полум'я», «Бійка в барі», «Смерть Марії Стюарт», «Танець с серпантином»³⁷ «Чихання Фреда Отт»³⁸ та ін. Але в фільмах для кінетоскопів не могли використовуватися масові сцени, зйомки на натурі і т.п. Кінетоскопи були дуже популярними, і хоча сеанси по півхвилини коштували відверто дорого, кінетоскопічні зали були побудовані в багатьох великих містах Америки та Європи.

Тим часом, Марє зі своїм асистентом Демені, вивчали людську міміку і вперше в історії робили фотографії обличчя крупним планом. Після демонстрації цих фотографій на фоноскопі³⁹, створювалося враження, що перед глядачем жива людина, яка щось говорить. Прилад був популярним, ним, навіть, намагалися замінити сімейні фотографії⁴⁰. Але апарат Демені не отримав подальшого розвитку, бо вже з'явилися брати Люм'єр, що мали свій апарат – *кінематограф*.

Винахід кінематографу, однак, не припинив дослідження вчених та винахідників. У 1895-1896 роках бажаючих розбагатіти на таких

³⁷ «Танець с серпантином» виконувався з довгими покривалами, які розцвічувалися у різні кольори прожекторами. Щоб відтворити цей ефект, знімки розфарбовувалися вручну. Таким чином, це були зародки кольорових фільмів.

³⁸ Цей фільм був створений під враженням від «говорящих портретов» Демені.

³⁹ На фоноскопi діапозитиви фотографій розрізалися та вклеювалися у віконця металевого диску, потім демонструвалися за допомогою збільшувального скла.

⁴⁰ Одна з газет, наприклад, писала: «Сколько людей были бы счастливы, если бы они могли вновь увидеть в движении черты лица умерших людей. В будущем неподвижные фотографии будут заменены движущимся портретом, которому простым поворотом рукоятки можно будет придавать жизнь. Станет возможным зафиксировать выражение лица, как фиксируют голос фонографом. Можно будет даже соединить и то и другое, чтобы увеличить иллюзию» [2, с. 114].⁴¹ У ХІХ ст. апаратам-попередникам кінематографу надавалися псевдогрецькі назви – на «граф» закінчувалися фіксуючі апарати, а на «скоп» - демонструючи. Удосконалення та модернізації цих приладів подарували світу величезний список модифікацій приладів – аніматограф, аніматоскоп, біограф, биофантоскоп, велограф, витаскоп, геліосінеграф, кінематоскоп, кінеотофонограф, лампоскоп, матаграф, моторскоп, пантомимограф, пикториалограф, синематоскоп, синеограф, театриаксиноскоп, фантаскоп, фотобіоскоп, хромотограф, хронофотографоскоп, сйдолоскоп, сраграф, екселограф. Також зустрічалися назви: алеторама, біоприкон, калейдорама, кінематодор, кінеоптікон, паноптікон, синекосморама, фотофон. І це далеко не все, при бажанні цей список можна розширити більше ніж в п'ять разів. Була одна, навіть, зовсім відверта назва – гонімонетограф.

технічних новинках було багато, наприклад, всього було взято 129 патентів у Франції, 50 патентів у Англії і т.п.⁴¹

Все вищезгадане «... убедительно доказывает, что кино не было изобретено каким-то одним человеком. Идеи похищались друг у друга, из-за открытий, сделанных почти одновременно в разных частях света, возбуждались судебные процессы. Если открытия совершались в больших лабораториях, разгорались споры, кто же из группы исследователей подал главную идею. Некоторым эти идеи приходили в голову лет на двадцать раньше, чем другим, но они не патентовали их. Другие брали патенты, но не доводили работу до конца» [1, с. 20]

ВИСНОВКИ. Вже за часів свого народження кінематограф вже мав свою художню історію, що ведеться ще з моменту виникнення тіньового театру та проєкційного ліхтаря; свою науково-технічну історію що йшла шляхом відкриттів, винаходів та вдосконалень – від камери обскура та Ньютона до Плато, Даггера, Клоде та ін., від тауматропу і фенакістископу до приладів Рейно, Маре, Едісона та ін.; свій репертуар – від вистав тіньового театру, фантазмагорій, зоотропічних сюжетів до зародків сценарію та «Чорної Марії»; свої сфери використання – в навчанні, просвітницькій діяльності, з релігійною, естетичною, політичною та розважальною метою. Первісні форми кінематографу вже визначили його подальший розвиток та застосування – з'явилися перші зразки звукового, кольорового кіно, різноманітних знімальних трюків, було передбачено документальне, наукове, художнє використання кінематографу, яке мало надзвичайну популярність і прихильність глядачів та комерційний успіх.

⁴¹ У ХІХ ст. апаратам-попередникам кінематографу надавалися псевдогрецькі назви – на «граф» закінчувалися фіксуючі апарати, а на «скоп» – демонструючи. Удосконалення та модернізації цих приладів подарували світу величезний список модифікацій приладів – аніматограф, аніматоскоп, біограф, биофантоскоп, велограф, витаскоп, геліосінеграф, кінематоскоп, кінеофонограф, лампоскоп, матаграф, моторскоп, пантомимограф, пикториалогграф, синематоскоп, синеограф, театриаксіноскоп, фантаскоп, фотобіоскоп, хроматограф, хронофотографоскоп, ейдолоскоп, ераграф, екселогграф. Також зустрічалися назви: алеторама, біоприкон, калейдорама, кінематодор, кінеоптікон, паноптікон, синекосморама, фотофон. І це далеко не все, при бажанні цей список можна розширити більше ніж в п'ять разів. Була одна, навіть, зовсім відверта назва – гонімонетогграф.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Монтегю А. Мир фильма: путеводитель по кино [Текст] / Айвор Монтегю. – Л. : Искусство, 1969. – 279 с.
2. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. – Т.1. [Текст] / Ж. Садуль. – М. : Искусство, 1958. – 610 с.
3. Юткевич С. Жорж Садуль и его «Всеобщая история кино» [Текст] / С. Юткевич // Всеобщая история кино : в 6 т. – Т.1 / Ж. Садуль– М. : Искусство, 1958. – С. 5-23.

Сун Мінхань. До питання про природу кінематографу та його соціокультурні функції.

В статті досліджуються наукові, технічні та художні передумови зародження кінематографу, його первісні суспільні та культурні функції, передбачення науковцями та винахідниками його потенціалу.

Ключові слова: кінематограф, первісні форми, соціокультурні функції.

Сун Мінхань. К вопросу о природе кинематографа и его социокультурные функции.

В статье исследуются научные, технические и художественные предпосылки зарождения кинематографа, его изначальные общественные и культурные функции, предвидение учеными и изобретателями его потенциала.

Ключевые слова: кинематограф, первичные формы, социокультурные функции.

Сун Мінхань. The item of the nature of cinematograph and its social and cultural functions.

In the article there is a research of new scientific, technical and artistic conceptions of the beginning of cinematograph, its first social and cultural functions and also the illuminating its potential by scientists and inventors.

Ключевые слова: кинематограф, первичные формы, социокультурные функции.

**ХОРОВА ШЕВЧЕНКІАНА: ПРОБЛЕМИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ХОРУ В. КАМІНСЬКОГО
«ОЙ ЧОГО ТИ ПОЧОРНІЛО...»)**

Різноманітні жанри хорової музики є одним з основних репрезентантів співаного Шевченкового слова. Хоча впродовж тривалого історичного проміжку часу суспільно-політичні реалії диктували вибірково можливість публічної інтерпретації тих чи інших поезій Кобзаря⁴², в цілому, традиція компонування опусів на тексти Т. Шевченка, рівно ж, як і їх музикознавчого осмислення, не переривалася і в радянський період. Аналітичні оцінки хорових творів на Шевченкові вірші, здійснені Л. Пархоменко, М. Гордійчуком, Т. Булат, О. Цалай-Якименко, М. Загайкевич, С. Павлишин та багатьма іншими, не втрачають своєї актуальності до сьогодні. Серед новіших досліджень широкого спектру проблематики музичної Шевченкіани – розвідки Л. Корній, Л. Яросевич, Я. Якуб'яка, Н. Королюк, О. Козаренка і ін.

Водночас, питання *виконавської інтерпретації* композицій до поезій Кобзаря знаходять в музикознавчій літературі лише опосередковано-фрагментарне висвітлення, здебільшого, у зв'язку з дослідженням творчості того чи іншого композитора. Така ситуація зумовлена рядом об'єктивних причин, серед яких виокремлюється природна проблемність систематизації, узагальнень стосовно різностилевих, часто не однакової мистецької вартості, опусів (на тексти Шевченка), навіть, якщо йдеться про твори одного жанру, чи певного хронологічно окресленого часового проміжку. С. Людкевич, вважаючи, що «Про якийсь окремішній музичний стиль в українській “Музиці до «Кобзаря»” говорити годі», тим не менше, виводить підсумовуючий і, водночас, пророчий висновок: «Але все-таки поезія Шевченка привололи всіх українських музик у меншій або більшій мірі, свідомо чи

⁴² Ще М. Лисенко в листі до В. Лукича від 21 грудня 1893 р. скаржився: «В літі я теж написав спів до тексту Шевченкового: «Світе тихий, краю милий» («Розрита могила») і «Могила Богданова»: «Стоїть в селі Суботові»... Все це речі недруковані, в рукопису, і в Росії їм, звичайно, не бачити світу» [1, с. 233].

й не свідомо, інтенсивніше виявити народний український характер і колорит у музичній вокальній літературі» [2, с. 269].

Так, у монографії Н. Андрос, присвяченій вокально-хоровій творчості К. Стеценка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, А. Штогаренка і адресованій, в першу чергу, диригентам-керівникам хорових колективів, «висхідними критеріями у дослідженні служать, насамперед, деякі стильові ознаки поезії митця (Т. Шевченка – Х.Ф.), а не індивідуальні стилі композиторів, які до неї звертались» [3, с. 3-4]. Подібний підхід визначає напрямок дослідження, коротко викладеного у даній статті. Коло її зацікавлення охоплює виконавсько-інтерпретаційну проблематику сучасної хорової Шевченкіани (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.). Детальніше аналізується твір львівського композитора В. Камінського «Ой чого ти почорніло» (вибір зумовлений успішною сценічною долею композиції). Варто підкреслити, що, незважаючи на щорічне проведення по всій Україні та в діаспорі Шевченкових вечорів, які інспірують компонування великої кількості нових творів, їх програмна музична добірка залишається доволі консервативною (звичайно, йдеться не про освячені традицією та народною пам'яттю «Заповіт» чи «Реве та стогне»). Лише окремим творам вдається утриматися в репертуарі колективів.

Метою статті є виявлення та узагальнення виконавських спостережень стосовно сучасної хорової Шевченкіани, які могли б виявитися корисними для її майбутніх інтерпретаторів, а, відтак, – слухачів.

Останніми десятиліттями в репертуарі професійних і аматорських колективів з'явилися композиції на тексти Кобзаря, виконання яких в радянські часи було абсолютно неможливим. Це твори, в яких відображені *релігійні*, або ж, відверто антиімперські *патріотичні* настрої поетового світобачення. Одними з найпоказовіших в другій групі є поезії, де Шевченко дає особисту недвозначну оцінку підписання Б. Хмельницьким Переяславського акту: «Розрита могила» та «Стоїть в селі Суботові». Вони привернули увагу львівських митців: народилася пісня Ю. Саєнка «Світе тихий» («Розрита могила»), що неодноразово виконувалася в аранжуванні Б. Генгала; кантата «Стоїть в селі Суботові» М. Волинського⁴³; подібне патріотичне наповнення

⁴³ Твір нагороджений Дипломом на вокально-хоровому конкурсі «Створімо сучасну українську патріотичну пісню», присвяченому 5-й річниці Незалежності України.

має кантату «Послання» для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру закарпатського композитора В. Гайдуга.

Духовну тематику репрезентують Шевченкові переспіви псалмів Давида, музику до яких створили М. Кузан, В. Журавицький, М. Скорик⁴⁴; ораторія «Неофіти» М. Кузана, присвячена тисячоліттю хрещення Руси-України на тексти однойменної поеми; хорівий концерт «Все упованіє моє» М. Волинського (урибок з поеми «Марія»); ця ж поезія лежить в основі одного з номерів хорового циклу В. Сильвестрова, що носить назву «Псалми на слова Шевченка»⁴⁵. Релігійні і патріотичні мотиви тісно переплетені в кантаті «Подражаніє Осії» М. Волинського, диптиху, що складається із «Отче наш(у)» і «Заповіту» В. Сильвестрова.

У хорovому циклі Г. Ляшенка «Містерія тиші»⁴⁶ цікава ідея проникнення в філософію таємничого поєднує зображальні уривки ранніх балад Шевченка: «Кричать сови, спить діброва» з поеми «Катерина», «Хто се, хто се по сім боці...» з «Утопленої», «Ух! Ух! Солом'яний дух!» з «Причинної» та вірш «Світає, край неба палає».

Серед найновіших музичних інтерпретацій поезій з «Кобзаря», також: «Український триптих» для хору а cappella на вірші Т. Шевченка та Л. Талалая В. Дроб'язгіної, два пізні вірші – чотирирядковий «І день іде, і ніч іде» та останній із створених поетом «А поки те, та се, та оне...», що складають «Диптих» А. Бондаренка. Поетична мініатюра «І день іде, і ніч іде» також інспірувала однойменний хорівий твір І. Майчика. Перу цього львівського диригента та композитора належить цілий ряд композицій на Шевченкові вірші: «Барвінок цвів і зеленів», «Світе ясний! Світе тихий!», «Чи ми ще зійдемося знову», чоловічий хор «Як маю я журитися» і ін.

У числі поезій, які не раз приваблювали композиторську музу, недовгий, але глибоко драматичний вірш «*Ой чого ти почорніло...*»⁴⁷.

⁴⁴ Популярним є також «ХІІ-й Псалом Давида» І. Соневицького, скомпонований як солоспів.

⁴⁵ Хорівий цикл В. Сильвестрова «Псалми на слова Шевченка» складається з наступних номерів: «Реве та стогне», «По діброві вітер вие», «Садок вишневий», «Все упованіє моє», «У нашім раї на землі»).

⁴⁶ «Містерія тиші» поруч з іншими композиціями принесла Г. Ляшенку звання Лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка.

⁴⁷ Серед відомих нам хорових творів на вірш «Ой чого ти почорніло» – чоловічий хор

Однією з його найновіших композиторських інтерпретацій є створений у кінці 80-х років ХХ ст. акапельний хоровий твір **В. Камінсько-го**⁴⁸, що успішно поповнив репертуар професійних та аматорських колективів. У чому ж полягає перманентна особливість вірша «Ой чого ти почорніло...» породжувати яскраві зразки у суміжному музичному мистецтві? Сюжетну канву поезії складає історичний факт сумної поразки військ Богдана Хмельницького у битві з поляками під невеликим «містечком Берестечком». Подія інтерпретована Т. Шевченком не лише в емоційному, експресивному, подекуди, експресіоністичному руслі («*Та ще мене гайворони // Укрили з півночі... // Ключуть очі козацькії, // А трупу не хочуть*»); вона наштовхує поета на особистісний пророчий вирок для нації: «*Я знов буду зеленіти, // А ви вже ніколи // Не вернетеся на волю, // Будете орати // Мене стиха та, орючи, // Долю проклінати*».

Вірш написаний Шевченком у 1848 р. на Кос-Аралі і яскраво, відображає еволюцію його оцінок козацтва від романтичної ідеалізації (так переконливо задекларованій у ранніх поемах, зокрема, «Гамалії», «Івані Підкові») до болісних роздумів про даремно пролиту кров. Глибоке і переконливе тлумачення цьому дає авторитетний шевченкознавець Іван Дзюба: «Благодать січової волі втрачено назавжди, і пристрасне оплакування її означає ту прірву в національній долі, яку конче треба перейти (сама безнадія може бути щонайгострішим покликом до надії) [5, с. 655].

Подібно як «Розрита могила» чи «Стоїть в селі Суботові», вірш «Ой чого ти почорніло...» укладений Шевченком у коломийковому розмірі (8+6). Його лаконічність, стрункість та заокругленість форми, негаласливий, але яскраво зображальний драматичний тон оповіді, велика кількість сонорних ефектів (наприклад: «**Круг містечка Берестечка**» або «...Укрили з півночі... // Ключуть **очі** козацькії, // А трупу не **хочуть**»), – власне й творять благодатний ґрунт для музичних інтерпретацій.

І. Воробкевича – (достатньо різко розкритикований С. Людкевичем [4, с. 239], мішаний хор у супроводі фортепіано Л. Ревуцького, мішаний хор харківського композитора Г. Фінаровського, нещодавно створена кантата львівського композитора Р. Демчишина.

⁴⁸ В. Камінський є також автором кантат «Іван Підкова» і «Чигрине, Чигрине» та хору «Не так ті вороги» на слова Т. Шевченка.

Коротко викладений нами варіант герменевтичного прочитання даної поезії має безпосередній стосунок до формування відповідної виконавської моделі композиції «Ой чого ти почорніло...» (як в цілому, так і в деталях: артикуляційних, агогічних, динамічних і цілого ряду інших). Спробуємо простежити реалізацію даного завдання на прикладі виконавського аналізу опусу В. Камінського.

Функція хору у названому творі не лише оповідна, але й великою мірою зображальна, тому при його звучанні великого значення набуває вміння виконавців (найперше, диригента) тонко відчувати тембральну сонористику. Уже в перших тактах партитури композитор почергово накладає вступні жіночих голосів *divisi*, що створює пощабельно заповнений чотиризвук (ре-мі-фа-соль у тональності ре мінор). Щоб його фонація стала яскраво переконливою у зображенні «почорніло від трупу» величезного простору, дуже важливо педантично збалансувати динаміку кожного із звуків акорду, не дати «загубитися» малій секунді між середніми голосами. Увагу варто приділити також однаковості атаки, яка бачиться нам надзвичайно зорганізованою і м'якою водночас. Виконавський досвід підказує доречність заміни голосної «а» в початкових тактах партитури на «у» чи напів відкрите морморандо, що власне й сприятиме зібраності атаки. Хоча композитор не передбачив фермати на аналізованому співзвуччі, утвореному жіночою групою голосів, для переконливості його ж задуму (зображального введення в емоційно-просторовий антураж оповіді), дещо протягуємо даний акорд (т. 2). Це дає можливість зосередити слухача на багатих переливах його барви, яка в 3-му такті доповнюється ще одним тоном звукоряду – теноровим «ля» у малій октаві.

На цьому глі устами басів, а потім, тенорів, «промовляється» просте, але, глибоко наснажене емоційно, запитання: «Ой чого ти почорніло, // Зелене поле?». Його мелодія скомпонована В. Камінським радше як сумно-стверджувальна, аніж запитальна. Фонація даної теми, яка ще не раз звучатиме у творі, асоціюється з невідворотністю, постійним поверненням «навкруги своя» (до речі, форму композиції в цілому теж можна трактувати як варіант рондо): низхідні інтонації початкових мотивів з опорою на перший та п'ятий щаблі змінюються коротким підйомом, який, знову ж, повертається до першого ступеню. Тому виконавське інтонування теми

передбачає ледь помітне агогічне стремління до логічних устоїв.

Метафорична «відповідь поля» «Почорніло я од крові // За вольну волю» починається цією ж мелодією, що звучить двома октавами вище у партії сопрано (від т. 8). Завдяки перенесенню в іншу теситуру та обплетенню альтовими підголосками, вона набуває нового проникливо-душевного забарвлення. Тут варто додати, що мотив «волі» є одним з найчастіше й найрізноманітніше інтерпретованих Т. Шевченком [5, с. 650-661]; глибина його семантичних підтекстів зобов'язує виконавців бодай найменшими артикуляційними нюансами підкреслити вагомість подвоєної поетом «вольної волі».

Наступний розробковий епізод розпочинає безпосередній опис місця дії, а, точніше, її наслідку: «Круг містечка Берестечка // На чотирі милі // Мене славні запорожці // Своім трупом вкрили» (від т. 12). Композитор продовжує поліфонічно-підголосковий виклад тепер триголосого жіночого хору, вводячи новий інтонаційний матеріал. Хоча в партитурі немає вказівок щодо темпових змін, характер тематизму, перехід у субдомінантову сферу (соль мінор) підказують невелике виконавське *piu mosso*, виражене здебільшого наскрізно-фразовим стремлінням у вислові цитованого тексту. Цільне розуміння даного речення передбачається й композитором, який поєднує другу й третю строфи куплету альтовим підголоском (14-15-й тт.). Проміжними «пунктами опори», що допомагають вибудовувати фразування, є треті долі тактів (у розмірі 4/4), на які припадають наголоси у словах поетичного тексту («містечка», «Берестечка»). Підкреслені склади також заслуговують особливої артикуляційної переконливості виконання. Вона дає змогу слухачеві насолодитися мелодійністю Шевченкового вірша, вираженою тут побічними римами – алітераціями⁴⁹. Вкінці речення для підкреслення смислового наснаження тексту «своім трупом вкрили» (т. 17) доречно поміняти штрих *legato* на *marcato*. Динамічний відтінок цього вислову, який є кульмінацією епізоду, бачиться суворо приглушеним у відношенні до попереднього рівня гучності⁵⁰.

Чергове повернення лейттеми твору з текстом «Та ще мене гайворони // Укрили з півночі» (від т. 19) – каноноподібно викладене у високій теситурі сопранової та тенорової партій (від їх верхнього «соль») і під-

⁴⁹ Докладніше про алітерації див. [6, с. 231-232].

⁵⁰ Точне вербальне означення динаміки, як відомо, завжди страждає відносністю.

кріплене виразовим підголоском альтів, – звучить відверто драматично. Поетовим трьом крапкам укінці речення відповідає фермата, про- ставлена композитором на останніх звуках музичної побудови (т. 22-й).

Натуралістично-зображальний текст «*Клюють очі козацькії, // А трупу не хочуть*» (від т. 23) виконують альти і басы на цю ж тему. Подібно до вступу, вона звучить в ре мінорі і супроводжується терпкою барвою малої секунди «мі-фа» у другій октаві (сопрано) та великої – «до-ре» у першій (тенори). Низька теситура викладу теми диктує необхідність застосування виконавцями штриха *marcato detasce*, що дає змогу донести глибоко драматичну напругу поетичного слова. Диригенту також варто зосередити увагу виконавців на дисонантному звучанні м.2 в сопрановій партії (після проспіваної альтами і басами теми); у т. 28 її доречно підсилити динамічно, що яскраво домальовуватиме зображальність оповіді.

Наступне музично-поетичне речення «*Почорніло я зелене // Та за вашу волю...*» (від т. 29) у нашому інтерпретаційному варіанті містить динамічну кульмінацію твору. Чергове, передостаннє проведення основної мелодії композитор вперше завершує не п'ятим ступенем, а тонікою (т. 32). Як надривний плач звучить експресивний теноровий підголосок (*divisi*), що сягає «сі^Ь1» (т.31). Окрім суттєвого посилення динаміки, яке підводить до кульмінаційного слова «волю», важливою виразовою деталлю є нарочито важке і переконливе розширення останнього у цьому реченні такту. Після нього психо-акустична атмосфера вимагає бодай короткої цезури.

Заключний епізод *Piu mosso* В. Камінський одразу починає новим матеріалом у викладі жіночого триголосся. Таке композиторське вирішення аргументоване свіжою «емоційною тональністю» поетичного тексту «*Я знов буду зеленіти...*». Перед його продовженням «*А ви вже ніколи // Не вернетесь на волю...*» (тт. 33-34) доцільно зробити миттєву цезуру (можливо, без вдиху). Вона покликана смислово розділити, протиставити «перспективи» природи (з її циклами оновлення) і нації, вужче, запорозького козацтва, яким Шевченко пророкує: «*Будете орати // Мене стиха та, орючи, // Долю проклинати*». Ця сентенція є смисловою кульмінацією твору. Композитор повертає основну тональність (ре мінор), лейттему в низькій альтовій теситурі, тембральність педального дисонантного співзвуччя (на цей раз у чоловічих голосах),

попередній темп (від 39-го такту). Таким чином обрамлюючи композицію, В. Камінський вкладає її у струнку, педантично вивірену форму.

Мелодико-інтонаційний матеріал хорového твору «Ой чо́го ти по-чорніло» В. Камінського своєю надзвичайною співністю, превалюючим імітаційно-підголосковим викладом викликає асоціації з протяжною народною піснею, що забезпечує доступність його сприйняття найширшим слухацьким загалом. А майстерність композиторського письма, глибока співзвучність з поезією Кобзаря у поєднанні з сучасною музичною мовою ставлять його в один ряд з найдостойнішими зразками хорової Шевченкіани.

ВИСНОВКИ. 1) Музичний текст композиції В. Камінського є вдячним матеріалом до інтерпретації. У своїх тонкощах він глибоко «переживає», адекватно і переконливо подає текст вірша, а також справляє цілне художньо-естетичне враження як яскравий музичний опус. Глибина і ефектність його «живого» звучання досягається цілим рядом виконавських ремарок: агогічних змін темпу, урізноманітнення штрихів, артикуляційних нюансів і ін., покликаних якнайдостойніше репрезентувати авторські задуми поета і композитора у їх семіотичній єдності.

2) Виконавсько-аналітична характеристика хорového твору є не самоціллю, а спробою збагнути логіку мислення композитора, пройти пройдений ним шлях створення партитури, а отже, досягнути авторський задум, прихований за далеко не однозначним графічним зображенням нотного тексту. Базовою умовою виконавського прочитання сучасних хорових творів на Шевченкові вірші є, на нашу думку, значна увага до композиторської концепції витлумачення поетичного слова, бажання пізнати авторські акценти в його музичній інтерпретації. Такий методологічний підхід вже давно знайшов свою позитивну реалізацію у виконавському досвіді, але завжди набуває нової актуальності при роботі з партитурою на вірші Т. Шевченка. Сміслова багатогранність Кобзаря, спостережена літературознавцями (зокрема, О. Забужко), спонукає виконавця-інтерпретатора виявляти композиторську «фіксуєчу точку зору» [7, с. 9] з метою якнайдостовірнішого донесення до слухача авторської художньо-образної концепції. Погоджуючись із слухним висловом Ю. Мостової⁵¹, тим не менше, вважаємо, що вмін-

⁵¹ «Повна адекватність інтерпретації ще не обіцяє появи цікавого вторинного від-

ня диригентів найдокладніше відчитати суб'єктивно інтерпретовані композиторами інтонації декламування Шевченкового слова, є першим ключем до створення переконливих виконавських концепцій.

3) Не менш важливим є вдумливий герменевтичний та структурний аналіз самого літературного першоджерела як необхідної умови на шляху постановки обґрунтованої, семантично місткої інтерпретаційної версії того чи іншого музичного твору. В проаналізованій композиції «Ой чого ти почорніло...» В. Камінського зустрічаємо цілий ряд виконавських нюансів, пов'язаних зі смисловими тонкощами поетичного тексту, які не зафіксовані у партитурі. В. Москаленко, авторитетний український музикознавець, один з теоретиків музичної інтерпретології основне завдання виконавського інтерпретування справедливо вбачає у «...формуванні якомога більш розвинених, професійно аргументованих уявлень щодо виразових можливостей конкретного музичного матеріалу» [9, с. 7]. Ми дозволимо собі доповнити, що вокально-хорові композиції вимагають від виконавця формування такого бачення й стосовно літературно-поетичної їх частини. І лише комплекс даних уявлень, мислено укладених виконавцем у певну художню концепцію твору, своєю чергою, формує деталі відповідних темпово-агогічних, штрихових, тембрових та інших виконавських вирішень.

4) Наступне важливе узагальнення стосуватиметься методичної ефективності розучування опусів з хоровим колективом. З прикладу виконавського розбору композиції В. Камінського яскраво видно, що цей етап спільної творчої праці тісно пов'язаний із попереднім – самостійною роботою диригента над партитурою. Лише добре продумана інтерпретатором концепція виконання стає запорукою цікавого у творчому плані та методично ефективного репетиційного процесу. Якщо запропоновані диригентом виконавські вирішення, зокрема, штрихові, агогічні, артикуляційні, динамічні, не суперечать композиторській логіці, а, навпаки, розкривають та увиразнюють її, вони одразу ж акцептуватимуться артистами-співаками, відбуватиметься комплексне засвоєння музичного твору: «*текст – контекст – підтекст*». Звичайно, атмосфера живого звучання і креатив артистів-виконавців часто носно авторського задуму художнього об'єкта, а неадекватність і, навіть, конфліктність, не є умовою для втрати художньої цінності» [8, с. 62].

пропонують варіантні інтерпретаційні версії, на які мудрий диригент гнучко реагуватиме, доповнюючи, а часом і видозмінюючи власні попередньо сформовані внутрішньо-слухові уявлення.

В умовах мистецького сьогодення, коли артистичні колективи поставлені в рамки швидкого розучування нового нотного матеріалу, а опанування технологічних труднощів сучасних опусів займає левову частку репетиційного часу, значно зростає відповідальність хормейстера (диригента) як основного носія-репрезентанта відповідної інтерпретаційної моделі виконання. Достойна ж концертна презентація нових творів на вірші Т. Шевченка сприяє не лише успішній долі композицій, а й популяризації глибоко пророчого Слова Кобзаря!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лисенко М. В. *Листи* / М. В. Лисенко [Упоряд., примітки та коментарі О. Лисенка]. – К. : Мистецтво, 1964. – 536 с.
2. Людкевич С. *Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря»* // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич [Упоряд., ред., вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т.1. – С.255-269.
3. Андрос Н. *Музична інтерпретація поезії Шевченка: (на матеріалі хороших творів укр. рад. композиторів)* / Н. Андрос. – К. : Муз. Україна, 1985. – 72 с.
4. Людкевич С. *Про композиції до поезій Шевченка* / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи [Упоряд., ред., вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т.1. – С. 238-242.
5. Дзюба І. *Тарас Шевченко. Життя і творчість* / І. Дзюба. – К. : Видавничий дім «Киево-Могиллянська академія», 2008. – 720 с.
6. Людкевич С. *Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка* / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи [Упоряд., редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 218-242.
7. Забужко О. *Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу* / О. Забужко. – 4-е вид. – К. : Факт, 2007. – 148 с.
8. Мостова Ю. *Театралізація хороших творів як метод художньої інтерпретації : параметри звуко-пластичної та словесно-музичної адекватності* / Ю. Мостова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К., 2003. – Вип.27. – С. 55-74.
9. Москаленко В. *Про специфіку музичної інтерпретації* / В. Москаленко // Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації : зб. ст. – К., 1999. – Вип. 2. – С. 4-14.

Христина Флейчук. Хорова Шевченкіана: проблеми диригентської інтерпретації (на матеріалі хору В. Камінського «Ой чого ти почорніло...»).

У статті узагальнюються тенденції, що притаманні виконанню сучасних хорових творів на сл. Т. Шевченка. Прикладом герменевтико-структурного аналізу хору В. Камінського «Ой чого ти почорніло...» окреслюється специфіка засад їх інтерпретації. Пропонується авторська методика вирішення методико-психологічних проблем, пов'язаних із втіленням виконавських версій сучасних опусів на вірші Т. Шевченка.

Ключові слова: хорова Шевченкіана, герменевтичний аналіз, інтерпретація, виконавська концепція.

Кристина Флейчук. Хоровая Шевченкиана современных композиторов: проблемы дирижерской интерпретации (на материале хора «Ой чого ти почорніло...» В. Каминского).

В статье обобщаются тенденции, характерные для исполнения современных хоровых произведений на сл. Т. Шевченко. На примере герменевтико-структурного анализа хора В. Каминского «Ой чого ти почорніло...» показывается базовая специфика их интерпретации. Предлагается авторская методика решения методико-психологических проблем, связанных с воплощением исполнительских версий современных опусов на стихи Т. Шевченко.

Ключевые слова: хоровая шевченкиана, герменевтический анализ, интерпретация, исполнительская концепция.

Chrystyna Fleychuk. The contemporary composers' choral works to T. Shevchenko's lyrics: the problems of the conductor's interpretation (at the basis of the choir opus "Oj choho ty pochornilo..." ("Why are you blackened...") by V. Kaminskyj).

The actual tendencies of composing and performance of the contemporary choral works to T. Shevchenko's lyrics are generalized in the article. The basic specific of their interpretation is shown at the example of the hermeneutic and structural analysis of the V. Kaminskyj's composition "Oj choho ty pochornilo..." ("Why are you blackened..."). It is introduced the author's concept of overcoming the methodological and psychological problems connected with the creation and realization of the interpretative versions of the modern opuses to T. Shevchenko's lyrics.

Keywords: the choral works to T. Shevchenko's lyrics, a hermeneutic analysis, an interpretation, the performance conception.

Розділ 3
МИСПЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА
В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

УДК 781.42

Марія Борисенко

**РАННИЕ ФОРМЫ ДОПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
МНОГОГОЛОСИЯ В КРУГУ СОВРЕМЕННЫХ ВОПРОСОВ
УЧЕБНОГО КУРСА ПОЛИФОНИИ**

Предметом нашего рассмотрения являются ранние (архаизированные) формы фольклорного многоголосия в контексте актуальных задач учебного курса полифонии. Соответственно, **цель** публикации состоит в необходимости уточнения некоторых методических и, шире, методологических установок данного курса, связанных с обнаружением в названных образцах универсальных многоголосных закономерностей, нашедших свое продолжение в профессиональном композиторском творчестве. **Актуальность** темы состоит в выдвижении гипотезы о наличии *изоморфных принципов*, объединяющих разные историко-стилевые и национальные модели многоголосного мышления, стремлении обнаружить в них взаимосвязь, генезис и пути эволюции.

Исследуемая тема, таким образом, получила следующую формулировку: «*Ранние формы допрофессионального многоголосия в кругу современных вопросов учебного курса полифонии*».

Возникла она не случайно, ибо речь пойдет о возможных дополнениях к теоретической и практической части курса полифонии, прежде всего, на исполнительских консерваторских факультетах, для которых он является новым, и специально не изучался ранее в среднем звене. В то же время, названная тема представляется *актуальной* и для сту-

дентов историко-теоретического факультета, в том числе, композиторов, потребность которых в знании и практическом освоении разных многоголосных техник вряд ли требует обсуждения.

Понятно, что любая учебная дисциплина, даже в рамках определенной программы, не может существовать в абсолютно герметичном, законсервированном виде. Ее тематическое наполнение может претерпевать закономерные изменения и адаптацию в зависимости от уровня подготовки студентов, наличия у преподавателя материалов, иллюстрирующих теоретические положения курса, современных учебно-методических и научно-методологических разработок в данной области и т.п. Поскольку любая теория должна отражать изменения, происходящие в практике, то и любой теоретический курс может и должен обновляться. Тогда новое освещение, а соответственно и практическую реализацию получают подчас устоявшиеся, константные темы учебного курса, являющиеся традиционными в системе отечественного академического образования.

Одна из таких нечасто обсуждаемых тем имеется и в курсе полифонии, но именно она вызывает в последнее время расхождение мнений ее сторонников и критиков, в том числе, среди некоторых преподавателей-полифонистов – моих коллег по кафедре гармонии и полифонии Харьковского университета искусств.

Речь идет о тематическом блоке «фольклорное многоголосие», представленном в большинстве отечественных учебников и пособий по полифонии и получившем в них различные наименования и интерпретацию. Кратко замечу, что на возможный вопрос «стоит ли вообще заниматься этим видом многоголосия в курсе «классической полифонии»?», отвечу без доли сомнений: «конечно стоит». А теперь – *«почему?»*.

Во-первых, некоторые фольклорные многоголосные формы стали «колыбелью» профессионального творчества (и полифония здесь не исключение). Однако именно этот пласт, сохранивший многие архаизированные принципы вплоть до наших дней, в учебном курсе, как правило, изучается поверхностно, курсивно, а в большинстве случаев – и вовсе опускается. Данную ситуацию отражают ведущие отечественные учебники полифонии.

Так, например, С. Скребков («Учебник полифонии» [6]) акцентирует в данном блоке *«подголосочно-полифонические формы»*, где подго-

лосочность доводится до значения контрастной полифонии на примере произведений русских классиков, советских композиторов, а также образцов русского народного творчества с развитой многоголосной фактурой. Блок помещен автором в соответствующий раздел «полифония свободного письма», сменяющий «полифонию строгого письма», и предваряет, таким образом, изучение студентами конт-растно-полифонических форм. Собственно, архаические виды народного многоголосия, исторически опережающие многие стилевые тенденции профессиональной полифонии, особенно на ранних этапах ее развития, здесь не представлены вовсе. Близкий подход обнаруживаем у А. Дмитриева («Полифония как фактор формообразования» [4]), А. Степанова, А. Чугаева («Полифония» [8]), а также у С. Григорьева, Т. Мюллера («Учебник полифонии», [3]), где тема «раздваивается» на два блока. Первый – это краткое вступление к курсу, где речь идет о двух основных типах многоголосия – простом, к которому авторы относят *гомoфонию, гетерофонию и полифонию*, и – сложном, синтетическом, как взаимодействии простых многоголосных разновидностей. Второй блок, как и в выше названных учебниках, посвящен *русскому народному подголосочному многоголосию*. Этот тематический материал становится своеобразной «полифонической интермедией» учебника и помещен между разделами о строгом и свободном письме, хотя внутренние связи между тремя основными темами авторы никак не акцентируют.

Наконец, курсивно блок фольклорного многоголосия упомянут во вступительных разделах учебников В. Фраёнова – в качестве промежуточного звена между *монодическим* и *полифоническим* складом, и Ю. Евдокимовой – в контексте *мелосной, исторически первичной концепции полифонии* [9; 5]. Диапазон многоголосных закономерностей здесь простирается от *гетерофонии* как «древнейшего музыкального склада» до развитого южнорусского «*подголоска-дышканта*», приближающего целое к разнотемной полифонии – В. Фраёнов [9, с. 8-9]; музыкальная ткань сосредоточена вокруг того, чтобы «многоголосие как можно полнее и ярче выявило свойства мелоса. Оно всегда является полимелодическим», в то время как для «*комплементарно-контрапунктической концепции полифонии*» характерно формирование совокупного мелоса «по диагонали» – Ю. Евдокимова [5, с. 7-8]. Исследовательница связывает обе концепции с авторской работой над

полифонической композицией, минуя этап архаических многоголосных форм, синтетические «гены» которых прорастают, как раз, в обеих предложенных концепциях полифонии, опирающихся на разные типы мелодического импульса-пространства – развернутого, линейного или свернутого, «латерального». Этот *синтетический* принцип, в том виде, в каком он формировался в допрофессиональном творчестве, как выясняется, содержит параметры и *горизонтал*и (повторности, вариантности), и *вертикал*и (параллелизмы, вторы, ленточное голосоведение, мелодическое, ритмическое, гармоническое родство всех голосов), и *диагонал*и (при формульных напевах речитативного склада, которые могут в разных голосах образовывать диагональные антифонные переключки, гетерофонные каноны). Данный *синтетический метод*, в первую очередь, вбирает «мелосная» полифония как первоначальная форма многоголосного мышления, породившая его дальнейшие историко-стилевые разновидности, в том числе, по-видимому, комплементарно-контрапунктическую, во всяком случае, не отрицающая ее, при всем их различии (именно на последнем сосредотачивает внимание Ю. Евдокимова). В целом, здесь проявляются их общие корни, а также преемственность допрофессиональных и исторически последующих многоголосных явлений в музыке.

Во-вторых, архаические и иные ранние формы многоголосия, представленные различными аутентичными образцами (европейской и неевропейской традиции), как показал мой собственный педагогический опыт, вызывают повышенный, живой интерес у студентов. Эта область также становится необычайно привлекательной, «незаангажированной» для исследователя-практика в поиске так называемых «корешков» многоголосных музыкальных явлений, в том числе – полифонии. Изучение фактуро-генезиса затрагивает, в свою очередь, целый круг фундаментальных научных вопросов, связанных с развитием музыкальной речи, художественных принципов музыкального мышления. Так, казалось бы, небольшая тема курса обретает весьма солидный вес и заставляет вспомнить известный афоризм: «мал золотник, да дорог».

Поэтому в современной интерактивной педагогической практике не следует, очевидно, приуменьшать роль названного тематического блока, который, как представляется, должен предварять курс *стилевой полифонии* – именно такой вектор для нее является целевым на

этапе вузовского обучения студентов. Тогда опыт реставрации различных ветвей многоголосия, по сути, превращается в диахронное стилемоделирование, а сам курс, при этом, органично сочетает теоретическую и историческую части, включает информацию не только о развитом полифоническом многоголосии, но и о тех музыкальных процессах, которые его формировали. Их отражением становятся, к примеру, фольклор, образцы древнего церковного пения Византии, Греции, Грузии, Руси, духовной музыки Армении, Азии (к примеру, индийские духовные песнопения). Как известно, этот историко-стилевой пласт музыки является переходным от монодии к полифонии. Включение его в учебный контекст расширяет историческое поле самого курса полифонии, а также устанавливает более широкий ареал историко-стилевых параллелей между исследуемыми объектами. Последние могут обнаруживать весьма неожиданные изоморфные связи, как например, письменное и устное творчество, что подтверждает существование универсальных, наследуемых различными культурами архетипов музыкального мышления. Их постижение – еще одна из ключевых целей профильного вузовского образования. Впрочем, одной из примет современного научного знания, как раз, и является «тенденция к синтезу, к преодолению границ, отделяющих одну исследовательскую область от другой», «однако и внутри самой науки о музыке есть еще возможности дальнейшей консолидации – в более тесном слиянии исторического и теоретического ее направлений», по справедливому высказыванию Н. Герасимовой-Персидской [2, с. 3].

Итог нашего введения в круг обозначенной проблематики, с учетом обзора некоторых учебников и пособий, позволяет сделать следующий вывод: значительный объем учебного курса полифонии, как правило, опирается на примеры академической музыкальной традиции, в непосредственной близости к которой рассматриваются развитые мелосные культуры народного многоголосия, однако де-факто фольклорный пласт в виде хорового и инструментального творчества лишен своих *архаических образцов* и, таким образом – прямого и косвенного участия в историческом первенстве среди иных многоголосных явлений. А ведь существует гипотеза о происхождении музыки в коллективном устном интонировании, в результате которого возникло одноголосие, но не сольное, а именно хоровое [7, с. 26].

В предлагаемой нами методике курса этот отрезок исторического формирования полимелодии – как прообраза полифонии – добавлен в виде аутентичных примеров и упражнений-моделей на антифонное, бурдонное и гетерофонное многоголосие, названных здесь ранними допрофессиональными многоголосными формами. Их изучение предваряется анализом различных историко-стилевых мелосистем, имеющих потенциал к многоголосной полимелодической обработке, к своеобразной «стилевой трансмиссии» (фактической интерпретации). Подобным же образом, как известно, строится методика обработки *cantus firmus* путем обнаружения в нем возможностей к мультипликации голосов. Это метод многогранного и многократного рассмотрения мелодии напева для его возможной многоголосной обработки.

Справедливости ради, такой зачин в дисциплине «полифония» отчасти компенсирует отсутствующий в учебных планах курс мелодики (при известной связи полифонии и мелодии), на что еще пол века назад сетовал С. Богатырев [1]. Опыт самостоятельного моделирования студентами мелодии-объекта для его дальнейшей обработки предваряет изучение ими стиливых закономерностей музыки европейского Средневековья и Раннего Ренессанса, обнаруживающей параллели с некоторыми многоголосными принципами, которые известны нам в образцах народной музыкальной традиции.

Заметим, что явление гетерофонии еще недостаточно исследовано в музыковедении, в частности, имеется мало сведений о возможной корреляции последней с названными выше антифонными и бурдонными явлениями, их трансформации в классической и современной музыке (например, в творчестве И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Бартока, П. Хиндемита, представленных в новейшем курсе полифонии).

Кратко остановимся на некоторых возможных примерах упражнений, диапазон которых преподаватель может сокращать или расширять по собственному усмотрению. Среди рекомендованных нами для моделирования *многоголосных форм* назовем исторически ранние, распространенные в допрофессиональной европейской музыке устной народной традиции и получившие свое дальнейшее продолжение и трансформацию в раннепрофессиональной церковной музыке.

Общие, универсализированные художественные принципы раннего многоголосного мышления нашли проявление в этнически разных

фольклорных образцах Запада и Востока, которые, так или иначе, полезно привлекать на лекциях в качестве иллюстраций. Не исключая, таким образом, необходимости их демонстрации на занятиях, остановимся на некоторых вопросах методики курса на примере славянского фольклора – здесь предпочтение нами отдано хоровой музыке. С одной стороны – это ментально близкий нам музыкальный диалект (в отличие от григорианского «медиевизма», с которого традиционно начинается курс полифонии), с другой – в нем, как в зеркале, разумеется с поправкой на самобытные черты, сфокусированы те принципы многоголосного интонирования, которые исторически, а нередко и хронологически объединяли разные мелосные культуры. В этом смысле, опора в качестве иллюстративного материала на славянскую музыку не является методологической погрешностью.

Среди музыкальных образцов для упражнений мы, прежде всего, выбирали напевы и наигрыши модальной, формульной структуры (трихордовой, квартовой, квинтовой диатоники), в значительной мере сохранивших свой первозданный (архаизированный) облик, имеющих гетерофонный потенциал и менее всего подвергшихся влиянию городских светских песен и романсов с ярко выраженной тенденцией к гармонизации, а не полимонодии. Впрочем, можно использовать в качестве моделей упражнений и лирические протяжные песни, которые нередко имеют достаточно развитый подголосочный склад.

Напомним, что напевы для многоголосной обработки могут быть как аутентичными, так и стилизованными. Среди них преимущество отдано некоторым песням *календарного цикла* и *свадебным*. При этом, корректность их определения как «ранних» исторических образцов, «архаизированных» (сохранивших элементы музыкальной архаики), подтверждается проявлением в них первичного «принципа оstinатности», системно обоснованного в фундаментальном исследовании С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» [7]. Основания этого принципа наблюдаем, прежде всего, в *ладовых закономерностях* обрядовых мелодий – например, многие русские народные песни, по словам ученого, построены на обиходном звукоряде квартовой структуры, что доказывает их давнее происхождение, а также – в *модусной, формульной ритмике, периодичности, повторности синтаксических ячеек* и т. д.

Для начала рекомендуем *разделить* задачи каждого из названных выше видов многоголосия, а потом микшировать их, подобно тому, как последовательно усложняется техника «разрядов» при изучении студентами полифонии строгого письма.

Опуская разговор об обязательном введении кратких исторических сведений о видах раннего многоголосия, их жанровой и стилевой стороне, географии распространения, а также -- предварительного анализа студентами всех уровней интонационного содержания напевов, переходим к самой процедуре расщепления одноголосия на множество голосов, то есть, к сочинению подголосков.

Так, моделирование антифонного многоголосия включает проектирование сольных и хоровых разделов мелосной формы (в соответствии со смысловыми фразами), зачинов, осознание моментов перехода от соло к коллективному, здесь – унисонному пению в виде цепного голосоведения (или вторгающегося каданса), создающего эффект непрерывного течения мелодии и, в целом, музыкального времени – все эти качества весьма показательны как для раннего многоголосия, так и для композиторских произведений с развитой полифонической техникой. Продуктивный метод обработки напева связан также с пониманием его ладового содержания, структуры, потенциала к расщеплению на сольные и хоровые эпизоды, включения и отключения голосов, темброво-регистровых контрастов. При этом полезно инициировать у студентов поиск исторических перспектив антифонных методов в музыкальной традиции. Например: сформировавшись в фольклоре разных народов, антифонные принципы обрели новую жизнь в профессиональной музыке – в христианских церковных культурах (респонсорий, псалмопение и другие жанры), где антифонное пение создает эффекты эха, передавая стереофоническую среду храмового пространства (особенно в переключках хоров). Велика роль данного метода и в появлении имитации, формировании музыкального синтаксиса, фактурных принципов организации голосов. Антифонный повтор можно осознавать не только в горизонтальном воплощении – переключки, имитации, но и в вертикальном – параллелизмы, мелодические вторы к основному напеву, аналог которых встречаем в западноевропейском органуме, фобурдоне, гимеле, церковно-славянском строчном многоголосии и т. д.

Названные выше моменты актуальны и для других ранних многоголосных форм – бурдона (в европейской и восточной традициях) и гетерофонии, которые, таким образом, обнаруживают сходные черты и возможность взаимодействия, сосуществования в синкретическом единстве. При их реставрации в студенческих письменных упражнениях методические задачи существенно не отличаются от перечисленных выше, с учетом, разумеется, стилевой специфики каждого из видов: в первом из них – это определение местонахождения бурдона в звукоряде лада (обычно на ладовом устое или нижнем тоне), возможности отклонений бурдонного голоса от исходного тона на секунду или терцию вверх и вниз, ритмической синхронности движения опорного напева и подголоска (в славянской традиции), во втором случае – наличия ритмических и мелодических втор (в консонанс или диссонанс), как следствие – стремление к мелодическому, ритмическому, интервально-гармоническому родству голосов, что выявляет их линейно-горизонтальную природу (определение «втора» здесь как нельзя лучше соответствует принципу «быть рядом», повторять), плавному голосоведению, вариативности количества участников (при частом возвращении их к унисону, особенно в начале и конце построений), функциональной ротации голосов (когда основной напев теряет свое мелодическое первенство среди других «замещающих» голосов), что отвечает вариативности и природной импровизационности такой многоголосной ситуации.

В этих моделях, работа над которыми в курсе полифонии в соответствии с исторической практикой должна предшествовать изучению ученого стиля «строгого письма» (как упоминалось нами выше), уже фактически заявлены все основные фигуры голосоведения, свойственные профессиональной музыке – это соответственно, прямой, противоположный, косвенный виды и их сочетания. Как и в случае с антифоном, здесь также следует обратить внимание студентов на прямую и опосредованную связь бурдонных и гетерофонных художественных принципов с профессиональной многоголосной практикой: органного пункта и педали, *ostinato*, ленточного голосоведения, диафонных форм, подголосочной фактуры, принципов мелодической вторы, мелодического колорирования, контраста и других (например, канонической техники – любопытны примеры гетерофонных кано-

нов, имеющих место в исполнительской фольклорной практике Полесья и некоторых других регионов).

Выше перечисленные задания в рамках тематического блока «ранние многоголосные формы» не исключают традиционного обращения в курсе полифонии к ее подголосочным, развитым образцам, рассмотрение которых, однако, целесообразно отодвигать в контекст свободного стиля, как это предлагается в большинстве учебников по полифонии.

Если на занятии целью является сочинение самостоятельного подголоска (одного или нескольких) к народному напеву, то следует ориентировать студентов на частую мелодико-ритмическую асинхронизацию движения голосов и на мелодически гибкий основной напев. Здесь стоит учитывать и обратную причинно-следственную связь – используя для обработки напев широкого дыхания, с большим мелодическим диапазоном, гибкой ритмикой, целесообразно подбирать к нему столь же развитые подголоски, «синхронизируя» между собой эти мелодические культуры, которые выступают здесь как «гомогенные» (подобная методика касается и архаических форм). В противном случае, возникает ситуация «гетерогенная» (термины гомо- и гетерогенный носят здесь рабочий характер), когда между напевом и подголоском возникают стилевые «швы» (в первую очередь, с точки зрения лада, определяющего звуковой склад напева и подголоска). Такой случай – отнюдь не редкость для письменных работ студентов. Автору данной статьи известны, в частности, попытки джазовых, то есть полистилевых обработок студентами народных мелодий, что само по себе не является ошибкой, так как относится к области свободной интерпретации выбранной мелодии-модели. Следует заметить, что возникающая в ходе подобных упражнений ситуация стилевой трансмиссии способствует раскрепощению творческой фантазии студента и отвечает современным реалиям в искусстве постмодерна, когда стилевые и прочие миксты являются скорее нормой, чем аномалией.

В качестве упражнений можно привлекать и обратную методику – возвращение к архаизированному первоначальному облику напева после его авторской обработки, когда народная или стилизованная под фольклор мелодия уже получила чью-либо композиторскую интерпретацию. Если эти обработки выполнены другим композитором в гомофонно-гармонической фактуре, то целесообразно предложить

студентам записать их заново в контексте задач курса полифонии – соответственно, полифонизировать, сочинить новые подголоски, вступая в стиливую полемику с авторами гармонизаций. Прекрасным материалом для этого назовем хор санных девушек из I-го действия третьей картины оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, сборник Л. Бетховена обработок народных песен, среди которых представлен украинский и русский фольклор, а также целый ряд других обработок фольклора, выполненных славянскими и зарубежными авторами.

Как видим, в реалиях современного института педагогики, использующего разные инструменты исследования объекта, тот или иной учебный курс может обрести коллажный, полистилевой характер в духе сегодняшнего времени.

Резюмируем вышесказанное.

- Пласт ранних, допрофессиональных форм многоголосия должен быть представлен в курсе полифонии как *исторически первичный* в хронологии типов многоголосного мышления. В качестве примеров могут выступать образцы как европейской многонациональной традиции (этнических ограничений здесь нет), так и внеевропейской, которые нередко коррелируют друг с другом.

- Нами предложена методика работы с народными мелосистемами (содержащими потенциал к мультитипликации голосов) в виде аутентичных напевов и упражнений-моделей на антифонное, бурдонное, гетерофонное многоголосие и их сочетание. Аналогией, при этом, становится многоголосная обработка *cantus firmus* путем обнаружения в нем полимелодического потенциала. Поэтому, вполне логично предварять тему «одноголосие» строгого стиля вышеназванными упражнениями, по сути, подготавливающими технику так называемых «разрядов» на григорианский хорал как звуковысотную и конструктивную основу профессиональной музыки европейского Средневековья и Возрождения. Данные упражнения призваны продемонстрировать студентам исторически ранние типы голосоведения, мелодические, ладогармонические, метроритмические, синтаксические принципы поведения голосов в совокупном многоголосном развитии. Наличие у студентов данных навыков позволит им в ходе изучения различных полифонических стилей находить между ними *коренное* сходство и различие, аналогию и трансформацию, что, в конечном счете, направлено на

углубленное понимание эволюционных процессов в многоголосии и, шире – художественных тенденций музыкального искусства.

• Изучение в рамках вузовской учебной программы ранних форм музыкального многоголосия, относящихся к промежуточным явлениям между монодией и полифонией, несколько не умаляет значения тем курса классической полифонии, обоснованно предваряет рассмотрение григорианских монодий и правил их контрапунктической обработки, а также предвосхищает разговор о полифонии в музыке XX в., свободно интерпретирующей классические традиции. Напомним, что с ознакомления гетерофонных принципов как исторической «колыбели» разных стилей многоголосия может начинаться и курс классической гармонии, а возникающие при этом междисциплинарные связи здесь совершенно необходимы и закономерны. История полифонических стилей, как известно, как раз и демонстрирует два основных вектора их развития – в сторону большей (полифонической) или меньшей (гомофонной) развитости и контрастности голосов, что нередко взаимодействует в рамках одного сочинения. К примеру, первичные формы западноевропейского многоголосия X – XII вв., в котором преобладала диафония с параллельным и косвенным движением совместно звучащих голосов, нередко сливающихся в унисон, являются, по существу, простейшими образцами гетерофонии. Поэтому до сих пор остается открытым вопрос о возможном прямом и обратном влиянии профессионального и допрофессионального многоголосия, первоначально базирующихся на общих художественных принципах.

Таков далеко не полный перечень вопросов, возникающих в процессе построения и распределения тем курса полифонии на этапе изучения исторических векторов развития многоголосия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богатырев С. С. *О перестройке композиторского образования* [Текст] / С. С. Богатырев // Советская музыка. – 1949. – № 6. – С. 76–78.
2. Герасимова-Персидская Н. А. *Об историческом ракурсе теоретических проблем* [Текст] / Н. А. Герасимова-Персидская // *Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании : сб. науч. тр.* / [Ред. В. Москаленко]. – К., 1985. – С. 3–6.

3. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии [Текст] / С. Григорьев, Т. Мюллер. Изд. 3-е. – М. : Музыка, 1977. – 312 с.
4. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования [Текст] / А. Дмитриев. – Л. : Госмузиздат, 1962. – 488 с.
5. Евдокимова Ю. Учебник полифонии [Текст] / Ю. Евдокимова. – Вып. 1. – М. : Музыка, 2000. – 158 с.
6. Скребков С. Учебник полифонии [Текст] / С. Скребков. – М. : Музыка, 1965. – 288 с.
7. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
8. Степанов А., Чугаев А. Полифония [Текст] / А. Степанов, А. Чугаев. – М. : Музыка, 1972. – 112 с.
9. Фраёнов В. П. Учебник полифонии [Текст] / В. П. Фраёнов. – М. : Музыка, 2000. – 207 с.

Мария Борисенко. Ранние формы допрофессионального многоголосия в кругу современных вопросов учебного курса полифонии.

В данной статье затрагиваются некоторые аспекты учебного курса полифонии на этапе изучения студентами исторических векторов развития профессионального многоголосия, в связи с этим рассматриваются гомо- и гетерогенные мелосистемы, в которых выявляются универсальные закономерности многоголосных традиций в музыке.

Ключевые слова: курс стиливой полифонии, мелосистемы, многоголосная обработка.

Марія Борисенко. Ранні форми допрофесійного багатоголосся у колі сучасних питань навчального курсу поліфонії.

У даній статті порушуються деякі аспекти навчального курсу поліфонії на етапі вивчення студентами історичних векторів розвитку професійного багатоголосся, у зв'язку з цим розглядаються гомо- і гетерогенні мелосистеми, в яких виявляються універсальні закономірності багатоголосних традицій в музиці.

Ключові слова: курс стильової поліфонії, мелосистеми, багатоголосна обробка.

Mariya Borysenko. The earliest forms of not professional polyphony in the circle of modern questions of educational course of polyphony.

Several aspects of the polyphony's studying course on the researching steps of the professional polyphony's historical directions are accented in the given article,

due to this homogeneous- and heterogeneous melosystem, in which universal polyphony's law of the musical polyphony's traditions are examined.

Keywords: course of style polyphony, melosystem, many-voiced treatment.

УДК 78. 03: 78. 071. 2 «652»

Галина Зуб

У ИСТОКОВ ФОРМИРОВАНИЯ ИСКУССТВА АККОМПАНеМЕНТА. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В современной музыкальной науке рассматриваются различные стороны концертмейстерского искусства, наблюдается усиление внимания к вопросам концертмейстерского творчества. В частности, в ряде исследований привлекается внимание к концертмейстеру и его роли в учебной практике, а также в процессах сотворчества, создания органичного камерно-вокального ансамбля [3; 8; 9]. Значение концертмейстера трудно переоценить, поскольку он, как известно, не только аккомпаниатор, но исполнитель, вносящий весомый вклад в совместную интерпретацию музыкального произведения. Вспомним, что выдающийся пианист С. Рихтер выступал в ансамбле с М. Ростроповичем и это был один из ярчайших дуэтов в музыкальной культуре XX столетия. Отсюда становится понятной **актуальность** изучения концертмейстерского искусства в самых различных аспектах: историческом, культурологическом, социологическом, музыковедческом.

Цель данной статьи – показать истоки и исторические корни искусства аккомпанемента, сосредоточив основное внимание на первоначальной стадии его зарождения в период древних цивилизаций¹.

¹ В автореферате Т. Калугиной исторический обзор проблемы начинается с этапа камерно-вокального исполнительства, связанного с расцветом романтизма в музыкальной жизни Западной Европы XIX столетия и жанром романтической песни в творчестве композиторов Германии и Австрии (Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа и др.) [3, с. 3]. В исследовании Л. Повзун генезис клавирно-ансамблевого исполнительства усматривается в художественном континууме клавирной цифровки, то есть историография явления рассматривается, начиная с XVII – XVIII вв. [9, с. 4]. В нашей работе концертмейстерское искусство трактуется в более широком историческом контексте, поскольку рассматриваемый феномен явился закономерным

Даже при беглом взгляде на историю музыкального искусства, начиная с античности, можно прийти к заключению, что уже в музыке древнего мира существовали предпосылки для формирования практики аккомпанемента как сопровождения к пению и танцам, гимнастическим упражнениям. Благодаря своей процессуальной природе, музыка стала неотъемлемой частью античной драмы и магических ритуалов. Музыкальное искусство древнего мира вливалось в различные сферы социальной жизнедеятельности. Исторический подход в осмыслении различных этапов формирования практики аккомпанемента позволяет определить основные тенденции в развитии взаимодействия участников ансамбля – от первоначального синкретизма в эпоху древних цивилизаций до последующего нового художественного синтеза, осуществленного спустя много столетий. Такой научный подход способствует, на наш взгляд, дальнейшей разработке этой сложной тематики как в историческом, так и в исполнительском ракурсах.

Генезис концертмейстерского искусства связан с формированием музыкально-выразительных средств, начиная от наиболее древних времен. В кристаллизации этой системы (музыкально-выразительных средств – Г. З.) Л. Мазель выделил три стадии: 1. чисто фольклорная, когда еще нет профессионализации искусства; 2. стадия профессионального искусства устной традиции. Первые две стадии – синкретические, так как музыка выступает в единстве с поэзией (словом), танцем (действием) или с тем и другим в качестве музыкального элемента единого целого. Музыка становится самостоятельным искусством лишь на третьей стадии, когда стало возможным издание произведений, их печатание, наличие нотации способствует зарождению новых форм социального бытия произведения и способствует развитию исполнительских интерпретаций. Третья стадия, как отмечает Л. Мазель, характеризуется двумя признаками: выделением музыки в самостоятельный вид искусства и превращением нотного текста в одну из основных форм ее социального существования, что происходит, начиная с XVII века, а XIV – XVI века образуют переходный период от второй стадии [5, с. 24-25]. Данная периодизация имеет методологическое значение, в том числе и для изучения искусства аккомпанемента всего предшествующего исторического становления аккомпанемента и функции сопровождения ведущего голоса, начиная от периода древних цивилизаций.

компанемента, который известен в культурах древних цивилизаций, отражая характерные черты предыстории музыкального искусства, связанные с устной традицией бытования, фольклорным мышлением, импровизационной манерой исполнения, однако заключает в себе важнейшие предпосылки формирования музыкального профессионализма. Значительным моментом, имевшим особое историческое значение в развитии искусства аккомпанемента в процессе эволюции гармонического мышления в эпоху многоголосия, явилась практика генерал-баса, совпадающая с третьей стадией и являющаяся важной вехой в формировании музыкально-выразительных средств концертмейстерского искусства. В контексте зарождения оперного жанра функция сопровождения была осмыслена по-новому в творческих поисках Каччини, Монтеверди, Пери, А. Скарлатти².

Однако не менее интересны и первоначальные стадии развития аккомпанемента, уходящие корнями в глубины древних цивилизаций. Следует подчеркнуть, что утвердившаяся в последние столетия связь искусства аккомпанемента с клавишными инструментами не является исчерпывающей, поскольку сопровождение первоначально включало разнообразный инструментарий и по сегодняшний день сохранило очень широкую палитру возможностей инструментального воплощения. О пении с инструментальным сопровождением свидетельствуют артефакты древних культур Египта, Сирии, Палестины, Индии, Китая, Греции, Рима. Остается, однако, открытым вопрос о роли инструментального начала, точнее, инструментального аккомпанемента, на стадии предыстории ансамблевого мышления. О существовании подобной традиции в Древнем Египте красноречиво свидетельствуют памятники древней поэзии, например, дошедшая до нашего времени «Песнь арфиста»³. В данной национальной традиции арфа получила

² Постепенно благодаря активному развитию инструментальных жанров, исполнительской виртуозности, намечается следующий этап в понимании инструментальной партии, которая становится все более весомой и «красноречивой», а в эпоху романтизма союз слова и музыки выдвигает перед концертмейстером новые задачи в области музыкальной семантики, обуславливая необходимость раскрытия смысловых подтекстов произведения.

³ Описание древнеегипетской арфы дает немецкий ученый К. Закс: «На барельефах, относящихся к началу III тысячелетия до н. э., а по новейшим данным – даже к IV тысячелетию (к эпохе 4-й династии фараонов), уже встречаются изображения так

многообразное применение и широкое распространение в различных социальных слоях и сферах жизнедеятельности. Хранителями исполнительской традиции и репертуара, передававшегося из уст в уста, выступали слепые музыканты-сказители, которые аккомпанировали своему пению на арфе. С другой стороны, этот инструмент оказался излюбленным и среди музыкантов-жрецов, которые оберегали покрытые дорогими инкрустациями образцы [7, с. 54]. В Древнем Египте был распространен ансамбль – арфы, продольные флейты, которые сопровождали вокальный мелос. Подобное тембровое сочетание, по мнению немецкого исследователя К. Закса, должно было звучать мягко и спокойно [там же].

В Древней Индии наибольшее распространение получил аккомпанемент на ударных инструментах, причем вокальная линия и инструментальное сопровождение зачастую находились в прихотливом ритмическом соотношении. Искусство игры на ударных инструментах достигло подлинной виртуозности, сопровождая музыку героическую, драматичную и даже лирические песни. Благодаря разнообразию инструментария в этой группе возможно воплощение всевозможных шумовых эффектов, обладающих особой звуковой выразительностью, образуя непрерывный гудящий фон. Вокальный мелос зачастую гетерофонно дублируется индийской скрипкой саранги (на ней выпевается вариант основной мелодии). Среди индийских национальных духовых инструментов упоминаются флейты, рог (шринга) и труба-раковина (шанкха). Бог Вишну изображался сидящим с раковиной и диском в руках. Бог Кришна воссоздан на картине Н. К. Рериха как играющий с закрытыми глазами, что отображало его погруженность в медитативное состояние. Характерным для индийских изображений Кришны являлось наличие в его руках духового инструмента и особая одухотворенность лика, обусловленная единением с царством вселен-

называемых дуговых арф в отличие от более поздних – угловых арф. Попробуем восстановить процесс развития этого инструмента – до того момента, когда его установившуюся форму зафиксировали на барельефе. Прообразом его, очевидно, явился гибкий прут, у которого струной служила полоска коры той же ветви, содранный таким образом, что оба ее конца остаются неотделенными от древесины; потом начинают навязывать уже особую струну; к основанию прута прикрепляют с целью усиления звука выдолбленную тыкву...» [7, с. 47].

ской гармонии, звучащим олицетворением которой предстает музыка.

Заметим, что многие из древнеиндийских инструментов сохранились в музыкальной практике до настоящего времени, сообщая музыке неповторимый аутентичный характер.⁴ Стойкость традиции, бережное к ней отношение определяют своеобразие многих восточные культуры, где почти в неизменном виде и ныне присутствуют основополагающие архаичные черты музыкального мышления, звучит оригинальный инструментарий. Для европейцев Восток выступает своеобразной дарохранительницей, к которой они обращаются, стремясь приобщиться к всеобщим началам бытия и музыкального искусства, а также источником вдохновения для творческих исканий современных музыкантов Запада.⁵ В Индии и теперь практикуется игра на таких инструментах как саранги, табла, тамбурин, вина. Наряду с индийской культурой, древний инструментарий сохранился и в китайской национальной традиции.

В нашей работе важную роль играет термин артефакт, обозначающий материально-художественный объект как часть культурного наследия. Существенное значение имеет и то, что впервые этот термин был использован в археологии. Музыкальные инструменты являются частью культурного наследия и предмет изучения, как музыковедения, так и музееведения, археологии, культурологии. Сведения о многих инструментах мы черпаем, изучая артефакты смежных видов

⁴ Об индийских и арабских национальных инструментах и способах фольклорного музицирования, где пение, танец и инструментальный элемент находятся в синкретическом единстве, можно судить по фильму Тони Гатлифа «Music&Dances of the Gypsy People» (1994, Франция).

⁵ О бережном сохранении в Китае национальных традиций, опоре композиторских и исполнительских исканий на онтологические основы бытия, отраженные в даосизме, пишет Хуан Чжулин: «Для проникновения в суть китайского искусства и, фортепианной музыки в частности, необходимо постичь суть важнейшей философской категории “Чи” в даосизме, которая представляет основу бытия и является некой энергетической субстанцией. Неповторимое звучание национальных инструментов и пентатонная ладовая система, побуждая китайских композиторов к творческому поиску, позволили им получить на фортепиано звуковые эффекты, отличные от привычных западных. <...> Будучи универсальным инструментом, фортепиано способно благодаря мастерству исполнителя отобразить любую звуковую палитру. Для этого пианист должен обладать способностью к звуковому предслышанию нехарактерных для равномерной температуры фортепиано звуковысотных соотношений» [11, с. 218].

искусства – живописи, архитектуры, скульптуры, а также благодаря археологии, которая помогает открыть «забытые страницы» истории музыкальной культуры древних народов. Понятие артефакт позволяет «подчеркнуть отличие художественного произведения, творения как результата человеческой деятельности от объектов природы» [11, с. 20]. Музыкальные инструменты – результат деятельности многих поколений мастеров, являясь памятниками культуры и драгоценным достоянием прошлого. Для изучения подобных артефактов полезно использование социологического метода, поскольку материальная часть музыкальной культуры тесно связана с развитием экономической деятельности общества. Музыкальные инструменты, их совершенствование отразили процесс развития производительных сил, совершенствование экономических отношений, а также зарождением различных форм музыкального быта и концертной деятельности. Использование музыкального инструментария отражает эстетические вкусы общества и уровень художественного мировоззрения той или иной эпохи.

В современных эстетических концепциях разделяются понятия артефакта и художественного произведения, отмечается их дифференциация, так как артефакт является внешней материальной стороной эстетического объекта. В связи с этим инструмент может рассматриваться как материальный объект-носитель, заключающий конкретные возможности художественного воплощения духовного содержания искусства. Эволюция инструментализма включает в себя множество артефактов и их преемственность (например, путь от виолы до скрипки, от спинета до фортепиано), переходы от одной системы музыкального сопровождения к другой, обусловленное предпочтением тех или иных групп инструментов в разные исторические периоды. Например, в эпоху античности выбор отдавался духовым и струнно-щипковым инструментам; в эпоху средневековья весомое место занимает игра на смычковых инструментах, предшественниках современной скрипки. Далее наступает подлинная эра клавишных инструментов, отразившая потребности становления гомофонно-гармонического мышления.

Инструментальное сопровождение мыслилось в древности в контексте художественного и онтологического синкретизма, что вносит особый смысловой оттенок как в сам творческий процесс, так и в во-

сприятие образцов древнего искусства. В отрывке из трактата «Читрасутра» два собеседника ведут диалог о сущности художественного изображения:

Ваджра. О, безгрешный! Расскажи мне, как делают изображения богов...

Маркандейя. О, владыка людей, тот, кто не знает должным образом законов живописи, не сможет постигнуть особенностей изображений.

Ваджра. О, защитник потомков Бхригу, поведай правила живописи, ибо только тот, кто знаком с правилами живописи, знает, как рассказать о них.

Маркандейя. Без науки танца правила живописи непонятны...

Ваджра. Прошу, расскажи мне о науке танца, а после ты расскажешь мне о живописи, дважды рожденной...

Маркандейя. Техника танца труднодоступна тому, кто не знает музыки. Ибо без музыки танец вовсе не может существовать.

Ваджра. О, беседующий с дхармой! Расскажи о музыке...

Маркандейя. Музыка не может быть понятна без пения... [6, с. 16].

Таким образом, в древнеиндийской культуре музыка мыслилась частью всеобщего единства, где различные виды творчества представлялись в контексте медитативного воссоединения с царством мировой гармонии. И все же инструментальное искусство, аккомпанемент выступал отдельным направлением творческой деятельности, поскольку древнеиндийские инструменты, используемые и в современной фольклорной практике (саранги, вина, табла) имеют сложную конструкцию, требуют особого мастерства изготовления и связаны с самобытной техникой исполнения, что обусловило принадлежность музыкантов к одной из каст.

Пение и сопровождение в древней Индии не дублировали друг друга, создавая определенные формы взаимодействия. Особенно ярко эта тенденция проявилась в аккомпанементах на ударных инструментах, которые обладают сильным шумовым эффектом. Ударные образуют отдельный звуковой пласт, сложный ритмический фон посредством многообразия ритмических рисунков, которые контрастируют с ритмикой вокального мелоса⁶. Уже в Древней Индии существовали

⁶ Можно провести некоторые аналогии с китайской национальной традицией. Как отмечает Лянь Юнь, пекинская опера, которая обобщает традиционные формы ки-

инструментальные вступления, которые подготавливали основную мелодию вокального напева, создавая предпосылки дальнейшего использования в камерно-вокальных ансамблях инструментальных фрагментов в качестве ригурнелей, инструментальных обрамлений, преамбул и заключений.

Особое внимание обратим на искусство аккомпанемента в Древней Греции, поскольку именно здесь обнаруживаются многообразные истоки формирования европейского художественного сознания. В качестве сопровождающих инструментов здесь использовались струнные щипковые: форминга, лира, кифара, и духовые: авлос и сиринкс (получивший название флейты Пана). В древнем мире музыка почиталась проявлением божественности: искусная игра на инструменте, пение с сопровождением обнаруживали неординарные качества исполнителя, как бы «поднимая» его над обыденностью. Благодаря смысловой оси, которой являлась музыка, образующая в античном сознании векторную взаимосвязь между мировым космосом и земным бытием, возникают предпосылки будущего разделения на музыку небесную и земную в средневековой теории и мирозерцании. Вертикаль горнего и дольного миров, их антитеза, присущая христианскому мироощущению, все же отсутствует в гармоничном сознании эллинов. Однако музыкальная эстетика христианского мира и его космогония опираются на неопифагорейское учение о гармонии сфер как звучащей вселенной. О величайшем почитании музыки в античном мире красноречиво свидетельствует мифология. Так, например, легендарный греческий певец и музыкант Орфей в народных представлениях запечатлелся как сын прекрасноголосой Музы Каллиопы и речного бога Эагра или Аполлона. Его пение в сопровождении кифары оказывало огромное воздействие на животный и растительный мир, что свидетельствовало о чудотворности его искусства. Древнегреческую поэзию и музыку прославил Алкей – греческий исполнитель на лире из Митилены на острове Лесбос. Вместе с выдающейся поэтессой Сапфо, о которой упоминает Платон в диалоге «Пир», он стал представителем жанра лирических песен – эолийского мелоса, являясь также сочинителем гимнов в честь богов. Синкретизм древнегреческого народного театра, начиналась с оглушительной феерии ударных инструментов [4, с. 218].

кого искусства нашел выражение в творчестве лирика из Сард Алкмана, который был первым известным хормейстером в Спарте. Сочиняя культовые поэтические произведения, Алкман разучивал их с хором девушек и исполнял эти образцы во время праздников, посвященных богам, где музыка была тесно связана с танцами. Из древней Греции берет начало миф о боге лесов Пане, который из тростника смастерил себе флейту. Таким образом, флейта Пана сиринокс согласно древнегреческим представлениям имела сверхъестественное мифологическое происхождение и значение.

Уже в античности сложилось разделение на пение с сопровождением и самостоятельную игру на инструменте. Так, авлос использовался в качестве аккомпанемента к пению (авлодия) и сольного инструмента (авлетика). Аналогично этому, пение с сопровождением кифары называлось кифародией, а сольная игра – кифаристикой, значительное распространение получила лиристика (сольная игра на лире) и лиродия (пение с аккомпанементом на ней). О формировании моноансамбля в античную эпоху свидетельствует тот факт, что в кифародии «певец сам аккомпанировал себе на кифаре, заставляя звучать струны щипком пальцев левой руки (в перерывах пения певец исполнял инструментальную прелюдию, прибегая тут к пальцам правой руки, вооруженной плектром)» [2, с. 118]. Легендарным греческим музыкантом, который положил начало сольной игре на авлосе, был Олимп. Его энгармонические мелодии исполнялись при жертвоприношениях. Показателен миф об Амфионе и Зете, сыновьях-близнецах Зевса и Антиопы. Амфион с помощью звуков волшебной кифары, подаренной ему Гермесом, благодаря искусной игре на этом инструменте (кифаристика), строил фиванские стены. Зарождение собственно инструментального искусства как отдельного направления творческой деятельности в недрах синкретизма служит предпосылкой разделения в художественном сознании греков инструментального и вокального начал. Музыкальная культура древности демонстрирует первые шаги на пути развития инструментализма и дальнейшего формирования исполнительского профессионализма. Ведь не случайно уже в античности овладение мастерством игры на инструменте требовало специальной подготовки. И все же в эпоху эллинизма превалирует вокальная традиция, а инструментальной отводится в большей мере подчиненная роль как сопровождения тан-

цев, пения, гимнастических упражнений, в качестве элемента ритуального либо театрального действия.

В эпоху античности возникает понятие «лирика», этимология которого восходит к названию распространенной в Древней Греции лиры, получая двойное истолкование: 1. жанр поэзии и 2. характерный для инструмента репертуар. На лире аккомпанировали себе аэды – древние певцы-сказители, которые приравнивались в обществе к прорицателю, врачу и архитектору, занимая высокое социальное положение. Творчество аэдов составляло устную традицию и передавалось из поколения в поколение. На основе их песен, в которых запечатлелись мифологические представления эпохи, были созданы эпические поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея». Немецкий исследователь Г. Аберт отмечал, что гомеровский эпос пронизан музыкальными звучаниями [7, с. 115-117]. Гомер упоминает о форминге, кифаре и авлосе. Согласно наблюдению Г. Аберта, в сказаниях об Одиссее музыка занимает значительное место: «Сольное пение без сопровождения свойственно только богиням, сольная кифаристика не встречается вовсе, лишь иногда на форминге сопровождают танец» [там же, с. 117]. Дух агона воплощали странствующие певцы-рапсоды, от которых ведет начало традиция состязания певцов. Для них характерно сольное исполнение лирики в сопровождении струнного инструмента – форминги или кифары. От аэдов они унаследовали декламационную манеру исполнения. Старинные сказители – аэды и рапсоды – утверждали традиции моноансамбля, где вокальная партия и инструментальное сопровождение были возложены на одного исполнителя⁷.

О распространенном в Древней Греции авлосе мы можем судить лишь по известному сохранившемуся изображению инструмента на амфоре, где показан эпизод танца сатиров с аккомпанементом авлоса при сборе винограда. Отметим, что в Греции этот инструмент был распространен в оргиастической музыке культа Диониса. Авлос можно трактовать как музейный артефакт эллинистической культуры в

⁷ В современной музыкальной практике подобная разновидность музицирования на новом витке ансамблевого мышления до сих пор не утратила своей актуальности. Подобная разновидность широко применяется в фольклорном музицировании, авторской песне бардов. Интересным примером использования моноансамбля в контексте академической традиции является исполнительская практика Т. Веркиной.

отличие от актуально действующего в наши дни архаичного инструментария некоторых стран Востока. Согласно данным, приведенным в «Словаре античности», авлос может быть сравним со свирелью или гобоем; он состоял из двух трубок и насадки с двойным язычком. Обладая острым и резким звуком, авлос берет свое начало с Ближнего Востока [10, с. 10-11]. В индийской традиции и по сегодняшний день распространен напоминающий авлос инструмент, который относят к группе кларнетов. Индийский кларнет панги (pungi) имеет две трубки: одна из них предназначена для игры мелодии, а другая – для исполнения лишь одного звука – тонического органного пункта, представляя одну из форм древнего многоголосия с характерным выдержанным тоном в качестве педали к инструментальному напеву. В этом ярко проявляется колорит музыки Средней Азии (откуда ведет начало этот инструмент) и Индии, где панги используют заклинатели змей в своих магических действиях. Не последнюю роль в подобном применении инструмента играет его тембр – резкий, пронзительный, острый, что перекликается со своеобразной выразительностью и древнегреческого авлоса. В индийской культуре есть также инструмент, относящийся к группе гобоев, на котором возможно исполнение подобной разновидности двухголосия – шиной (sahnaï), имеющий только одну цилиндрическую трубку. Однако благодаря особой технике исполнителю удастся играть одновременно мелодию и педаль на выдержанном тоническом звуке. Исполнение на одном духовом инструменте двухголосия также является признаком формирования ансамблевости и многоголосия.

Отдельно стоит сказать об органе, генезис которого связан с духовыми инструментами. Водяной орган (гидравлос) послужил прототипом одного из основополагающих инструментов христианского культа – пневматического органа. Давление воздуха в архаичной разновидности инструмента обеспечивалось не дыханием музыканта, как в авлосе, а гидравлическими приспособлениями (отсюда этимология его названия). Создание инструмента датируют III в. до н. э., а изобретение приписывается Ктезибию из Александрии [7, с. 66]⁸.

⁸ Заметим, что усовершенствованный орган применялся в католических культовых песнопениях. Он встречается в рамках контрапунктического мышления полифонии строгого стиля, занимая в дальнейшем весомое место, как в полифоническом, так и гомофонном складе.

Специфика взаимодействия инструмента и голоса в культуре древнего мира опирается на монодийный тип музыкального изложения с вкраплением элементов гетерофонии. Однако это вовсе не свидетельствует о смысловом слиянии голоса певца и сопровождающего инструмента, поскольку они, взаимно дополняя друг друга, являют все же различные стороны синкретической целостности. Слово, вокальная линия несут в себе смысловое значение, инструмент тембово обогащает голос, будучи ему противопоставленным, придает творческому процессу священнодейственный магический характер, что зафиксировано в ряде мифов.

Интересные параллели проводит известный немецкий социолог Макс Вебер, показывая развитие функции сопровождающего голоса в различных музыкальных культурах: «первоначальные подступы к многоголосию принимают различные, соответствующие пограничным типам, формы. В не подвергавшейся рационализации музыке, как вокальной, так и инструментальной, тоже встречается «сопровождение» поющего голоса. Сопровождающий голос характеризуется как таковой отчасти чисто количественно тем, что он хотя и наделен собственной мелодией, однако исполняется тише (такое встречается, например, в народном пении в Исландии, где сопровождающий голос движется, выпевая собственную мелодию), отчасти же тем, что он оказывается качественно несамостоятельным по отношению к голосу – носителю мелодии. А последнее – либо так, что он обыгрывает мелодию альтерированными тонами или колоратурами, – такое нередко встречается в самой разной музыке, так, например, в восточно-азиатской (китайской, японской), и обнаруживается и в древнегреческой музыке». Немецкий социолог описывает древнегреческую гетерофонию, где «инструменты играют в унисон с поющим голосом, однако между выдержанными тонами последнего помещают свои расцветивания (для чего, по свидетельству византийских источников, очевидно, существовали типичные схемы), – или же, наоборот, так, что вместе с движением мелодии берутся разные (сменяющие друг друга или звучащие одновременно) выдержанные сопровождающие звуки, служащие «бурдонами»» [1].

Таким образом, в понимании функции сопровождающих голосов, выдвинутой М. Вебером, можно выделить два определяющих факто-

ра: 1. количественный (сопровождающие голоса исполняются тише), 2. качественный (ведущий голос всегда противопоставлен сопровождающему).

В связи с вышеизложенным подведем некоторые итоги. Об автономизации инструментального начала в архаичном сознании свидетельствует значительная роль сольного инструментального исполнения на кифаре и авлосе. Благодаря практике самостоятельного использования инструментов, намечается первичная стадия разделения вокального и инструментального начал. И все же в эпоху синкретизма преобладает пение с аккомпанементом, где голос и инструмент создают вариантное гетерофонное соотношение мелодических линий. В связи с сопоставлениями восточной и европейской культур можно говорить об активно используемых (сохранение традиции) и музейных артефактах, поскольку первая из них в большей мере сохранила свою аутентичность и менее подвержена эволюционным процессам. Индийская культура обнаруживает самобытную национальную специфику, которая заключается в широком использовании в качестве сопровождающих ударных инструментов, образующих многообразие ритмических рисунков и гудящий красочный фон. Яркий контраст с вокальным мелосом обнаруживается благодаря тембру, ритму и вариантности изложения мелодии у голоса и инструмента (вина, саранги). Интегрирующим началом для всех древних культур является постижение смысла музыки, которая в мифологической картине мира и архаичном сознании, будучи устремленной к мировой гармонии, носит надличностный универсальный характер, что накладывает особый отпечаток на процесс музицирования и его восприятие. Обращение к истокам искусства аккомпанемента, таким образом, предстает необходимым звеном в постижении его генезиса и эволюции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки / М. Вебер // Вебер М. Избранное. – М. : Юрист, 1994. – Электронный ресурс.
2. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Часть I. – М., 1960. – 488 с.
3. Калугіна Т. Ю. Піаніст і співак у камерно-вокальному виконавстві та педагогіці (на прикладі творчої діяльності М. О. Біхтера) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. Калугіна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – 16 с.

4. Лянь Юнь. Музыка Пекинської опери / Лянь Юнь // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2007. – Вип.19. – С. 217-224.

5. Мазель Л. О природе и средствах музыки / М. Мазель – М. : Музыка, 1991. – 80 с.

6. Мастера искусства об искусстве в 7 т. Т. 1; ред. М. В. Толмачев и Ю. А. Молок. – М. : Искусства, 1966. – 266 с.

7. Музыкальная культура древнего мира / под ред. и вступ. ст. Р. И. Грубера – Л. : Музгиз, 1937. – 259 с.

8. Печерская А. Б. Полифункциональная подготовка будущих учителей музыки (на материале работы в концертмейстерском классе) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 13.00.02 / А. Б. Печерская ; Московский городской пед. университет. – М., 2009. – 26 с.

9. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. І. Повзун ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2005. – 16 с.

10. Словарь античности / под ред. В. И. Кузицина – М. : Прогресс, 1989. – 704 с.

11. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Хуан Чжулін ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського – Х., 2009. – 18 с.

12. Эстетика: Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М: Политиздат, 1989. – 447 с.

Зуб Г. У витоків формування мистецтва акомпанементу. Історичний аспект.

Стаття присвячена специфіці акомпанементу в музичних культурах стародавніх цивілізацій.

Ключові слова: музичне мистецтво, генеза, акомпанемент, архаїчна свідомість.

Зуб Г. У истоков формирования искусства аккомпанемента. Исторический аспект.

Статья посвящена специфике аккомпанемента в музыкальных культурах древних цивилизаций.

Ключевые слова: музыкальное искусство, генезис, аккомпанемент, архаическое сознание.

Zub G. At the origins of formation of the art of accompaniment. Historical aspect.

The article is devoted to specificity of accompaniment in musical cultures of ancient civilizations.

Keywords: art of music, genesis, accompaniment, archaic consciousness

УДК [808.55:792.2]: 378.147

Наталія Литвиненко

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ВИКЛАДАННЯ ПРЕДМЕТУ «СЦЕНІЧНА МОВА»

Великі зміни, які відбувались в театральному мистецтві ХХ ст., потягли за собою пошуки нових засобів і методів професійного виховання студентів. Виникає необхідність всебічного аналізу технологій голосомовного удосконалення і розглядання причин народження нових напрямків мовного виховання драматичних акторів, що обумовлює **актуальність** пропонованої теми. На мовну підготовку акторів впливає також загальний рівень теорії і практики викладання сценічної мови в театральних учбових закладах. Тому у процесі дослідження сучасних методик, засобів, напрямків та принципів мовного виховання майбутніх драматичних акторів були враховані провідні тенденції в розвиненні сценічної мови як навчальної дисципліни.

Мета статті – розглянути деякі питання становлення сучасної педагогіки сценічної мови та визначити особливості нинішнього стану теорії і практики викладання цієї дисципліни в театральній школі задля виявлення можливостей практичного використання новітніх педагогічних технологій.

Становлення і розвинення сучасної педагогіки в галузі сценічної мови можливо зрозуміти тільки в тісному зв'язку з історією театру і театральної школи. У зв'язку із формуванням певної школи сценічної мови в Харківській державній академії культури слід сказати, що це був довгий шлях в умовах мінливого і суперечливого театального процесу.

У 90-х роках ХХ ст. існувала кафедра сценічної мови, якою керував професор В. М. Айзенштадт (1926-1999). Майже всі викладачі дисци-

плін «сценічна мова» і «мовна майстерність» закінчували аспірантуру у Москві [ГТІС], інші захищали дисертації. Їх теоретичне підґрунтя, науковий погляд на проблеми мовної виразності дозволило створити колектив викладачів, який намагався виховувати студентів за принципами нових технологій. Слід згадати таких викладачів, як О. В. Кабула, В. К. Комкова, А. І. Кулішенко, Т. М. Прокопенко, які постійно працювали над своїм науковим потенціалом.

Нині створена секція дисциплін «сценічна мова», «мовна майстерність», яка входить до складу кафедри «майстерність актора». 50% викладачів – молоді педагоги, які намагаються вчитися, чи закінчили аспірантуру, чи захищають дисертації. Незважаючи на різницю педагогічних стилів, утворився колектив, який будує мовну школу відповідно сучасним технологіям голосомовного виховання драматичних акторів і вносить свій науковий вклад в розробку метода комплексного виховання сценічної мови, методику опосередкованого (непрямого) впливу на дихання і голосоведіння. Також слід сказати про використання методики ігрового засобу виховання техніки мови, засобу виховання мови в русі.

Особливий вплив на формування сучасних технологій сценічної мови зробив метод дійового аналізу, який перевернув у другій половині ХХ ст. усю методичну основу голосомовного виховання акторів. Завдяки К. С. Станіславському виникла перша теорія, яка пояснювала механізми акторської творчості [8].

Технології мовного виховання, що виникли і розвинулись у минулому сторіччі і, які застосовуються в наш час, прийнято називати традиційними.

В минулому викладання сценічної мови поділялося на два предмети: «постановка голосу» і «художнє читання». Існувала впевненість, що треба починати роботу над текстом літературного твору тільки після того, як пройшли розділи «постановки дихання» і «постановки голосу».

Отже, «постановка голосу» представляє собою ізольований тренінг дихальних м'язів, гортані і резонаторів. Теоретичною основою цього методичного підходу була «міоеластична» теорія голосоутворення. Назва теорії була прийнята Мюлером у 1835 р.; головні положення «міоеластичної» теорії фонації були сформовані у 1848 р. М. Гарсія [див.: 10]. Згідно міоеластичній теорії фонації, голос виявлявся результатом коливання повітря, викликавши періодичне зімкнення і розімкнення

голосової щілини, а голосовий апарат ототожнювався з музичним інструментом. Це давало змогу розглядати дію кожного органу (легені, голосові складки, порожнини носа і рота, носоглотки, глотки), який відповідає за народження звуку ізольовано, що, в свою чергу, дозволяло роздільний тренінг дихальних м'язів, гортані, резонаторів.

Таким чином, метод «фрагментарного (роздільного) виховання» вважається головною рисою усіх традиційних технологій. Цей метод і сьогодні продовжує залишатись дійовим принципом виховання. Всі методичні прийоми, засновані на цьому принципі, мають назву «методики прямого впливу».

Раціональність вольового впливу, яка притаманна методикам прямого впливу, обумовила появу термінів «постанова голосу», «постанова гортані», «постанова резонаторів».

Наведемо приклад вправ, які пропонував провідний педагог Харківського інституту мистецтв (нині Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського), заслужений артист України Р. О. Черкашин [11, с. 283].

Розминка після самомасажу: розведення у сторони, піднімання і опускання рук; розведення у сторони, піднімання і розтягання переплетених пальців; повороти долонь; енергійні рухи ліктями; піднімання навшпиньки; потягування усім тілом для розігрівання м'язів. Видих фіксований з мисленим рахунком до 10.

Тренування зовнішньої артикуляції до сьогоднішнього дня існує в практиці викладачів і здійснюється за допомогою «артикуляційної гімнастики». Вперше термін «артикуляційна гімнастика» знайшов своє теоретичне обґрунтування у 1963 р. в посібнику викладача Е. Ф. Саричевої [7].

Наведемо приклад з практики А. О. Гладішевої, педагога кафедри театру, кіно та телебачення Київського національного університету ім. К. Карпенко-Карого [4, с. 33].

Вправи для губів:

Розкривання рота.

Нижня щелепа вільно падає вниз, приблизно на два пальці, покладені один на одного. Язик лежить плоско, корінь язика опущений, м'яке піднебіння (маленький язичок) підняте. Спокійно закрити рот. Рух губів, щелепів має бути м'яким.

Відкриття верхніх зубів.

Підтягнути верхню губу і розтягнути її горизонтально, ніби «на усмішку», але так, щоб ясен не було видно, а тільки передні верхні зуби.

Відкриття нижніх зубів.

Нижня губа опускається донизу і розтягується горизонтально так, щоб видно було передні нижні зуби. Нижня щелепа в цей час нерухома, рот трохи розкритий.

Чергування рухів верхньої і нижньої губів.

- а) підняти верхню губу, б) опустити її,
в) підняти нижню губу, г) опустити її.

Вправи проробляти легко, пластично. М'язи обличчя повинні бути спокійні, зуби не стиснуті.

«Почісування» верхньої губи.

Рот трохи відкритий. Верхня губа закриває верхні зуби, міцно натягується на них і злегка загинається усередину рота. Потім вона, розтягуючись, піднімається вгору і відкриває верхні зуби.

За тим же принципом робиться «почісування» нижньої губи. потім чергування «почісування» верхньої та нижньої губів і нарешті – одночасне «почісування» обох губів.

Рух зімкнутих вип'ячуваних губів уперед і розтягування їх енергійно в сторони. Зуби стиснуті, рот не відкривається.

Рух зімкнутих вип'ячуваних губів уперед, наліво, вгору, направо, вниз, утворюючи коло. Зуби стиснуті, щелепи нерухомі, вправа проробляється повільно.

Вправи для губів надають м'язам рота пружності, гнучкості і виробляють добру рухливість рота.

Ось приклад з практики педагога Харківського університету мистецтв Л. А. Важньої⁹.

Вправа для організації вірного звучання.

Для знаходження вірного становища глотки, вірного звучання корисна така вправа: лягти всім тулубом на стіл, обличчям вниз. Ноги опираються легко у підлогу. Руки ліктями в сторони, положити на стіл перед собою. Вимовляти співучі склади «му-мо-ма-ме-мі-ми», «бу-бо-ба-бе-бі-би», «ву-во-ва-ве-ві-ви», «гу-га-ге-гі-ги». При цьому

⁹ Запис тренінгу у ХДАК, зроблений автором статті на заняттях 26.02.2010 р.

піднімаємо голову вгору і опускаємо вниз, наближуючись до столу то лобом, то носом, то підборіддям. Шукаємо положення голови, при якому голос звучить більш вільно.

Методичною базою іншого розділу, який пов'язаний з вихованням логіко-інтонаційної виразності, виявляється «нормативна методика». Основа цієї методики полягає в визначенні логічних наголосів, пауз при допомозі логічних правил. Кількість правил в учбово-методичних посібниках різний. Крім правил, допомогу в виявленні логічних наголосів мають надавати закони логіки. Є три головних закони логіки: закон нового поняття, закон протиставлення, закон порівняння.

Слід відзначити, що організація логіко-інтонаційного удосконалення сценічної мови на основі будь-яких правил, законів суперечить самій природі акторського мистецтва, яка не допускає ніякої нормативності. Однак «нормативна методика» продовжує залишатися дієвою технологією в мовній педагогіці.

В останній третині ХХ ст. спостерігаються значні зміни в викладанні сценічної мови. Формуються нові підходи до виховання голосу і мови, які відображають яскраві театральні і наукові ідеї нинішнього сторіччя. Відбувається поступове формування єдиного методу технології колективного виховання голосомовних навичок.

Науковим підтвердженням доцільності комплексного методу в педагогіці сценічної мови стає нейрохронаксічна теорія голосоутворення. Експериментальні докази того, що роздратування голосових центрів кори головного мозку приводить до руху увесь звукоутворюючий комплекс, з'явилися ще в 30 ті рр. ХХ ст. [6]. У 1957 р. нейрохронаксічна теорія була підтверджена французьким фізиком, співаком Р. Юссоном [11].

Згідно цієї теорії, коливання голосових складок мали не периферичну природу, а церебральну (мозкову). Цей факт дав можливість викладачам створити вправи, побудовані на керуючий ролі уяви.

Нейрохронаксічна теорія голосоутворення доводить правомірність комплексного виховання акторів. Колективний метод стає основою всіх сучасних технологій голосомовного удосконалення актора.

В сферу комплексного методу увійшли:

- а) застосування управляючої ролі уяви;
- б) пристосування різних засобів впливу на органи голосу і мови

(користування всіма видами тренінгу – ігровим, мови в русі, наспівно мовним, інтонаційно логічним);

в) органічне перевтілення тренування в роботу над літературним твором і в виставу.

Таким чином, комплексний метод потребує знання методик опосередкованого впливу на органи голосу і мови, оволодіння основами «етюдного методу» та «інтонаційно-логічного тренінгу».

З досліджень вченого Н. І. Жинкіна [5], який вивчав механізми мови, виходило, що вдих великого об'єму повітря при мові є некорисним і, навіть, шкідливим. Цей висновок мав велике значення для викладачів сценічної мови: з'явилось наукове обґрунтування, докази помилкового використання механічного тренування, а також «методики прямого впливу» на перших кроках навчання. Таким чином, стали правомірними пошуки «методики опосередкованого впливу».

Слід додати, що в останні роки сфера пристосування «непрямої» методики значно поширилась. Якщо спочатку вона використовувалась для опосередкованого удосконалення тільки роботи органів голосу і мови, то зараз її застосовують і для тренування усієї акторської психофізики.

До загальних принципів побудови вправ на ґрунті методики опосередкованого впливу мають відношення:

а) управління удосконаленням роботи органів голосу, мови через уяву, гру, рух;

б) відбудова і аналіз вправ відповідно з елементами методу дійового аналізу.

Застосовувати опосередкований метод можливо при знанні теорії і практичному володінні «етюдним методом», ігровими засобами, принципами тренування мови в русі.

«Етюдний метод» є одним з педагогічних прийомів, який належить до методики дійового аналізу. Етюд, етюдне тренування з'явилися допоміжними засобами, які дозволяють наблизитися до розуміння дії. Етюд допомагає розкрити конфлікт, спровокувати на дію. Навчити майбутніх акторів діяти в запропонованих обставинах необхідно.

Тому «етюдний метод» розглядається викладачами сценічної мови як ефективний для мовного навчання актора, це технологія удосконалення голосу і мови, яка використовується як в голосомовному тренінгу, так і в роботі над авторським текстом.

Ігровий метод – це технологія голосомовного удосконалення, одна з різновидів опосередкованого впливу. Цей метод був розроблений в 60-х рр. ХХ ст. на кафедрі сценічної мови ЛПІТМіК. У більшості вправ «ігрового методу» пропонується використовувати дитячі вірші.

Ознаки «ігрового методу»:

- а) дієва природа гри;
- б) опосередкована ігрова діяльність;
- в) різноманітність зв'язків мови з рухами в процесі гри;
- г) емоційна насиченість ігрової діяльності;
- д) перевага колективної форми гри, яка визиває словесну взаємодію.

Зв'язок словесної і фізичної дії є тією ризикою, що характеризує гру як можливість опосередкованого керування органами голосу і мовотворювання і їх тренуванням.

«Ігровий метод» дає змогу зняття м'язової напруги в тілі і голосі студента. Корисно згадати слова Ю. А. Васильєва: «Що не заняття – незвичайні творчі завдання, що не вправа – міні вистава з зав'язкою-подією – розв'язкою, з внутрішньою мовою, з діалогом, з переміщенням у просторі і часі, що не варіація – новий прийом засвоєння тілесних і голосових навичок» [2, с. 432]. Все це вимагає підсилення фізичного зміцнення і емоційної напруги.

В останні роки в практиці вихователів сценічного слова зміцнюються методи, які застосовують викладачі акторської майстерності. Таким чином, робота над літературним твором на заняттях сценічної мови перестає відрізнятися від роботи над роллю на заняттях акторською майстерністю. Метод дійового аналізу стає головним підходом до роботи над текстом літературного твору. Головне завдання викладача при цьому – навчити майбутнього актора знаходити подію (початкову, головну, центральну, фінальну), а не логічний наголос. Слід навчити студента проживати подію, активізуючи усю акторську природу.

У новаціях викладання сценічної мови треба відзначити методику «парного тренінгу». В парних вправах психофізична зосередженість – це необхідна реакція на вчинки партнера, мотивація «механізму захисту»¹⁰.

¹⁰ За З. Фрейдом; вперше термін був використаний ним у 1894 р. в дослідженні «Захисні нейропсихози» [9, с. 10].

Виникнення енергії в процесі спілкування, партнерської взаємодії виникає природним шляхом. Крім того, парні вправи будуються не тільки на виконанні мовних завдань але і на дихальних, голосових. Цю технологію розширює методика «тренінгу в діалозі», суть якої полягає в тому, що вона стоїть на ґрунті психофізичних можливостей партнерської взаємодії. Вона застосовує в якості учбово-тренувального матеріалу авторський текст, який має драматургічну установку.

В. Н. Галендєєв довів в своїх роботах, що «головною формою сценічної мови в театрі є драматургічний діалог, точніше, більш менш динамічний обмін репліками... Репліка сценічного діалогу обов'язково щось відкидає чи підтверджує... Сценічний діалог стає інструментом безпосереднього втілення сценічної дії (боротьби). Іноді діалог може здійснюватись в формі обміну монологіями...» [3, с. 384].

Крім того, необхідно сказати про методику «сенсорної активізації голосомовних функцій організму» – це один з тих напрямків у викладанні сценічної мови, які ще «будуються». Технологія характеризується прагненням до надбудови голосомовних можливостей через загострення психофізіологічної чутливості актора.

ВИСНОВКИ. Аналіз тенденцій розвитку нових форм, методів і прийомів сценічної мови дозволяє виділити наступні вимоги до тренування, які викладачам корисно застосовувати на заняттях.

1. Мотивація звучання голосу і рухів акторів запропонованими обставинами.

2. Поєднання ритму емоційного переживання з ритмом сценічного втілення образу (пластичного і голосомовного).

3. Направленість організації дихання на якість звучання голосу актора в процесі мовлення.

Комплексне використання разом із традиційними найбільш сучасних технологій викладання сприяє результативності учбового процесу, успішному опануванню студентами необхідних в практиці діяльності актора мовно-голосових прийомів та навичок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильєв Ю. А. *Голосоречевой тренинг [Текст] : учебное пособие / Юрий Андреевич Васильев / СПб. : ИЧП «Караван», 1996. – 189 с.*
2. Васильєв Ю. А. *Сценическая речь. Вариации для творчества [Текст] :*

учебное пособие / Юрий Андреевич Васильев / СПб. : Изд-во С.-Петербургской Академии театрального искусства. – 2007. – 432 с.

3. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи [Текст] : монография / Валерий Николаевич Галендеев / СПб. : Изд во С.-Петербургской Академии театрального искусства. – 2006. – 384 с.

4. Гладешева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність [Текст] : посібник / Алла Олександрівна Гладешева / К. : ООО «Червона рута-Турс», 2007. – 267 с.

5. Жинкин Н. И. Механизмы речи [Текст] / Н. И. Жинкин. – М. : Изд-во Академии педагогических наук, 1958. – 532 с.

6. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов [Текст] / Л. Д. Работнов. – М. : Госмузиздат, 1932. – 159 с.

7. Сарычева Е. Ф. Сценическая речь [Текст] / Елена Федоровна Сарычева. – М. : Искусство, 1955. – 192 с.

8. Станіславський К. С. Робота актора над собою [Текст] / Костянтин Сергійович Станіславський. – Х. : Мистецтво, 1953. – 670 с.

9. Фрейд А. Психология Я и защитные механизмы [Текст] / Анна Фрейд [Пер. с англ. Р. М. Гінзбург]. – М. : Педагогика-Пресс, 1993. – 43 с.

10. Чарелли Э. М. Начальные приёмы воспитания речевого голоса актёра [Текст] / Э. М. Чарелли // Культура сценической речи : сб. ст. – М. : Всероссийское театральное общество, 1979. – С. 333–404.

11. Черкашин Р. О. Художне слово на сцені [Текст] : посібник / Роман Олексійович Черкашин / К. : Вища школа, 1989. – 327 с.

12. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса [Текст] / Рауль Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 262 с.

Наталія Литвиненко. Сучасні технології викладання предмету «сценічна мова».

В статті порушено проблему застосування специфічних сучасних технологій викладання сценічної мови – «комплексного методу навчання» і «методики опосередкованого (непрямого) впливу на голосомовний апарат актора» – на ґрунті традиційних підходів до формування мовної акторсько-ітехніки.

Ключові слова: сценічна мова, сучасні технології, методика опосередкованого впливу, комплексний метод навчання, метод дійового аналізу, голосомовний апарат актора, проблема навчання актора.

Литвиненко Н. Н. Современные технологии преподавания предмета «сценическая речь».

В статье поднята проблема использования современных технологий преподавания сценической речи – «комплексного метода обучения» и «методики опосредованного (косвенного) воздействия на голосоречевой аппарат актёра» – на основе традиционных подходов к формированию речевой техники актёров.

Ключевые слова: сценическая речь, современные технологии, методика опосредованного влияния, комплексный метод обучения, метод действенного анализа, голосоречевой аппарат актёра, проблема обучения актёра.

Natalia Litvinenko. Current technologies for scenic speech classes.

The article examines the problem of using current technologies for scenic speech classes – «complex technique for scenic speech training» and «technique of indirect influence on the actor's voice and speech apparatus» – on the basis of traditional approaches to the forming of the speech actors technique.

Key words: the current technologies of scenic speech teaching, technique of indirect influence, complex method of teaching, method of effective analyses, actor's voice and speech apparatus, the problem of the actors teaching.

УДК 792.97:371.2(477.54)

Олексій Рубинський, Світлана Довлетова

ОСНОВИ МЕТОДУ ВИХОВАННЯ АКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ЛЯЛЬКАРЯ

I

Актуальність теми даної статті викликана гострою необхідністю виявлення основних характеристик акторської школи, підґрунтям для якої послужила багаторічна практика Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва (ХДАТЛ). Діяльність театру широко відома у світі як «харківська акторська школа лялькарів».

Яскрава, насичена подіями, але, в той же час, суперечлива історія ХДАТЛ приховує в собі безліч цінних традицій, в основі яких лежить школа переживання. При всіх допустимих різночитаннях, вона є домінуючою школою акторського мистецтва харківських лялькарів. Школа трансформувалася протягом десятиріч у ряді чинників, що ви-

ключують і підтверджують її, залишаючи за собою переваги, які так блискуче виявилися в творчості майстрів-корифеїв Харківського театру ляльок. Завдяки їх майстерності театр вийшов на міжнародний рівень. На прикладі ХДАТЛ можна сміливо заявити, що система, розроблена великим реформатором російського театру К. С. Станіславським, заснована на школі переживання, була творчо втілена в одному з найскладніших видів театрального мистецтва – театрі ляльок.

Особливістю кафедри театру ляльок, заснованої в 1969 році, є те, що в попередніх програмах навчання з майстерності актора зовсім не враховувалася специфіка харківської акторської школи, а основний акцент робився на досвід і практику петербурзької школи (ЛГіТМіК) і московської школи (ГіПСа). При видимій схожості в методиці і принципах роботи з лялькою ці школи мають свої специфічні особливості.

Слід виділити основні характеристики харківської школи, заснованої на методі проживання (переживання) через ляльку. Дане положення містить в собі ряд особливостей, що означають, в першу чергу, пильне вивчення натури.

Відомо, що епоха натуралізму в театрі ляльок несла в собі елементи наслідування драматичному театру. Проте в освоєнні основних елементів натуралістичного театру укладено не тільки просте наслідування. Натура – реальні прояви людських характерів і поведінки – стає необхідним ступенем для переходу театру ляльок в нову якість, що не має нічого спільного, як це прийнято вважати, з театром наслідувальним, тому у вивченні натури акцент робиться не на наслідуванні людському театру, а на «наслідуванні» живій природі. Метод мешкання через ляльку має більш глибоке продовження, ніж в звичайному «наслідувальному театрі». А з вивчення натури – того, що з часом, на жаль, придбало вульгарний відтінок в терміні «натуралізм», якогось відгомону реалізму у віддзеркаленні «правди життя», починається рух театру ляльок як виду мистецтва до інших «измів». В цьому полягає актуальність цієї теми.

Мета статті полягає в тому, щоб розкрити фундаментальні установки для створення програми навчання студентів винятково в напрямку харківської акторської школи лялькарів, естетична база якої заснована видатними корифеями Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва.

Отже, початок цього руху починається з вивчення натури, що припускає:

1) Психологізм. Будь-який вид театру – театр психологічний, і театр ляльок в даному випадку не є виключенням.

2) Методика навчання роботи з лялькою будь-якої системи полягає в аналізі і синтезі елементів руху: а) психофізики акторського тіла; б) психофізики «тіла» ляльки. Збагнення психофізичних законів існування на сцені суть розвиток пластичного мислення актора-лялькаря. Від якісного знання психофізики власного тіла залежить осягнення законів психофізики «тіла» ляльки. В даному пункті є відмінність в підході до роботи з лялькою харківської школи, порівняно з іншими школами і методами. В моменті, що акцентується, немає характерного для інших систем усунення актора від ляльки. В харківській школі головним цільовим принципом є продовження актора в ляльці, свого роду злиття на основі своєрідного з нею «діалогу». Не дивлячись на те, що лялька сама по собі є як би безсловесним предметом, в одночас, вона виступає «живим партнером» актора, оскільки має власне тіло (конструкцію, задану художником), яка об'єктивно забезпечена «завмерлими» в її анатомії пластичними «імпульсами». Задача актора – уловити їх і зробити органічно цілісними в поєднанні з власними діями. З даного пункту виходить:

3) Першоосновою в освоєнні професії актора-лялькаря є система навчання драматичному мистецтву. Не кожний драматичний актор здатний стати лялькарем, але кожний лялькарь зобов'язаний досконало володіти професією драматичного актора. В цій умові укладена основна властивість універсальної природи актора-лялькаря. Крім того, харківська школа в якості основної до абітурієнта обов'язково передбачає здібність до перевтілення, тому основний метод навчання акторській майстерності, закладений в системі К. С. Станіславського, залишається незмінним. З першого семестру йде активна робота студента з майстерності актора «живого плану».

4) Система навчання готує студента для його подальшої роботи в державному репертуарному театрі, тому важливим виховним компонентом стає підбір якісної драматургії для дипломних вистав.

5) Враховуючи різноманіття форм і естетичних напрямків, власних сучасному театру, харківська школа базується на класичних

формах театру, тому за основу виховання навичок роботи з лялькою беруться ляльки академічної системи, традиційні для репертуарного театру в Україні і, в першу чергу, Харківського театру ляльок.

Враховуються два основних напрями в навчанні:

1) Обов'язковими, профілюючими напрямами у виборі систем ляльок є рука з кулькою і тростинна.

2) Решта систем – паркетна, маріонетка, маски і т.д. – допускаються як факультативна форма навчання.

Зокрема, до факультативу відноситься рукавична лялька. З тієї причини, що рукавична лялька «дублює» руку з кулькою, вона вилучається з обов'язкового профілюючого курсу навчання. Її «недолік» полягає в тому, що одяг «петрушки» сковує руку і не дає такого простору для психологічного виявлення руки, як рука з кулькою. Петрушка – це переважно фольклорний персонаж традиційного народного театру ляльок, якому властива стихія удавання, тому ця система ляльки факультативно може бути використана в окремих учбових виставах.

Як факультатив також передбачаються і такі форми навчання як концертний номер і оживлення предметів. Студенту може бути запропонована ця тема, проте це зовсім не означає, що студент справиться з поставленою задачею. Концертна естрада – абсолютно інший вид театру, відмінний від репертуарного театру і має свою спеціалізацію. Не дивлячись на те, що розділ концертних номерів широко практикується в театральних вузах, однак до естради як до виду театру необхідно відноситися з точки зору окремої професії. Такий напрямок в академічній системі навчання можливо лише в тому випадку, якщо в групі є студенти, здатні для роботи з лялькою на естраді. На жаль, останнім часом подібних вдалих прецедентів украй мало, тому краще всього залишити цей специфічний напрям для такого учбового театрального закладу, як естрадно-цирковий коледж. В нашій системі найкраще використовувати таку форму як академічний концерт, де можуть бути зібрані кращі вокальні, мовні, пластичні, лялькові і інші номери, етюди на оживлення предметів, уривки із вистав, що з'являлися протягом певного терміну навчання. Кращі самостійні роботи студентів оцінюються і виносяться на іспит і загальні покази.

На кафедрі накопичений певний досвід з методики оволодіння навичками роботи з лялькою, починаючи з руки, руки з кулькою і закін-

чуючи різними системами ляльок (рукавичка, тростинна, паркетна, тільова і т.д.). Кожна з методичних розробок містить ряд тренінгів, вправ по профілюючих спеціальних дисциплінах з майстерності актора – «живий план» (С. А. Довлетова), ляльковий план (С. Я. Фесенко), сценічний рух, ритміка, жонглювання ; також сценічна мова, вокал – і на сьогоднішній день відповідають вимогам харківської школи на первинному етапі навчання. Проте для подальшого етапу потрібне поглиблення і продовження методичних розробок, що перемикають свідомість студента до нових, складніших вимог в таких основних формах сценічного існування актора і ляльки:

1) традиційна форма – лялька-персонаж (ширмова вистава з тростинною лялькою);

2) синтетична форма – а) актор з лялькою-персонажем; б) актор-персонаж з лялькою-персонажем (відкритий прийом з лялькою будь-якої системи).

II

1-й КУРС. 1-й семестр. Задача першого семестру – поетапний розвиток внутрішньої і зовнішньої акторської техніки.

Методика тренінгів і вправ спеціальних дисциплін залишаються без змін: кола уваги, налаштування до дії, подолання м'язевих затисків, сприйняття і спостережливості, пам'ять на відчуття і т.д., поступово підводячи студентів до дії в вигаданих умовах.

Ставлячи перед студентом найпростішу задачу у виконанні фізичної дії, ускладнювати її різними пропонованими обставинами, підводити до створення етюда.

«Живий» план: Тема: психофізика тіла людини. Проводиться відповідний комплекс тренінгів і вправ з розробки психофізичного апарату. Актор мислить пластичними категоріями, тому цей пласт сценічної підготовки студент повинен проходити особливо ретельно, досліджуючи психофізику власного тіла, добиваючись умінь в максимальній його виразності.

Починаючи з простих вправ, викладачі виховують у студентів вміння логічно та послідовно діяти в запропонованих обставинах для досягнення поставленої мети. Через вправи студенти оволодівають елементами акторської майстерності: сценічна увага, звільнення м'язів, уява.

Слід вносити у справи ігрові та афективні елементи, притаманні театру. Точність в акторському тренінгу повинна поєднуватися з повною свободою уяви, граничною природністю внутрішнього життя актора. Емоційний багаж життєвих спостережень студенти повинні вміти образно осмислювати за допомогою асоціацій, порівнянь, метафор.

Таким чином, вони поступово привчаються до художнього переосмислення дійсності, народжуваного сценічною подією. Саме на цьому повинно ґрунтуватися виховання образного мислення актора та режисера театру анімації.

На заняттях першого семестру необхідна також миттєва імпульсивна імпровізація, коли студент водночас є і автором, і виконавцем. Ця імпровізація народжується від заданого жесту, слова, сценічної атмосфери, темпоритму і т.і. В таких імпровізаціях освоюються в комплексі всі елементи внутрішньої та зовнішньої техніки актора. Досягається психофізичне розкріпачення актора. Імпровізаційне самопочуття – суть творчої природи артиста.

Імпровізаційне самопочуття пов'язане з найважливішим елементом акторської техніки – сприйняттям. Це постійна готовність активно сприймати явище, факт, подію і негайно відреагувати на неї.

В програму першого курсу вводиться комплекс музично-пластичних спостережень, які складають основу обов'язкової розминки студентів, і в подальшому переростають в музично-пластичні етюди, композиції і т.і.

Між вправами та етюдами доцільно ввести розділ «спостереження», який допоможе включити найрізноманітніші завдання: спостереження за поведінкою тварин, за виробничими процесами, за фізичними діями, за самопочуттям людей найрізноманітніших професій і характером сприйняття оточуючої дійсності. Спостереження можуть поступово ускладнюватися.

Сприйняття події – пошук першого, безпосереднього відчуття того, що відбувається – це перша реакція на подію, нехай ще несвідома, неочікувана, інтуїтивна; підсвідомий, рефлекторний і тому гранично емоційний відгук, притаманний лише цій людині. Вправи на сприйняття повинні починатися з першого дня.

На виховання сприйняття події необхідно, змінюючи запропоновані обставини, розвивати уяву студентів, домагаючись максимального

числа ваантів виконання завдань. Водночас виявляються зони артистичної виразності.

На наступному етапі навчання студенти переходять до роботи над більш складними етюдами, відмінною особливістю яких є граничне загострювання, екстремальність запропонованих обставин. Тими етюдів пропонують і розробляють студенти.

Доцільно також, щоб кожен семестр першого курсу починався з вибору самостійної підготовки студентами уривків з будь-якого літературного твору.

Етюдні вправи на розвиток образного мислення:

– з тваринами (вміння передати поведінку різноманітних тварин, птахів, риб, комах тощо);

– з предметами.

Логіка поведінки студента в етюді обумовлюється логікою його мислення. Тому вже в першому семестрі доцільно звернути серйозну увагу на оволодіння внутрішнім монологом, добиваючись від студентів активності і безперервності існування в зоні мовчання.

На залік в кінці першого семестру виносяться індивідуальні вправи та етюди, а також етюди по засвоєнню імпровізаційного самопочуття і елементів дії в найпростіших запропонованих обставинах.

Ляльковий план: Тема: психофізика «тіла» ляльки. В основу навчання покладено вивчення натури. Подібно тому, як художник тренує своє око, тренуючись в малюнку кубів і трапецій, музикант щодня виконує гамми, лялькарую необхідні свої вправи.

Вивчаючи натуру, студент повинен навчитися переносити будь-які рухи «життя людського духу» з площини психофізики тіла людини в площину психофізики «тіла» ляльки. Момент перенесення зовсім не означає просте наслідування людині. Для процесу навчання – це надзвичайно важливий момент пізнання законів статички і динаміки тіла, незалежно від того, «живе» воно, або наочне, тому, вивчаючи психофізику тіла, коли фізичні і духовні процеси життя людини взаємопов'язані, на першому етапі не повинно бути відмінностей між психофізикою тіла людини і ляльки. Момент перенесення ми умовно назвемо делегуванням властивостей тіла людини – «тілу» ляльки. Психофізична дія виявляється через виразний рух «душі і тіла». Студенту потрібно ідентифікувати внутрішній і зовнішній рух, довівши

його до відчуття повного і органічного поєднання. Тому потрібно розвивати внутрішню і зовнішню техніку, відображену в точному русі. Від того, наскільки рухи актора (ляльки) точні і яскраві, глядач «читає» дію, тому перший етап у вивченні натури полягає в ідентифікації руху тіла актора з рухом «тіла» ляльки.

Перший семестр у вивченні природи ляльки – рука. Руку слід розглядати як автономне тіло, що володіє власними особливостями «поведінки». Рука має такі ж пластичні можливості і властивості, як і живе тіло людини. Так само, як і людина, рука виразна в передачі людських відчуттів в процесі сценічної дії.

Перевага тіла руки порівняно з тілом людини в тому, що, якщо тіло людини володіє конкретними особливостями даної людини, то рука позбавлена будь-якої конкретики. Це не є конкретний образ людини, а символ людини взагалі. Дана умова відображає багато можливостей для вирішення сутнісних проблем театру ляльок. Делегування властивостей тіла людини в «тіло» руки – важливий етап засвоєння основ пластичного мистецтва театру ляльок, зухвалий ефект оживлення. Рука, діюча на ширмі, здатна нести психологію поведінки людини, притому викликаючи у глядача живі асоціації з конкретною людиною, залишаючись при цьому символом. Подібний ефект дуже важливий, оскільки в ньому відображена одна з сутнісних сторін природи театру ляльок. В даному випадку, рука, не наслідуючи людині, показує її в несподіваному ракурсі, досягаючи величезного узагальнення, а в окремих випадках (залежно від здібностей студента) концентрує в собі філософське значення самого поняття «людина».

Метод, здійснюючий ефект оживлення – делегування властивостей тіла людини в «тіло» руки – учить студента «не тільки спостерігати, але і уміти аналізувати органічні процеси, розчленовувати їх на складові частини» [3, с. 68]. На початковому етапі студенту необхідно навчитися «розчленовувати» фізичний рух, переносячи його у власну руку, примусити її зажити «самостійним життям», тому, рух краще всього починати з вивчення його фаз.

Якщо, наприклад, просто розглядати кадри кінострічки, ми показово побачимо застиглий рух, коли окремо можна прослідити переміщення зчленовувань тіла, їх ракурси і положення. Скажімо, одна фаза руху, що складається з перенесення ноги від точки відштовху-

вання шкарпетки від підлоги до опускання його на п'яту в точку приземлення, супроводиться моментами згинання і розгинання ніг, перенесення рук від стегна вперед і назад до стегна, щонайменшими нахилами і випрямленнями корпусу і т.д. Всі рухи відбуваються по крапках (кадрах). У середині кожної фази тіло рухається через певні крапки, що визначають його рівновагу. Рух складається з безлічі фаз, і в кожній з них, тіло проробляє рух по «траєкторії» безлічі крапок. У свою чергу, крапки діляться на два типи – енергетичні і проміжні. Перші є опорними при здійсненні руху, що визначає рівновагу «тіла» руки, другі визначають траєкторію руху. Так, наприклад, при ходьбі нога опускається на конкретну крапку на землі, а момент перенесення ноги в повітрі визначає траєкторію руху ноги з однієї опорної крапки (підняття ноги) в іншу (опускання ноги). Рух по крапках повинен достеменно відповідати законам рівноваги, інакше він вийде розмитим і невиразним. Рука повинна повністю відтворити «життя людського духу» руху, причому, у всіх нюансах і подробицях.

Студенту, досліджуючи властивості своєї руки, потрібно не стільки вивчати рухи по крапках, скільки навчитися їх відчувати: де і в якій фазі проходять ті або інші крапки, і ретельно відтворювати рух, не порушуючи законів пластичної правди. Не можна допускати плаваючих, розмитих рухів, які одразу ж видають ходульну, незграбність руки, її «ляльковість». Слід категорично уникати удавання, позначення дії замість її проживання. Студент через «тіло» руки, відчуючи всі фази руху і крапки, через які проходить рух, вчиться не порушувати законів рівноваги, тому що рука, в даному випадку, зображає людину, що проробляє комплекс локомоторних рухів, властивих тілу людини.

Учбовий процес складається з двох етапів:

Перший етап складається з тренінгів і вправ, зводиться до вироблення умінь точно відтворювати фази руху, свідомо вибудовувати траєкторію руху руки по крапках – крапковий аналіз руху. Кожна енергетична крапка має свої опорні пункти в руці, їх треба уміти виявляти. Наприклад, рука «ходить» по ширмі, але глядач не бачить ніг. Студент зобов'язаний їх відчуті і передати глядачу відчуття їх наявності через рух – ходу. Головні енергетичні крапки, які позначають ноги, як би розташовуються по обидві сторони зап'ястка. Уявна нога позначається опорною енергетичною крапкою в тому місці зап'ястка,

на який доводиться упор «ноги». Залежно від характеру ходи може мінятися і розташування крапок.

Другий етап полягає у виробленні уміння сполучати крапки в єдине ціле, доводячи процес до підсвідомої дії – з'єднання крапок в одну плавну траєкторію – крапковий синтез руху. Мета всіх етапів – відтворення органічно цілісного руху руки по всіх його фазах.

Повторимо: мета першого семестру – 1) добитися підсвідомого органічного руху руки як автономного тіла; 2) розвинути у студента здатність уявляти собі рух по фазах і відтворювати його згідно крапковому аналізу і синтезу рухів.

2-й семестр. Задача другого семестру – на елементарних етюдах підводити студента до основ сценічної дії в умовах задуму, його основним елементам: надзавдання, наскрізна дія, оцінка, пристосування.

Етюд – свого роду мікродраматургія – це своєрідна перевірка здібностей студента на «ляльковість». Важливий і один з найскладніших етапів програми. Від змістовності етюда можна судити про розумові можливості студентів, коли їм належить самостійно продумати концепцію драматургії етюда, виготовити матеріальну частину, об'єднатися в групи і постаратися самостійно зробити перші кроки в його реалізації. Зрозуміло, далеко не завжди на перших порах можна чекати від студента повноцінної і якісної роботи, проте, для кожного з них така робота є перевіркою на «міцність». Для цього студенту необхідно дати елементарну інформацію про закони побудови драми, які знадобляться йому надалі в роботі над п'єсою і роллю, контролювати і направляти його подальшій дії в плані вдосконалення драматургії, сюжету етюда. Як зразок роботи над його створінням, педагог може разом із студентом взяти участь в створенні задуму етюда. Така спільна робота дуже допомагає студенту в освоєнні драматургії на первинному етапі пізнання законів сценічної дії.

«Живий» план: В цьому семестрі перед студентами стоїть завдання засвоєння одного з найважливіших елементів акторської майстерності – активного впливу на партнера і сприйняття його контрдії, точного визначення природи конфлікту. Етюди другого семестру повинні включати в себе більш складні події з гострим психологічним конфліктом.

Особливу увагу слід звернути на проблему слова в етюді. Текст повинен виникати лише як необхідний засіб впливу на партнера. Слід

детально відбирати мовний матеріал і обмежувати його дійсною необхідністю.

Викладач повинен допомагати студенту виявляти природу конфлікту, розвивати його навички до образного мислення в запропонованих обставинах і імпровізаційність поведінки. Продовжуються вправи на «імпровізаційне почуття». Навички спілкування з партнером допомагають студентам засвоїти групову імпровізацію. Загалом це масові етюди з життя тварин, предметів. Вправи повністю ґрунтуються на акторській імпровізації зі звуковими імітаціями.

Етюди на основі музичної форми. Етюди на основі літературних творів.

На контрольний урок у кінці іншого семестру виносять парні, групові та масові етюди.

Ляльковий план: Продовжується подальша розробка теми – рука з кулькою. Уміння, придбані в першому семестрі – постановка руки, відчуття підлоги, рівноваги, сума локомоторних навичок – повинні поступово переходити в площину підсвідомості і тепер уже використовуватися в етюді. В мікродраматургії етюда важливе відпрацювання елементів сценічної дії – надзавдання, наскрізна дія – в умовах вгадки запропонованих обставин. Рука з кулькою стає персонажем дії, тобто, повинна вже нести елементи характеру і створювати на сцені його поведінку. Важливо добитися від студента органіки проживання через руку «життя людського духу».

Етюд повинен містити в собі елементарний сюжет із зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією, розв'язкою і фіналом. Не важливо, чи придумав студент якусь складну форму, оригінальний сюжет, композицію, хоча такі речі цікаві для перевірки його професійних даних, важливіше є те, як студент зуміє передати через руку нюанси поведінки свого персонажа. Нюанси перевіряються на тому, як він оцінює, бачить, слухає, які використовує для цього пристосування. Саме нюансування – один з критеріїв харківської школи – у виконанні своєї маленької ролі повинне дотримуватися з найперших кроків майбутнього актора. Роботу над створенням етюда слід не затягувати: чим раніше драматургія етюда буде сформована, тим швидше наступить момент безпосередньої роботи над темою, що вимагає від студента великої напруги і кропіткої фізичної і інтелектуальної праці.

Всі навички, придбані за перший рік навчання, виносяться на іспит: органіка проживання через руку, сценічна правда існування в умовах вигадки елементарних пропонованих обставин.

2-й КУРС. 3-й семестр. Задача третього семестру – осмислення і перенесення навичок в роботі з рукою з кулькою на тростинну ляльку.

Тростинна лялька розглядається як продовження руки, з тією тільки різницею, що енергетичні крапки тепер розташовуються на «тілі» ляльки. Студент тепер повинен навчитися ходити, вставати, сідати, тобто, виконувати комплекс локомоторних рухів через ляльку, згідно з фізичними і пластичними можливостями людини.

Тренувальні ляльки повинні бути уніфікованими, спрощеними, тобто, не мати в наявності ознак характеру, обов'язково мати вагу для того, щоб відчувалася маса «тіла» ляльки. Ці вимоги необхідні для вироблення у студента відчуття руху ляльки. Вперше цей термін ввів М. М. Королев: «Відчуття руху власного тіла замінюється відчуттям руху ляльки» [2, с. 89], або делегується в ляльку. Відчуття руху – акт глибоко підсвідомий, тому шлях до нього дуже тернистий. Тренування м'язових рефлексів у відчуттях ляльки стає трудомістким, а для деяких студентів і недосяжним процесом усвідомлення свого зв'язку з лялькою, установлення з нею тісних контактів. Дуже точно охарактеризував цей процес викладач кафедри театру ляльок ЛПІТМіК С. К. Жуков: «Уявити собі будь який рух в ляльці – це значить не тільки побачити саму ляльку, уявити її рух; цього мало. Необхідно сформулювати рухове уявлення, тобто буквально відчутти своїм тілом рух ляльки при конкретній її конструкції, масці, жесті. Відчутти – значить, за допомогою рухового уявлення витягнути з своїх творчих тайників ланцюжок всіх інших уявлень, тобто наповнити позу ляльки, її жест особистими нашими емоціями, відчуттями, що безпосередньо відгукнулися. З цього починається процес, який часто метафорично називають «злиттям з лялькою» [1, с. 47]. З цих відчуттів починається процес перевтілення актора в ляльку, через неї він починає діяти.

Тут слід додати ще одне положення: крім особистих відчуттів актора, важливі ті самі «імпульси» (про які ми говорили), закладені в анатомії-конструкції ляльки, вони можуть володіти індивідуальними, абсолютно не схожими на особисті відчуття актора, особливостями, але які він повинен зробити своїми.

Часто чулися докори на адресу «театру удавання» ляльок. Проте не можна забувати, що для учбового театру особливо, так званий «етап удавання» дуже важливий, оскільки він переслідуює суто пізнавальну мету. Натуралістичний театр ляльок проходив закономірні для нього ступені розвитку – пізнавальні, – він пізнавав сам себе, вивчав власну природу. Надалі студент, освоївши натуру, може модулювати своє проживання через ляльку, виходячи з її умовності, але це наступний етап. Перескакувати ж через етап вивчення природи, зразу ж виховуючи в студенті «метафоричне мислення», небезпечно. Повторимо: мислення актора – мислення пластичне. Його розвиток – багатошаровий, поетапний.

Можна зрозуміти те нетерпіння, з яким багато лялькарів на початку 60-х років взялися за пошуки нових форм. Проте невже історія цього мистецтва почалася з такої «випадковості», як натуралізм, від якого потім так завзято відхрещувалися багато «авангардистів» театру ляльок?! «Все більше маленькі неживі актори прагнули бути схожі на людей. А щоб глядач не прийняв їх за персонажів, що втекли з музею воскових фігур, за манекенів, театр все більш і настирніше механізував ляльку, прагнучи примусити її робити все те, що здатна робити сама людина. Особливу увагу режисерів театру привертає тепер здібність ляльки до міміки, до складних імітаційного характеру рухів» [5, с. 239]. Досить часто критикувався саме природний хід розвитку театру, який проходив свої закономірні етапи становлення. Але при цьому не враховувалися важливі умови органічного наближення театру ляльок до тих «ізмів», яких прагнули несамовиті «авангардисти»: бажаючи найшвидшого освоєння специфіки образної мови, вони пропускали при тому важливі етапи в пізнанні природи, витікаючої з природного єства ляльки. Звідси – невиправдані переходи до «живого плану», деколи, принципова відмова від ляльки, або перевід її в інший ступінь функціональності, позбавлення її образного початку в гонитві за умовністю, метафоричністю, символами і т.д. Тільки відштовхуючись від природи (звідси натуралістичний період в історії театру ляльок) можливо подальший рух ляльки, через її модифікацію – до того, що називається умовністю ляльки. От чому в учбовому процесі ми акцентуємо увагу саме на першому етапі вивчення природи, щоб потім успішно перейти до складніших форм театру ляльок.

Притому, можливо, що в процесі навчання деякі студенти до другого етапу можуть так і не перейти. Це залежить від природи дарування студентів, їх здібностей, особистих вольових якостей, завзятості в досягненні мети, організованості, суми якостей, що визначають їх приналежність до харківської школи і т.д. Такі непрості речі вимагають величезного вкладення сил і часу. Тому починати слід з простого, поступово доводячи вимоги до можливого ступеня складності, диктовані ступенем образної умовності ляльки. «Міра видалення від конкретного природного вигляду вимагає і відповідної виразності руху. Актор зі всієї суми можливих форм пластичного життя ляльки – малюнків, композицій, поворотів корпусу, рухів рук, ніг, голови – відбирає лише ті, які визначаються ступенем умовності зовнішнього вигляду ляльки. Чим сильніше узагальнення, чим вище міра умовності, тим більше повинні бути узагальнені рухи» [4, с. 54]. Все це – етапи, послідовність у виконанні задач. Вони однакові як для професійних акторів, так, тим більше, і для студентів. Студент може освоїти їх не ривками, а поступово. «Відчуття руху ляльки» виникає на основі відчуття руху власного тіла» [1, с. 48]. Звідси така пильна увага до занять з живого плану, де закладається фундамент психотехніки, необхідний для перенесення в площину пластичного мислення актора з лялькою.

Тренувальні ляльки повинні бути також одягнені в спрощений одягуніформу, на голові – ніс, яким вона «дивиться»; можуть бути два кругляшка очей – мінімум виразних ознак «обличчя». З інструментом подібної технічної оснащеності студенти повинні приступити до вправ.

З тренувальної ляльки починається знайомство студента з анатомією ляльки, тому вона повинна бути проста в обігу і технічно якісно сконструйована.

Процес роботи з лялькою розділяється на два етапи:

1) Відсторонення від ляльки. Це період знайомства з її анатомією, погляд на неї збоку. Виявлення особливостей пластичної виразності вимагає певного часу, проте з придбанням досвіду, у актора перший етап знайомства скорочується до мінімуму і в певний момент може навіть зникнути зовсім. Досвідчений актор, беручи в руки ляльку, може практично не затрачувати багато часу на ознайомлення з нею, він відразу відчуває її анатомію і практично вмить готовий до роботи з нею. Варто тільки узяти в руки ляльку будь-якої конструкції-анато-

мії, як він вже «зливається» з нею, відчуваючи щонайменші нюанси її внутрішніх рухово-енергетичних «імпульсів». Але подібний досвід досягається протягом років, тому для студента-новачка перший етап грає істотну роль і відносно тривалий.

2) Злиття з лялькою. Він настає тоді, коли з'являється знання пластичних можливостей ляльки, вже є підсвідома готовність до вільного існування на сцені, і студент вже перестає думати про локомоторику тіла ляльки, як він не думає про локомоторику власного тіла. Наступає момент підсвідомого і інтуїтивного співіснування з лялькою, тобто, злиття з нею в «одне ціле».

Задача для студента – виробити в собі навички відчуття ляльки для подальшої з нею роботи спочатку з тростинною, а потім з лялькою будь-якої іншої системи.

«Живий» план: Момент зустрічі з автором літературного твору для студента іншого курсу є визначальним: відбувається пізнання світу образів того чи іншого письменника, співвідношення його з сучасністю, виховання літературного смаку. В процесі осягнення поезики автора виявляється і формується індивідуальність студента.

Слід звернути особливу увагу на роботу студентів над інсценівками. Вміння створити інсценівку, перекласти літературний твір на сценічну мову – необхідна частина навчання. При вивченні цього розділу навчальної програми виховується літературний смак, загострюється відчуття події, дієвої природи драматичного мистецтва, сприйнятливості автора і навички відбору театральної виразності.

На заняттях з майстерності актора студенти засвоюють основи дійового аналізу твору та ролі, вчать органічно діяти в запропонованих автором обставинах, засвоюють словесну дію. Збереження імпровізаційного самопочуття та індивідуального сприйняття (дія від себе) продовжує залишатися центральною задачею курсу.

Працюючи над роллю, студенту слід, у відповідності із задумом, визначити логіку вчинків дійової особини, а потім поставити себе в запропоновані обставини ролі, зробивши ці вчинки ніби своїми вчинками, думки і слова – ніби своїми, обставини її життя – фактами своєї біографії. Поступове уточнення, наближення запропонованих обставин в етюдах до запропонованих обставин літературного твору допоможе студентам природньо сприйняти логіку вчинків дійових осіб.

Матеріалом для роботи в третьому семестрі є невеличкі, розраховані на два-три виконавця, уривки.

Викладачі зосереджують увагу студента на вивченні образної побудови та стильових особливостей художньої мови автора.

Імпровізації на другому курсі пов'язані з етюдами до інсценівок (текстом автора, обставинами, конфліктами, ремарками).

Для викладачів імпровізація є засобом формування у студентів рефлексу реактивного включення в творчий процес. Готовність до сприйняття творчої задачі, пошуку та реалізації пристосувань є однією з головних програмних вимог даного семестру. Імпровізація на цьому етапі навчання слугує також педагогічним важелем пробудження творчої активності та емоційної збудливості студентів.

На іспит третього семестру виносяться імпровізовані оповідання, композиції з прозових творів.

Ляльковий план: Починається робота з тренінгу і вправ з тростинною лялькою. Для цього необхідно пригадати перший семестр, як проходила робота за темою рука з кулькою – все той же метод розкладання на фази руху, що складаються з крапок. Намічаються енергонесучі крапки і проміжні крапки по траєкторії руху. Енергонесучі крапки – це «опорно-руховий апарат» ляльки. Вони намічаються в уявних ногах, плечах, що визначають напрям руху рук і ін. Тепер уже важливо відчувати крапки не в руці, а в ляльці. Наприклад, для того, щоб почати ходьбу, потрібно відчувати, де у неї знаходиться «тазостегновий суглоб». Від нього йде рух уявними ногами, до них підключається рух рук, потім рух корпусу при ходьбі і т.д. – все в цілому повинне відтворювати рух живої людини.

Перший етап – фізичні закони рівноваги. Рука студента через ляльку відчуває «підлогу», крок ноги здійснюється по довжині, пропорційній масштабу ляльки. Всі рухи, що не порушують законів фізичної рівноваги, повинні бути співмасштабні розміру ляльки. Перші вправи пов'язані з отриманням навичок ходьби з поступовим переходом до складніших локомоторних рухів.

Другий етап – характер – перші підступи до образу. Починати можна з вправ на характер ходи. Від вправ можна перейти до найпростіших етюдів, де виявлявся б тепер уже широкий спектр характерів ходи: бадьора, сумна, підстрибуюча, стареча, плавна, важлива,

дрібочуча, боязка, соромлива і т.д. Поступово навантажувати фізичні вправи психологічною мотивацією, реабілітовуючою ті або інші дії. У всіх варіаціях застосовувати метод розкладання на енергонесучі і проміжні точки фазового руху.

В комплексі всі вправи повинні добитися здійснення задачі: делегування властивостей психофізики живого тіла в «тіло» ляльки. Для студента – це момент злиття з лялькою.

4-й семестр. Тема четвертого семестру – створення художнього образу. Робота з текстом. Підготовка студента до роботи в традиційній формі театру в ширмовій виставі – лялька-персонаж.

Для цієї мети підбирається класичний репертуар, і на його основі робляться фрагменти з переддипломної вистави. Освоєння словесної партитури ролі накладається на наявні навички психофізичного існування з тростинною лялькою.

На іспит до кінця семестру виноситься робота студента, в якій він повинен продемонструвати навички створення характеру ролі, органічного існування на сцені ляльки-персонажа.

«Живий» план: На фундаменті придбаних навичоу і знань студенти приступають до роботи над драматичною виставою.

Слід зазначити ряд вимог. Сучасний театр таїть в собі безліч різних естетичних особливостей, властивих різного роду новаціям сучасної режисури, серед них, на жаль, існує немало сумнівних, тому надзвичайно важливо, щоб студентські вистави були виконані в класичній естетиці. На перших порах, для молодих, щу не окріпших в плані сприйняття театральної культури студентів, небезпечно і шкідливо обертати в напрям авангардного мистецтва. Захоплення авангардом розвиває здобуту базу, в гонитві за успіхом і модою зникає філігранність академічної обробки, а оскільки майстерність у студентів ще не окріпнула, їм легко збитися з вірного напрямку, після чого важко, а деколи неможливо знайти справжню майстерність. Важливо, щоб їх перші кроки на театральному терені були причетні до класичного, академічного напрямку, в якому вони можуть отримати фундаментальне виховання і освіту. Тому, приступаючи до постановки дипломної драматичної вистави, краще всього вибирати матеріал з класичної спадщини світової і вітчизняної драматургії і літератури. Краще, якщо це будуть переважно одноактні п'єси з світового репертуару: драми,

комедії, водевілі, фарси, скетчі і т.д. Повторимо: рух до «ізмів» успішніше за все досягається через збагнення класичної спадщини – в цьому єство спадкоємності творчих традицій.

Захоплюватися «повнометражними багатоактними постановками» не слід, оскільки в тому немає необхідності. Достатньо перевірити розвиток студента на матеріалі вистав, тривалість яких в межах 1-1,5 годин.

Ляльковий план: Підготовка переддипломної вистави в системі традиційного театру: лялька-персонаж. Навички, отримані в системі навчання програми спеціальних дисциплін, використовуються в роботі з лялькою в традиційному репертуарному театрі.

3-й КУРС. 5-й семестр. Тема п'ятого семестру – постановка переддипломної вистави в традиційній формі театру: лялька-персонаж.

Студент повинен продемонструвати навички створення цілісного художнього образу в сумі всіх елементів системи: чітке усвідомлення надзадачі, від початку і до кінця ролі проведення лінії наскрізної дії, темпоритмічний малюнок ролі, яскравість і виразність виконання (внутрішня і зовнішня техніка), мовна культура, зерно образу – всі ознаки професійного існування актора на сцені.

Крім того, перед студентами ставляться ще 2 задачі:

1) Одночасно з підготовкою переддипломної вистави в традиційній формі проводиться робота над другою переддипломною виставою у формі синтетичного театру ляльок. Пробуються різні способи існування студента в різних обставинах: актор, лялька-персонаж; актор-персонаж, лялька-персонаж.

2) Паралельно проводиться робота з підготовки академічного концерту з кращих номерів, приготованих протягом декількох семестрів з профілюючих і факультативних форм навчання.

«Живий» план: Продовження роботи над постановкою переддипломного драматичного спектаклю.

Ляльковий план: Підготовка вистави у формі традиційного театру, ширмової вистави з тростинною лялькою: лялька-персонаж.

Робота над компонентами вистави:

– застольний період;

– створення пластичного рішення вистави в цілому і в образі окремо.

Вистава є перевіркою професійних якостей студента, розвиває його

здібності у роботі над образом, допомагає добитися повного злиття змісту та форми, узгодити словесні та пластичні дії персонажа.

На третьому курсі здійснюється постановка переддипломної вистави, де студенти-актори вчаться створювати сценічний образ через ляльку, відповідно до режисерського задуму. Кожен студент має отримати у виставі творчу роботу. Під керівництвом режисера-педагога студенти приймають участь у створенні задуму майбутньої вистави. Робота художника та композитора вистави здійснюється у контакті з постановником та студентами, що створюють образи у виставі.

Робота над виставою включає в собі визначення надзадачі, наскрізної дії ролі, задуму характеру та образу. Вистава розвиває та закріплює навички акторської гри, виявляючи фахові якості майбутнього актора.

Робота над виставою здійснюється по епізодах. Особлива увага спрямована на:

- взаємодію з партнером;
- існування в зоні мовчання;
- особливості пластичного існування персонажа;
- вміння слухати та чути;
- фізичну дію, як основу словесної дії;
- побудову внутрішнього монологу;
- створення «кінострічки бчення»;
- культуру мови;
- підтекст;
- створення сценічних етюдів в умовах, запропонованих драматургом;
- темп та ритм;
- мізансцени;
- вибір пристосувань у репетиційному процесі та їх втілення.

Робота над переддипломною виставою затверджується складанням іспиту на учбовій сцені. Під час обговорення іспиту на кафедрі оцінюється робота студентів-акторів по створенню сценічного образу ляльки.

Паралельно з роботою над переддипломною виставою студенти працюють над створенням задумів концертних номерів «лялькової естради».

У процесі занять необхідно виявити здібність студента до вигадки та фантазування, здібність до образного мислення, почуття гумору.

6-й семестр. Тема шостого семестру – постановка переддипломної вистави в синтетичній формі театру ляльок у відкритому прийомі: актор, лялька-персонаж; актор-персонаж, лялька-персонаж.

Застосовуються різні системи ляльок, як профілюючої форми навчання, так і факультативної.

«Живий» план: Прокат драматичної вистави на глядачі. Відпрацювання набутих навичок в умовах, наближених до роботи в професійному репертуарному театрі.

На іспит виноситься робота студентів, де вони демонструють набуті навички акторської школи.

Ляльковий план: Підготовка дипломної вистави в синтетичній формі театру у відкритому прийомі.

Паралельно готується академічний концерт, що складається з кращих робіт студентів з усіх профілюючих форм роботи спеціальних дисциплін, а також самостійні номери, створені студентами у факультативній формі роботи. Всі види, як профілюючої, так і факультативної форм роботи, сприяють засвоєнню різноманітних навичок, що допомагають вихованню професійних здібностей у різних жанрах для майбутнього актора-аніматора.

Факультативно працюючи над темами «естрадний номер», або «оживлення предметів», студенти знайомляться з технічними та художніми можливостями ляльок різних систем на лекціях, при перегляді відеоматеріалів, безпосередньо з ляльками, що є на кафедрі:

- різномасштабними тростинними ляльками;
- паркетними ляльками;
- ляльками на вертикальних та горизонтальних тростинах;
- маріонетками;
- мімуючими;
- тіньовими.

При розподілі навантаження для роботи у концертних номерах слід керуватися індивідуальними якостями кожного студента з метою розвитку професійних якостей.

В таких факультативних формах роботи, як «естрадний номер» або «оживлення предмету», лялька або оживлюваний предмет повинні бути головною дійовою особою.

Створення драматургії концертного номера, а також його матері-

альне втілення потребують великої кількості годин, коштів та праці. Тому студент вибирає систему управління лялькою відповідно із задумом та приймає участь у матеріальному втіленні ляльки під керівництвом викладача з технології виготовлення театральної ляльки.

У процесі роботи над естрадними номерами студенти повинні оволодіти віртуозною технікою ляльководіння, оскільки реалізація задумів потребує переконливого проживання ляльки на сцені (виконання танцю, складної трюкової сцени та інше).

У роботі над концертними номерами розвиваються такі якості студента, як здібність до образного мислення, творча винахідливість, гумор, естетичний смак.

Завершальний етап роботи над концертним номером складний та відповідальний. Це систематичне та вперте тренування техніки виконавського мистецтва, відбір зайвого, уточнення темпоритму, удосконалення ляльок та техніки номери, музичного супроводу, шумів, світла, технічних ефектів. Доведення техніки виконання до рефлексивності шляхом повторів та впертого тренування.

На іспит з майстерності актора виносяться акторські роботи в спектаклі синтетичної форми.

4-й КУРС. 7-й та 8-й семестри. На четвертому курсі здійснюється підготовка та здача дипломної вистави. Переддипломну виставу періодично показують глядачам, щоб удосконалити оволодіння основами майстерності актора тетру анімації, закріпити професійні навички. Виховання почуття колективу, здібність до імпровізації, вміння за короткий термін опанувати другу роль і т.ін., завершується формуванням у роботі над дипломною виставою. П'єса, що вибрана до захисту диплома, повинна сприяти формуванню світогляда студента, його морально-етичного обличчя. Робота над дипломною виставою здійснюється у режимі професійного театру, наближена до виробничого графіка театру.

Важливим виховним етапом є розподіл ролей. У роботі над дипломною виставою, в атмосфері повсякденної праці, через подолання невдач, в складних творчих суперечках, колектив курсу проходить випроування на міцність. Критика повинна допомагати студенту. Робота над виставою потребує професіоналізму та вольового загартування. Студент повинний засвоїти техніку ляльки, вміння концентрувати

увагу на акторських задачах, вміти долати свої недоліки (поганий настрій, неввіру в свої здібності). Одна з головних задач – вміння концентрувати свою увагу на задачах епізода та вистави в цілому.

Головна задача – створення імпровізаційного акторського мистецтва у відповідності з режисерським задумом. Учбова вистава закріплює напрацьовані за чотири роки навчання навички акторської техніки.

По закінченні восьмого семестру студенти складають державні іспити, виконуючи ролі у дипломних виставах.

Протягом двох останніх семестрів систематизується порядок підготовки дипломних вистав у напрямі наступних форм роботи:

- 1) Одна драматична вистава;
- 2) Одна вистава з ляльками традиційної системи (ширмова вистава з тростинною лялькою);
- 3) Одна вистава в синтетичній формі (відкритий прийом з ляльками будь-яких систем): актор – лялька-персонаж; актор-персонаж – лялька-персонаж;
- 4) Академічний концерт;
- 5) Факультативні форми роботи: естрадний номер, оживлення предмету.

Після закінчення навчання, кращі студенти, які мають добрі здібності і професійну підготовку, що проявилися, в освоєнні харківської акторської школи, рекомендуються до зарахування в труп Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва.

Резюме:

1) Мета цієї роботи спрямована на створення теоретичної бази харківської акторської школи лялькаря, яка складається з формування основних положень, що витікають з традицій Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва;

2) Робота розрахована на послідовне втілення цих положень, що відокремлюють загальний напрямок кафедри театру анімації в одну з окремих спеціалізацій навчальної програми, яка конкретизує поняття «харківська акторська школа лялькаря»;

3) Всі теоретичні положення, що складають основи методу школи, мають бути використані для створення спеціальної програми навчання студентів кафедри у напрямку школи переживання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Жуков С. Про природу «відчуття руху ляльки» / С. Жуков // В професійній школі лялькаря : сб. ст. / сост. М. Корольов, А. Некрилова. – Л., 1985. – С. 43 – 48.
2. Корольов М. Мистецтво театру ляльок / М. Корольов. – Л. : ЛПТМіК, 1973. – 97 с.
3. Крісті Г. Виховання актора школи Станіславського. / Г. Крісті. – М. : Мистецтво, 1968. – 453 с.
4. Михайлова В. Залежність характеру руху ляльки від ступеню її умовності / В. Михайлова // В професійній школі лялькаря : сб. ст. / сост. М. Корольов, А. Некрилова. – Л., 1985. – С. 49 – 55.
5. Смирнова Н. Театр Сергія Образцова. / Н. Смирнова. – М. : Мистецтво 1971, – 450 с.

Рубинский А., Довлетова С. Основы метода воспитания актера харьковской кукольной школы.

Статья раскрывает смысл эстетического направления харьковской актерской школы кукольника. На основе исторического опыта Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева даются программные установки относительно методов воспитания актера харьковской школы кукольника, которые имеют специфические особенности и принципиальные отличия от методов воспитания в других крупнейших театральных ВУЗах, в частности, в Москве и Петербурге.

Ключевые слова: школа переживания, изучение природы, переживание через куклу, профилирующие и факультативные формы обучения, точечный анализ и синтез движений, репертуарный театр.

Олексій Рубинський, Світлана Довлетова. Основи методу виховання актора харківської школи лялькаря.

Стаття розкриває зміст естетичного напрямку харківської акторської школи лялькаря. Ґрунтуючись на історичному досвіді Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, даються програмні установки щодо методів виховання актора харківської школи лялькаря, які мають специфічні особливості та принципи відмінності від методів виховання в інших найвизначніших театральних ВУЗах, зокрема в Москві та Петербурзі.

Ключові слова: школа переживання, вивчення природи, ефект оживлення, проживання через ляльку, профілюючі та факультативні форми навчання, крапковий аналіз та синтез руху, репертуарний театр.

Aleksey Rubynskiy, Svetlana Dovletova. Basic method of training the actor Kharkov school puppeteer.

The article reveals the meaning of the aesthetic direction of the Kharkov school of acting puppeteer. Based on the historical experience of the Kharkov State Academic Puppet Theater V.A. Afanasyev given software installation on the rearing practices actor Kharkov school puppeteer who have specific features and basic differences of educational methods in other major theatrical universities, particularly in Moscow and St. Petersburg.

Ключові слова: школа переживання, вивчення природи, ефект оживлення, проживання через ляльку, профільюючі та факультативні форми навчання, крапковий аналіз та синтез руху, репертуарний театр.

УДК 792.97

Леонід Садовський

**МЕТОДИКА РАБОТЫ РЕЖИССЕРА
С ТЕАТРАЛЬНЫМ ХУДОЖНИКОМ**

«Вероятно, во всей нашей системе художественного образования есть какие-то общие недочеты, поскольку молодые кадры режиссеров, выпускаемые театральными вузами, и молодые театральные художники страдают часто общими недостатками» [1, с. 125], – так еще в 1958 году высказывался известный русский режиссер и художник Николай Акимов. Прошли десятилетия, а проблемы в этой сфере зачастую остались все те же. И пожелания Н. Акимова построить учебные программы, так, чтобы молодые режиссеры имели достаточные знания в области изобразительного искусства, а молодые художники знали основы режиссуры, увы, чаще всего остались лишь пожеланиями. В процессе театрального образования сегодня обучение будущих режиссеров ощущению художественного пространства начинается только на четвертом курсе. Не поздно ли, если мы хотим воспитать настоящего профессионала?

Как часто приходится сталкиваться с утверждением, что смысл спектакля в основном передается через актера, через создание сценического образа. При этом забывают о той сценической среде, в которой

актеру приходится действовать. В период моего обучения на первом курсе у нас был предмет, название которого сейчас не помню, помню только одно, – что он был связан с композицией пространства. Вел его известный украинский театральный художник, ученик В. Меллера, березилец Дмитрий Ильич Власюк. Мы приносили листы ватмана или просто рисовальную бумагу и чертили геометрические фигуры: треугольники, прямые линии, спирали, квадраты и т.д., komponуя все это в воображаемую композицию. Необходимо было усвоить главную часть, вспомогательную, параллельную. Или две композиции, которые вступали в конфликт одна с другой. Это повторялось из занятия в занятие и самое незабываемое, что при этом мы, студенты, слушали из уст Д. И. Власюка, бывшего березильца, истории связанные с этим легендарным театром. У нас, студентов-режиссеров, благодаря Дмитрию Ильичу, развивалось композиционное чувство пространства, что позволило в будущем, не бояться большой сцены, наоборот – уметь пользоваться всеми сценическими планами, а не только эксплуатировать первый план или авансцену. И конечно, в эти наши композиции мы вписывали условного человека-актера, который был венцом этих композиций. В дальнейшем мы с Дмитрием Ильичем перешли к изучению цвета. До сих пор помню цветовую растяжку красного, синего и других цветовых оттенков на своих листах, жаль только, что они не сохранились.

Следующим этапом было знакомство с архитектурой, составной частью решения пространства. Наши «знаменитые» прогулки по центру Харькова, запомнились изучением тех домиков и двориков, которые оставались за гранью нашей обычной суетной жизни. Мы вдруг подняли голову и посмотрели вверх, где увидели барельефы, колоннады мансарды. На практике поняли, чем отличается стиль барокко от рококо и т.д. И закончилось это двух или трехгодичное общение с Дмитрием Ильичем созданием макета к собственному курсовому спектаклю. Я работал над пьесой Н. Кулиша «Маклена Граса». Точнее работало сразу три студента, каждому руководителем курса нар. артистом Украины А. С. Барсегяном был поручен акт. Мне достался третий. Мое решение третьего акта одобрил Дмитрий Ильич, и оно стало определяющим к общей курсовой работе. И тогда, сочиняя пространство к «Маклене Грасе», мы естественно услышали от Дмитрия

Ильича очень много разного о легендарной постановке этой пьесы Л. Курбасом. Я сейчас жалею, что не делал записей этих наших часовых бесед о работе над спектаклем и о Курбасе. Ведь в 1982-1983 гг. об этом театральном деятеле писали мало и не зарабатывали себе авторитет на его имени. Увы, мы были молоды и думали о другом, более насущном, как нам казалось в те годы. Тогда я усвоил одну замечательную истину, что режиссерская партитура делится на две категории живой материал и вещественный.

В начале этого размышления я высказал мысль о том, что ведущую роль, конечно, играет живой материал – АКТЕР, но вещественный не менее важен. Строя свой спектакль режиссер учится определять главное в театральном представлении – действие, так же он должен и определять через какие компоненты он будет строить свое ДЕЙСТВИЕ, а через это и основную тему, содержание спектакля.

Увлекаясь в современном театре разной внешней умозрительной чепухой, сегодняшние современные молодые и совсем юные режиссеры-студенты в своих разработках предлагают так легко и так много, что в этом теряется живой человек – актер. И это, на мой взгляд, серьезная ошибка, какой бы ни был умозрительный или модный спектакль. Известный режиссер и театральный педагог В. Н. Соловьев сравнивал актеров со струнной группой в оркестре, которая в большинстве случаев ведет основную тему. Д. И. Власюк неустанно напоминал о том, что строя архитектуру и размечая пространство, мы должны в первую очередь помнить, о том, чтобы в созданной вещественной среде не «похоронить» актера.

В дальнейшем мне встречались разные художники, с которыми приходилось работать. Больше скажу, обладая не развитым талантом художника, я иногда решал многие задачи сценографического направления самостоятельно или вовремя мог подсказать художнику направление поиска.

Существуют разные взаимоотношения режиссера и художника в театре.

1. Диктатура режиссера над художником.
2. Полное доверие режиссера художнику.
3. Пассивное поведение режиссера по отношению к художнику.

Как правило, в театре благодаря главному художнику вырабатывается определенный стиль, который сломать и преодолеть крайне

сложно. Противоположный вариант, когда в театре номинально существует главный художник, а по сути, он творчески уставший человек, которому все равно, что и как будет.

В один театр я был приглашен для постановки спектакля по пьесе М. Старицкого «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці». Познакомившись в кабинете директора с художником N, мы пошли к нему в кабинет-мастерскую, где я увидел уже готовый макет своего будущего спектакля. Что это было? Да уже апробированные и имеющиеся в наличии задники и кулисы, расписанные под украинский колорит. Традиционная хатка и рядом с ней тын. На мое удивление художник примерно сразу ответил так: «Все равно в театре нет денег, а задники хранятся, их необходимо подремонтировать, и сложится украинская картинка, за которую ругать не будут». «Но и очевидно и хвалить никто не пожелает», – крутилось у меня в голове. У художника и мысли не возникло о том, что может быть что-то другое. Возможно, он за свою жизнь привык только расписывать тем или иным цветом предлагаемый режиссерам макет. Мне стало не интересно. Говорить о чем-то было бессмысленно. Я ушел бродить по городу и размышлять о том, как мне в этих производственных условиях самому выкарабкаться из этой ситуации.

В монтажном цеху местного театра стояли и пылились разные сценические станки из идущих или списанных спектаклей. Я попросил их занести на сцену, и, вспоминая уроки Власюка, скомпоновал их. В результате получилось нечто напоминающее холм. Расстояние между станками я умышленно решил оставить для того, чтобы в дальнейшем соединить их при помощи разнообразных средств – мостиками и накидными досками, что часто используется в сельской местности. Возникло ощущение разорванного пространства, как метафора не сложившихся судеб Маруси и Грыця. Недоставало отдельных вертикальных линий, чтобы завершить сочиненную композицию. Гуляя по окрестностям Полтавы, я увидел сухое дерево, «взял» его и вписал в ту визуальную картинку, которая уже сложилась на сцене. Потом вспомнил, что жители сельской местности из старого колеса создают место для гнезда журавля. Так еще одна вертикаль родилась как колодец-журавель. Голубой задник, символизирующий горизонт, элементы зеленой бутафорской травы и белые полотнища выстиранных

в реке простыней, которые в зимних сценах превращались в пятна снега, – стали завершающим аккордом. Так удалось избежать «хаток» и писанных задников. Вот такой практический случай.

Другой пример – молодой начинающий художник, который попал в театр по какой-то случайности и его «бросают» в работу такого же начинающего свою профессиональную деятельность режиссера, и только в театральном опыте имеющего чуть больше знаний и навыков. Пришлось все рисовать, а художнику выполнять техническую функцию, создавать чертежи и т.д. Но встречались и художники, которые обогащали мой замысел и становились соавторами работы. Как это происходит и что должен сделать режиссер, когда он встречается с полноценным творческим человеком-личностью?

Встреча с человеком, владеющим другой профессией и участвующим в создании театрального спектакля, всегда восхитительна и интересна. Система обучения молодого режиссера должна подготовить его к полноценной и разной работе с художником. Итак, начинается работа этих двух специалистов, режиссера и художника, с очень важного компонента – взаимного хотения.

Сговор. Постулаты:

1. Подумай хорошо с кем заключать этот «брачный» контракт.
2. Первая встреча на нейтральной полосе.
3. Пить много, но только чай.
4. Сам молчи, дай высказаться другому. (Желательно с карандашом и листом бумаги).
5. О своих предыдущих работах и «браках» можно не распространяться.
6. Четко и коротко сформулируй свое мнение.
7. Талантливому художнику скажи о главном, остальное он скажет сам.
8. Работай с хорошим художником.
9. Борись с художником, «разрушай макет».

Необходимо четко усвоить: «Режиссер – Что! Художник – Как!». Режиссер предлагает художнику свое отношение к пьесе, свое понимание материала. Необходимо разобрать с художником творческие образы, которые у него возникли. Как он определяет тему будущего спектакля и его идею. Важно чтобы художник почувствовал в режис-

сере не формально выполняющего свои постановочные обязанности, а человека влюбленного в пьесу и желающего найти одно единственное правильное решение данной пьесы. Должна возникнуть и обратная связь, когда художник выскажет режиссеру свое понимание темы и идеи, прочитанной им пьесы. И если это интересно, надо брать, смиряя свою гордыню, что «оно, мол, не мной вскрыто». Такие встречи, позволяют сблизиться творчески или же разойтись, осознавая, что этот союз не приведет к положительному результату.

В своих работах с художником Т. Д. Медведь, я никогда не говорил «Как», только «Что». И очень часто результатом первых набросков было такое, что ставило меня как режиссера в тупик. Это как раз было то, что меня творчески возбуждало. В эти минуты я не мог еще знать, как я буду в этом пространстве делать спектакль, мне становилось интересно. А когда с другими художниками было все ими сделано так, как мне хотелось бы, я часто уже знал, что это все банально и поверхностно. Важно помнить мудрость – «В споре рождается истина». Не обязательно правы только режиссеры.

Будем считать, что режиссер и художник нашли друг друга. Что следует дальше? Выдать художнику «техническую информацию»: количество входов и выходов; опорные точки, определяющие будущие образные мизансцены; обозначенные место действия, время; определить сущность сценических образов.

Первоначальный набросок (нашлепок).

Проходит некоторое время, встречи режиссера и художника становятся все конкретнее и наконец, наступает мгновение, когда художник готов показать черновой набросок (нашлепок), обычно в карандаше. В. Н. Соловьев называет это «графической мыслью спектакля» [8]. Требуется продвинуть воображение режиссера, чтобы в предварительном рисунке, схеме увидеть и почувствовать пространство и будущий образ спектакля. Необходимо определить соответствует это замыслу спектакля или уводит далеко в сторону. Мы знаем, что замысел не застывшая форма, он находится в развитии, а значит, может корректироваться. В коллективном виде искусства театре множество ручейков, родников несут свои воды и соки. Это не ремеслуха, и режиссер способен что-то после первых набросков скорректировать, если в этом есть необходимость.

Возможно, встречи с рисунками будут продолжены. Все зависит от сроков постановки. Однажды, работая в Харьковском театре им. А. С. Пушкина над спектаклем «Звезды на утреннем небе» по пьесе А. Галина, мы с художником Б. Чернышевым набрасывали сарай, барак или что-то подобное. У меня возникло ощущение неких вертикальных линий, пронизывающих пространство, ощущение разрушенной крыши. Художник за это ухватился и в будущем создал провал в бараке и свисающие балки, которые и составили некие вертикальные линии, создавая целостный образ угловатого, конфликтного мира, в котором проходила вся борьба. Это все было найдено на стадии разработки «графической мысли спектакля».

После этих согласований художник работает самостоятельно до момента, когда он начинает мастерить макет или создавать эскизы спектакля. Многие современные художники и режиссеры предпочитают макет, более подвижную форму решения пространства, над которым можно работать на специально устроенном подмакетнике.

В основном мне приходилось работать с художниками, которые самостоятельно выполняли все детали макета, многих этот процесс увлекал и художник резал, клеил макет собственными руками. В таком случае режиссер и художник в процессе создания макета могут корректировать и искать пространственное решение. В этот момент работы важно думать не только о художественных задачах, но и о технических вопросах, которые являются немаловажной деталью – монтаж и смена картин, эпизодов и т.д.

Окончательное завершение работы – макет в цвете с проработкой всевозможных деталей. Режиссер всматривается в созданное художественное пространство, художник иногда на отдельном листе бумаги делает «почеркушки», подсказанные режиссером композиции будущих мизансцен и т.д.

Хочется поделиться своим опытом, который, на мой взгляд, очень показательный для режиссера в момент окончательного приема у художника макета с дальнейшей перспективой сдачи его художественному совету или дирекции театра. Оставались считанные дни до показа макета будущего спектакля по пьесе Н. Саймона «Этот пылко влюбленный». Я приходил, смотрел, смотрел, смотрел... Художник С. Вербук, что-то говорил мне на ухо, говорил, говорил... Но что-

то во мне сопротивлялось всему тому, что я видел. До сдачи остал- ся один день, и я нанес визит Сергею в его мастерскую. Как обычно сел на стул напротив подмакетника с макетом спектакля и вспомнил один постулат, который мне передал Т. Седых (педагог по режиссуре Харьковского государственного института культуры): «Боритесь, сра- жайтесь с художником, разрушайте макет». Сережа долго стоял надо мной с молчаливым вопросом: «Ну как?». Я долго молчал, а потом встал, подошел к макету и говорю: «А что, если мы заднюю стен- ку...». К сожалению, не сохранился ни макет, ни набросок, ни фото- графии этого спектакля. Можете себе это представить как овальную банку из-под сардин. Главный персонаж пьесы владелец рыбного рес- торана. У него комплекс – ему все время кажется, что его руки издают запах рыбных консервов. Он постоянно подносит кисти рук к носу и принюхивается, а затем протирает их влажными салфетками. Мы и создали его квартиру в виде банки сардин. Первый план при по- мощи штанкета поднимался и являлся условным занавесом, который открывал интерьер квартиры, а на задней стене (все с нее и началось) были развешены семейные фотографии. В центре стоял диванчик, по сторонам детали мебели. Но, поскольку «сардины» плоские, то в ин- терьере, созданном художником, не хватало «воздуха». Я попросил разрешения у художника и отодвинул заднюю стенку с фотографи- ями в масштабе метра на три в сторону. Сергею Вербуку это понра- вилось, но что-то нас еще не устраивало. И тогда художник изогнул заднюю стенку и одну сторону прикрепил к основной части «банки». Возникло ощущение не до конца открытой банки консервов. Появил- ся «воздух», а с ним дополнительная возможность пространства, по- зволяющая играть не только на авансцене. С нами что-то произошло, внутренне неудовлетворение исчезло. Можно было нести макет и сда- вать в театр. Макет был принят, спектакль состоялся и шел в театре продолжительное время.

Постулаты:

- если можно сегодня не нести макет, не спеши это делать;
- прислушайся к своему подсознанию, а не слушай свое сознание;
- приняв работу у художника, защищай ее всеми возможными средствами;
- помни, что работа режиссера и художника СОВМЕСТНА.

Основные этапы работы с макетом.

1. Первоначальный набросок.

Это графическая мысль спектакля. Режиссер обязан прочитать, «расшифровать» эти наброски. Мысленно проиграть всю пьесу (представить, как все будет выглядеть в спектакле внешне и внутренне). Утверждение и дальнейшие разработки художником в эскизе и в цвете спектакля и отдельных сцен.

2. Изготовление черного макета.

На этом этапе самое главное это определить опорные точки. Проверить технические возможности смены картин, осуществляемых в конкретном театре.

3. Окончательный макет и реализация.

Последняя возможность скорректировать свой замысел и воплотить в макете. После утверждения макета в дирекции театра сложно что-то изменять. Да и выглядит это не профессионально. Если режиссер и художник создали некую пластическую гармонию, то замена детали потянет за собой разрушение всего замысла.

После приема макета на техническом совете, макет, как правило, разбирается на части и эти части «уходят» в цеха для изготовления в масштабе декорации к спектаклю. Режиссеру хочется посидеть у макета, поразмышлять над решением тех или иных сцен. Сегодня существует несколько технических возможностей (фото-, видеосъемки) чтобы зафиксировать макет и данную работу продолжить. Мечтается о специальной компьютерной программе, создание которой позволило бы режиссеру, вводя в виртуальное пространство на основе макета персонажей, сочинить спектакль. Конечно, все это носило бы предварительный характер, потому что никто не может заменить живой процесс творчества с актером. Но однозначно избавило бы от многих заблуждений и ошибок, тем самым ускорило бы выпуск спектакля.

Постулаты:

1. Ходи по цехам, играй в советы. Пить не надо.
2. Попробуй, прикоснись, пощупай сам.
3. На макет режиссер смотрит «большим глазом» на маленькие декорации, в зале – «маленьким глазом» на большие декорации.

«Роль света и вещей в театре тождественная с ролью ядов в медицине – в небольшом количестве и кстати употребленные они оказыва-

ют больному помощь, в большом же количестве они влекут за собой смерть» [8, с. 212]. Современный театр все меньше и меньше использует бутафорию. Часто используются настоящие вещи, но иногда в связи со спецификой театрального производства, особенностями исторической эпохи и т.д., мы не можем этого сделать. А также учитываем, что настоящий предмет весит гораздо больше и в производстве не всегда технологичен. Итак, будем называть все это (реквизит и бутафорию) вещами. Над этим работает режиссер и художник параллельно с созданием макета спектакля.

Размышления о профессии режиссера и художника всегда упираются в проблему адаптации в театральном процессе двух самостоятельных личностных начал. Я думал о несовершенстве системы подготовки в высшей школе режиссера и художника. Необходим новый подход, который закладывал бы фундамент объединения и параллельного движения двух начал, которые в будущем «встретятся» на пути, ведущем к созданию спектакля.

Мне представляется система подготовки режиссеров и сценографов следующим образом. Режиссер и Художник два «класса». Начиная с простого задания по классу режиссуры, студент вместе с будущим сценографом пробует свои силы в выполнении простейших постановочных заданий. Продолжая обучение, они учатся выстраивать творческие отношения вместе с производственным выполнением задуманного. Вместе рисуют, подбирают материал, из которого будут лепить не только макет, но и строить свои нехитрые приспособления, из которых «вылепится» маленький образ или «пустое пространство» (по П. Бруку). А если к совместному обучению режиссеров и художников добавить еще и совместное обучение актеров, то такая мастерская была бы, на мой взгляд, идеальной формой овладения театральной профессией.

Студенты режиссеры формируя себя и в себе профессионала не должны быть дилетантами в других компонентах театрального процесса. Практика показывает, что в театре незнание режиссером элементарных законов композиции пространства ведет либо к зависимости от профессионализма сценографа, либо к беспомощной оценке и неумении аргументировано защищать свои эстетические и производственные позиции. Открытие постановочного факультета и со-

вместное обучение режиссеров и сценографов создало бы плацдарм для развития профессионального театрального образования в Украине, украинского театра в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов Н. *не только о театре*. – Л. – М. : Искусство, 1966. – 427 с.
2. Березкин В. *Марат Китаев*. – Л. : Художник РСФСР, 1984. – 297 с.
3. Лидер Д. *Художник театра*. – М. : Искусство, 1980. – 124 с.
4. Михайлова А. А. *Образ спектакля*. – М. : Искусство, 1978. – 116 с.
5. Михайлова А. А. *Сценография: теория и опыт*. – М. : Советский художник, 1990. – 191 с.
6. Пожарская М. П. *Русское театрально-декорационное искусство*. – М. : Искусство, 1970. – 245 с.
7. Ремез О. Я. *Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля*. – М. : Просвещение, 1983. – 181 с.
8. Соловьев В. Н. *Основы режиссуры*. – Л., 1968. – 489 с.
9. Фиалко В. *Режиссура и сценография: пути взаимодействия*. – К. : Мистецтво, 1989. – 87 с.

Л. Садовский. Методика работы режиссера с театральным художником.

Изложен опыт режиссерской работы автора с художниками в театральном процессе Харькова последней трети XX ст. Предложены методы воспитания молодых режиссеров при формировании художественной концепции спектакля.

Ключевые слова: театр, спектакль, режиссер, художник, композиция пространства, метод.

Л. Садовський. Методика роботи режисера із театральним художником.

Викладено досвід режисерської роботи автора з митцями театрального процесу останньої третини XX ст. Пропонуються методи виховання молодих режисерів при формуванні художньої концепції вистави.

Ключові слова: театр, вистава, режисер, художник, композиція простору, метод.

L. Sadowsky. Working procedure of stage director with a theater artist.

Experience of the author as a stage director with the artists in the Kharkov

theater process during the last third of twentieth century is described. Educational methods of young stage directors in the process of formation of artistic conception of performance are suggested.

Keywords: theater, performance, stage director, artist, composition of space, method.

УДК 811.132'373

Елена Конакова

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Данная статья имеет целью рассмотрение некоторых аспектов перевода как деятельности в контексте диалога культур.

Культура все больше и больше открывается нам как универсальная система символов, это символическое поле обладает единством, и культура во всех аспектах представляет собой язык [1, с. 465].

Перевод как деятельность в пространстве коммуникативного акта включает следующие параметры:

1. продуциент – адресант;
2. реципиент – адресат;
3. переводчик;
4. канал (письменный, устный).

В самом коммуникативном акте перевода выделяются следующие стадии: а) интенция на получение сообщения; б) восприятие сообщения; в) обработка; г) отправление; д) доставка [8, с. 7]. Следовательно, переводчик совмещает функции адресата-реципиента (а, б), адресанта (г, д) и собственно интерпретатора.

Целью деятельности переводчика являются:

- а) декодирование сообщения (М 1 – message 1);
- б) интерпретация;
- в) создание адекватного сообщения (М 2 – message 2).

Основным вопросом, остающимся дискуссионным и поныне, есть вопрос об эквивалентности перевода, то есть: $M_1 = M_2$? Рассмотрение данной проблемы не выйдет за пределы схоластической дискуссии без рассмотрения такого фактора, как языковая личность.

Структуру языковой личности (по Караулову [4]) можно рассматривать в лингводидактических и теоретико-лингвистических целях как складывающуюся из трёх уровней:

1) вербально-семантического, или лексикона личности (лексикон, понимаемый в широком смысле, включает, по нашим представлениям, и фонд грамматических знаний личности);

2) лингвокогнитивного, представленного тезаурусом личности, в котором запечатлен «образ мира», или система знаний о мире;

3) мотивационного, или уровня деятельностно-коммуникативных потребностей, отражающего прагматикон личности, то есть, систему её целей, мотивов, установок и интенциональностей [4, с. 109].

Следовательно, в коммуникативном акте перевода присутствуют три различные языковые личности, обладающие неодинаковым когнитивным и лингвистическим потенциалом. Адекватность перевода зависит от:

а) совместимости / непротиворечивости когнитивных потенциалов всех троих участников (адресанта – переводчика – адресата);

б) наличия / отсутствия когнитивных лагун;

в) совместимости / непротиворечивости «моделей образов мира» участников коммуникации – носителей разных языков;

г) общего вектора оценок, интенций, мотивов и установок.

Эквивалентность перевода традиционно понимается как тождественность исходного (М 1) и полученного (М 2) сообщения. Однако при подобном подходе совершенно игнорируется такое понятие, как национально-культурные концепты, которые могут быть:

а) полностью эквивалентны (см. месяц, солнце, зори);

б) частично эквивалентны («калина красная», «червона калина»);

в) образовывать лагуну, то есть, приводить к заимствованиям;

г) иметь различные коннотации.

С одной стороны, эквивалентность есть основание переводимости, а, с другой – сама эквивалентность устанавливается посредством переводимости, то есть, контекстуальной эквивалентности.

Существует иллюзия, свойственная порой образованным людям, будто значения слов, одинаковы во всех языках и языки различаются только формой выражения этих значений. По сути же, значения, в которых классифицируется наш опыт, культурно детерминированы или

модифицированы, так как они существенно варьируют от культуры к культуре, поскольку понимание знака может зависеть в той или иной степени от культуры. Некоторые значения, обнаруживаемые в одной культуре, могут отсутствовать в другой. Обычно подобные различия в значениях наиболее явственно проступают лишь тогда, когда мы пытаемся точно перевести текст с одного языка на другой [5, с. 34].

Важно отметить, что, хотя определенные значения одного языка иногда доступны переводу посредством слова другого языка, немного найдется (если вообще найдется) таких слов в двух языках, которые совпадали бы во всех своих значениях.

Значение предметного аппарата понятийной области – то есть, достаточный когнитивный потенциал – особенно важно для переводчика, поскольку он не имеет права упрощать перевод, сводя его до популярного уровня.

Переводчик должен учитывать и отражать экстралингвистическое национально-образное видение мира, интенции, умонастроения адресанта и адресата. Содержательные формулы национальных культур имеют место не только в заимствованных словах и калькированных понятиях. Речь идет о проявлении разного смыслового содержания в одних и тех же сходствах номинации, имплицитующих определенные ассоциации, символику, круг сочетательных возможностей.

Осмысление одного и того же феномена и одной и той же ситуации разными методами (адресантом, переводчиком и адресатом) происходит по-разному в силу особенностей национально-культурного видения мира, что связано с принципиальной двухсубъектностью понимания, когда первичное отражение производится одним субъектом, а вторичное – другим; при этом понимание исходной информации происходит не иначе, как через её отражение говорящим.

В процессе перевода устанавливаются не сам денотат, а его трансформированный сигнификат. Следовательно, перевод как деятельность включает процесс сличения, трансформации и совмещения исходного и будущего, то есть, переводимого текста.

Исходная ситуация декодируется посредством двух этапов: 1) подгонки под определенный фрейм; 2) нахождения выбранного эквивалента.

Сложность второго этапа определяется тем, что область языка не совпадает с областью мысли [6, с. 37].

Леви-Брюль утверждал, что, для того чтобы исследовать мышление индивида, следует анализировать культуру, к которой он принадлежит. Он считал, что любую культуру можно охарактеризовать через совокупность существующих в ней общих взглядов или коллективных представлений, которые определяют мыслительные процессы, принадлежащие к данной группе индивидов.

Рассмотрим систему славянских языческих символов (см. А. А. Потебня «О некоторых символах в славянской народной поэзии»), которые образуют общий базис восточнославянских языков и культур.

Солнце есть символ жены и хозяйки, а Месяц – мужа.

На том листку написано

Три письмечка:

Перше письмо – ясен місяць,

Друге письмо – ясне сонце,

Трете письмо – ясні зори.

Ясний місяць – сам господар.

Ясне сонце – його жінка.

Ясні зірки – його дітки.

Добрий вечір!

На дворе у сего да три терема:

Во первом терему да светел месяц,

Во втором терему красно солнышко,

Во третьем терему часты звезды.

Что светел месяц – то Устинов дом,

Что красно солнце – то Улита его,

Что часты звезды – малы детушки.

КАЛИНА – символ девичества, красоты и любви, например; калина ясная, красная, жаркая: «Ой, ясна, красна у лузі калина...»

«Коло млина – калина.

Там дівчина ходила,

цвіт-калину ламала.

До личенька рівняла:

«Коли б же я такая,

Як калина жаркая»

Отсюда – *ходить по калину и брать, ломать ее*, значит *выдавать замуж*. Незрелость калины – препятствие в любви, например:

«Із-за гори вітер віє, калина не спіє;
Козак дівку вірну любить, зайняти не сміє»

Особый интерес представляет символ «Калиновый мост», являющийся полисемантическим:

1) «Калиновый мост» – путь свадебного поезда; через такой калиновый мост или просто через кладку переходят жених и невеста, например:

Через Дымку – быструю реку –
Мощены мосты калиновые:
Как Иван (жених) по мостам пройдет.
За собою он Аксинью ведет...

2) «Калиновый мост» – путь в рай:

Ой через воду тай через Дунай
Стоят мостоньки калиновії...
Ой йшов ними господаренько,
Тай зострічає два, три ангели:
«Ой де ж ти йдеш, господареньку?»
– Ой я ж бо йду в рай дороженьки.
Ой взяли ж його по під плеченька,
Та й понесли його в рай дороженьки...

3) Лета молодые, счастливая доля уходят от человека на небо по *калиновому* мосту, например:

Ой з-за гори из-за кручі орли вилітають:
Не зазнаю я розкоші. вже й літа минають.
Запрягайте коні в шори, коні воронії,
Догоняйте літа мої, літа молодії!
Чи догнали, не догнали в калиновім мості:
«Вернітєся, літа мої, хоч то мене в гості?»
– Не вернемось, *не* вернемся, не маєм до кого:
Не вміли нас шанувати, як здоров я свого.

Ой запряжу сірі воли, воронній коні,
Да поїду доганяти щасливої долі.
Як паї нала щастя й долю на калиновім мості:
«Вернись, вернись, щастя й доле, та до мене в гості!»
– Не вернуся я до тебе, була я у тебе.
Було тобі шанувати, було поважати... [7].

Особый интерес представляют случаи заимствования – как проявления лакун в различных языках. Объектом рассмотрения является частный случай данного явления, а именно: англоязычные заимствования (англицизмы) в современном испанском языке.

Заимствование представляет собой универсальное лингвистическое явление, заключающееся в акцепции лингвистического материала одним языком из другого вследствие экстралингвистических контактов между ними, различающихся по уровню и формам. Акцепция подвергается в первую очередь лексический материал, однако эта возможность, хотя и более затрудненная, сохраняется и для нелексического материала, и для грамматических единиц в том числе [2, с. 117].

Под термином «англицизм» обычно понимаются различные заимствования из английского языка: ассимилированные слова, неологизмы, семантические и синтаксические кальки, окказиональные термины и обороты [3, с. 8].

1. Тематическая классификация англицизмов

Исходя из предметно-логического значения англоязычных заимствованных лексических единиц, в их корпусе следует выделить:

1) антропонимы:

- а) имена и/или фамилии
- б) имена и/или фамилии исторических личностей
- в) имена и/или фамилии персонажей произведений искусства

2) топонимы:

- а) топонимы (собственно)
- б) урбанизмы (названия театров, ресторанов, компаний и банков)

3) лексические единицы, обозначающие:

- а) реалии социальной жизни
- б) профессии, род занятий

в) социальные характеристики (с коннотацией +/-)

г) продукты потребления

д) фрагменты жилища

е) названия марок автомобилей

4) термины:

а) политические

б) экономические

в) спортивные

г) технические

1.1. Антропонимы

В корпусе исследуемых единиц следует выделить

а) имена и/или фамилии

1) Esto que Fred había sacado venía siendo como una especie de magazine (Cuentos..., 210).

То, что **Фред** купил, было не что иное, как журнал.

2) La señora **Parker**, – o la señora **Smith**, ¿qué más da? (Cela, 233).

Сеньора **Паркер** или сеньора **Смит**, какая разница?

б) имена и/или фамилии исторических личностей

Mi madre tuvo nombre de heroína de Byron (ibid, 44).

Моя мать носила имя героини произведений **Байрона**.

в) имена и/или фамилии персонажей произведений искусства

Conseguí tres entradas para ver Porgy and Bess (ibid, 423)

Я купил три билета на спектакль «**Порги и Бесс**»

1.2. Топонимы

Следует разделить названия географических объектов на:

а) топонимы (собственно), например

1) De nuevo todas las sirenas de Chicago y se abrió la puerta del toril (Veladre, 123).

... зазвучали сирены **Чикаго** и открылась дверца загона

2) Es cada uno de sus casos publicados en pocket-books o filmados por Hollywood (Cardi, 330)...

... и каждая из этих историй была напечатана в дешевых книжках и экранизирована в **Голливуде**.

б) урбанизмы (название компании в данном случае)

Miró el reloj que estaba sobre la casilla cerrada de Pan American (Cuentos..., 248)...

он посмотрел на часы над закрытым зданием компании **Пан Американ**

1.3. Реалии социальной жизни

Среди англицизмов следует выделить лексические единицы, обозначающие:

а) реалии социальной жизни (собственно), например: *club*, *bar*
Cientos habían clubes de gente serrano: fútbol, – fiesta patronal santo – hacían bonitos (Arguedas, 174).

Здесь были сотни **клубов** для летнего отдыха: футбол, именины, – все было очень мило.

1) ... compró una botella de whisky en el bar (Pérez, 111).

Он купил бутылку виски в **баре**.

б) профессии, род занятий, например: *reportero*, *barman*, *policeman*, *cameraman*, *clown*, *detective*, *bell-boy*

El bell-boy me tendió el paquete rojo (Cardi, 292).

Посыльный вручил мне красный пакет

в) социальные характеристики (с коннотацией +/-): *clown*, *esnob*, *dandy*, *gentleman*, *gangster*, например

Mi viejo, tú siempre hecho un dandy (Pérez, 102).

Старик, ты всегда был **шеголем (денди)**.

г) продукты потребления, такие как *bistec*, *whiskey*, *cóctel*, например

1) Te voy a preparar un buen bistec – dijo José (Márquez, 70).

Сейчас приготовлю тебе хороший **бифштекс**.

2) - ¿Qué pidieron a llegar? Что они просили принести?

– Una botella de whisky (Cardy, 371) – Бутылку **виски**.

д) фрагменты жилища, такие как *lobby*, *hall*, *un living* (*living-comedor*), например

1) Se dirigió hacia el living muy iluminado que daba al patio interior del local; ese espacio, el living tenía grandes ventanas (Arguedas, 272).

Он направился в хорошо освещенную **столовую**, свет которой осветил внутренний дворик; эта **столовая** имела большие окна.

2) Diez minutos después baje al lobby. (Cardi, 68).

Десять минут спустя я спустился в **вестибюль**.

е) названия марок автомобилей

...el otro auto era un Ford (Guzman, 122)...

...второй автомобиль был марки **Форд**.

1.4. Терминологическая лексика

Большим массивом представлена терминологическая лексика:

а) политическая: líder/lieder, mitin, laborismo, boycott

б) экономическая: stock, trust/truste, marketing, factoring, supermarket, broker, esterlina, dólar

в) спортивная – fútbol, gol, penalty, tenis, boxeo, criquet, croquet, golf, poquer, ring, match hockey, например

1) Ni siquiera jugaba bien al golf (Cuentos. 59). Никто из присутствующих не играл хорошо в **гольф**.

2) A pocos pasos de allí dos muchachas jugaban al tenis en la pista del elegante Club de Mar (Goytisoló, 31).

За несколько шагов отсюда две девушки играли в **гольф** на площадке элегантного Морского клуба

3)... у por qué fallaste el penalty ayer, desgraciado? (Cela, 258). ... и почему ты упустил **пенальти**, неудачник

г) техническая: craqueo, craquear, rayón, nylon/nailon, tonelaje, jeep, túnel.

Предлагаемая нами классификация, как и всякая тематическая классификация не может претендовать ни на единственность, ни на идеальную строгость, ни на полноту. Она является дискуссионной и рабочей, и, по мнению автора, нуждается в дальнейшей доработке.

2. Процесс адаптации

Вхождение иноязычного слова в лексическую систему принимающего языка представляет собой более или менее длительный процесс, сущность которого заключается в формальной и содержательной адаптации заимствуемой лексемы..., что включает в себя фонетическое, графическое, лексическое и грамматическое приспособление чужого слова к нормам принявшего его языка, его возможное семантическое развитие [9; 18].

Процесс адаптации англоязычных заимствований на фонологическом уровне зависит от наличия/отсутствия идентичных фонем, что приводит к приблизительному соответствию артикулируемых звуков.

1.1. Фонетические изменения

Фонетические изменения в заимствованных единицах происходит в результате:

- отсутствия в языке-реципиенте (испанском)

– фонемы [ŋ]: например

английский	испанский
travelling [ŋ]	travelin [Ø]
meeting [ŋ]	mitin [Ø]

- фонемы [h] / [x] в начале слова в испанском языке

английский	испанский
[h] hockey	[Ø] hockey

• замены исходной фонемы [d₃] в языке-оригинале (английском) на фонему [x] в языке реципиенте (испанском), например

английский	испанский
[d ₃] jersey	[x] jersey

• добавления гласной [e] перед согласной [s] в начале слова языка-реципиента (испанского)

английский	испанский
snob	esnob
scandal	escándalo

Тенденция к адаптации («подгонке», приспособливания) графической формы заимствованных единиц к фонетическим нормам языка-реципиента приводит к:

- монофтонгизации

английский	испанский
football	fútbol
goal	gol
leader	líder
meeting	mitin

- появлению дуплетных форм, например:
cocktail: coctel (Cervantes Diccionario);
cóctel (Sopena Básico)

1) Para hacer un gustoso cóctel hay que tener buena mano (Sopena Básico, 153) Для того, чтобы сделать вкусный **коктейль**, надо иметь умелую руку

2) - ¿Cual es la hora del cocktail? – **В** котором часу подают коктейль?

- Las cinco y treinta de la tarde (Cardi, 82). – В полшестого вечера whiskey, whisky, wiski:

1) Estaban sentados en cómodos butacones alrededor de una mesita de hierro, sobre la cual descansaba un cristal circular de color ambar; sobre éste había una botella de whiskey (Cuentos..., 208).

Присутствующие сидели в уютных креслах вокруг металлического столика, на котором возвышался круглый кристалл янтарного цвета; на нем стояла бутылка **виски**.

2) Carolina – una mujer monumental – entró con tres vasos y una botella de whisky (Cardi, 396) Каролина – монументальная женщина вошла, неся три бокала и бутылку **виски**.

2.2. Морфологические изменения

На морфологическом уровне следует выделить немногочисленные случаи гибридов, т. е. результатов процесса испанские аффиксы к англоязычной основе добавления образованных по моделям:

• S → V-ar (er, ir): flirt → flirtar; parqueo → parquear,

1) La joven se entretenía en un flirt de miradas con militar. (Carrion, 11-

5) Девушка развлекалась, **флиртуя** (кокетничая) глазами с военным.
2)... ella flirtaban y hablaban de tres o cuatro amigos (ibid, 52).

Она **флиртвала** и болтала с тремя или четырьмя приятелями.

3) Parqueo y antes de entrar al laboratorio saludo a un conocido. (Pérez, 153-4).

Я паркую машину, прежде, чем войти, приветствую знакомого.

• S → V-ar (er, ir) → S (dor): box/boxeo → boxear → boxeador
Agachada, como un boxeador, a la defensa, empezó a moverse al compas de la guaracha (Arguedas, 42).

Агачада, как **боксёр**, в обороне начал двигаться в ритме танца гуарача.

Функция англоязычных заимствований – номинативно-таксономическая, поскольку англицизмы дают название, познаваемым объектам окружающего мира, именуя тот или иной объект действительности, не существующий ранее в языке-реципиенте, отличаясь от обычного процесса номинации тем, что лексема не создавалась говорящими, а заимствовалась из другого (в данном случае английского) языка.

Уже в самой сущности слов-реалий как названий предметов и явлений, отсутствующих в языке-реципиенте, заложена потребность

выдвижения на передний план именно предметно-логического содержания слова: подобные элементы используются в первую очередь для того, чтобы представить адресату что-то совершенно новое, незнакомое, отсутствующее или отсутствовавшее ранее в окружающей его действительности.

3. Семантические сдвиги, сопровождающие процесс ассимиляции.

Вхождение заимствованной единицы в систему языка-реципиента характеризуется следующими семантическими процессами.

- Сужением значения.

Например, рассмотрим лексему А) **'bar'** в англ. языке:

1) кусок, брусок; 2) брикет; 3) болванка, чушка, слиток; 4) ц. танга штанга?, стержень, арматурное железо; 5) пластинка, ламель, шина; 6) линейка, планка, рейка; 7) перекладина; 8) засов, щеколда; 9) шлагбаум; 10) решетка; 11) полоса, полоска, лента; 12) барьер; 13) суд, судебное присутствие; 14) бар, закусовая, буфет; 15) стойка, прилавок для подачи алкогольных напитков; 16) физ. единица давления.

Сравним её с заимствованной лексемой в испанском языке:

'bar' – бар, закусовая, буфет.

В) **'club'** в англ. языке: 1) дубинка, булава, клюшка, бита, приклад ружья; 2) трефа, карта трефовой масти; 3) клуб, помещение клуба;

'club' в испанском – клуб, помещение клуба.

- Спецификацией значения, что приводит к появлению терминов, например:

А) **'goal'** в англ. языке:

1) цель, задача; 2) место назначения; 3) ворота, финиш; 4) (фут) гол; в испанском языке данная лексема сохраняет единственное значение 'гол'.

В) **'penalty'** в англ. языке: 1) наказание, взыскание; 2) штраф; 3) (-фут) пенальти; в испанском языке данная лексема также сохраняет единственное значение 'пенальти'.

- Сохранением коннотаций (как правило, с пейоративным значением) например:

esnoh, dandy, gentleman, gangster.

ИСТОЧНИКИ ПРИМЕРОВ:

- Arguedas J.M. El zorro de arriba y el zorro de abajo. Caracas, 1979*
Cardi J.A. El American Way of Death. La Habana, 1992
Carrion de M. Las Honradas. La Habana, 1975
Cela C.J. Novelas cortas y cuentos. Madrid, 1973
Cuentos politicos cubanos. La Habana, 1989
Francés F.A. Cervantes Diccionario Manual de la Lengua Española, La Habana 1985
Goytisolo J. La Chanca. Madrid, 1989
Guzman M.L. La sobra del Caudillo. La Habana 1983
Márquez G.G. Ojos de perro Azul. Moscú, 1990
Pérez R.V. La Vaganza de muerto. La Habana, 1978
Sopena Básico. Madrid, 1975

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Мифология. Москва : 1996. – 465 с.
2. Виноградов В. С. Лексикология испанского языка. Москва. : 1994. – 174 с.
3. Володарская Э. Ф. К вопросу о грамматической вариативности в связи с заимствованием // Вопросы филологии. Москва : 2001. – 232 с.
4. Караулов Ю. Н. Текстовые преобразования в ассоциативных экспериментах // Язык: система и функционирование. Москва : Наука, 1988. – 109 с.
5. Ладо Р. Лингвистика поверх культур // Новое в зарубежной лингвистике. Москва : 1989. – 334 с.
6. Потемня А. А. Мысль и язык. Киев : Наукова думка, 1993. – 173 с.
7. Потемня А. А. Символ и миф в народной культуре. Москва : Лабиринт, 2000. – 238 с.
8. Почепцов О. Г. Основы грамматического описания предложения. Киев : Вища школа, 1986. – 283 с.
9. Чекалина Е. М., Ушакова Т. М. Лексикология французского языка. Санкт-Петербург, изд-во СПб Университета, 1998. – 283 с.

Елена Конакова. Проблемы перевода в контексте диалога культур.

Культура рассматривается как универсальная система символов, поле которой обладает единством. Адекватность перевода зависит от: а) совместности / непротиворечивости когнитивных потенциалов его участников (адресанта – переводчика – адресата); б) наличия / отсутствия когнитивных лакун; в) совместности / непротиворечивости «моделей образов мира» участников коммуникации – носителей разных языков; г) общего вектора оценок, интенций, мотивов и установок.

Ключевые слова: культура, диалог, перевод как деятельность.

Конакова О. Проблемы перевода в контексте диалогу культур.

Культура розглядається як універсальна система символів, полю якої притаманна єдність. Адекватність перекладу залежить від: а) суміжності / не-протиріччя когнітивних потенціалів його учасників (адресанта –перекладача – адресата); б) наявності / відсутності когнітивних лакун; в) суміжності / не-протиріччя «моделей образів світу» учасників комунікації – носіїв різних мов; г) загального вектору оцінок інтенцій, мотивів та настанов.

Ключові слова: культура, диалог, переклад як діяльність.

Konakova E. Problems of Translation in the Cultural Dialogue Context.

Culture is regarded as universal system of symbols, its field having continuity. The adequacy of translation depends on: a) on the coincidence / no coincidence of cognitive potentials of participants of the speech act: addresser – translation (interpreter) – addressee; b) presence / absence of cognitive linguistic gaps; c) coincidence / no coincidence of participants in communication «linguistic mapping of the world» speaking different languages; d) common parameters of axiology, values, intentions and motives.

Keywords: culture, dialogue, translation as activity

УДК:785.161:[78.071.2+784.9]

Александр Федорченко

К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ ГОЛОСА ДЖАЗОВЫХ ПЕВЦОВ

Актуальность темы обусловлена тем, что музыкальная наука располагает не достаточным количеством исследований по проблемам развития голоса джазовых певцов, ведь существует немалое количество индивидуальных манер пения как среди джазовых исполнителей различных стилей (*be-bop, Latin-jazz, salsa, bossa-nova, swing* и др.), так и среди музыкантов иных направлений: *Rock, Rap, Hip-hop*, на манеру которых особенно опираются начинающие эстрадные и джазовые певцы. Проблема в том, что среди всех этих исполнителей различных джазовых стилей и музыкальных направлений много таких певцов, которые не занимались профессиональной постановкой своего голоса.

И когда молодые исполнители начинают на первых порах снимать их индивидуальную манеру пения, помимо положительных черт и стилевых особенностей исполнения, начинающий певец усваивает и отрицательные (например, зажатие гортани на верхних нотах своего диапазона, гнусавый звук и т. д.). В данной статье мы будем рассматривать проблему развития исполнительских качеств голоса джазовых певцов.

Объектом нашего исследования являются особенности вокала в джазе, а **предметом** – специфика развития голоса джазовых вокалистов. Поскольку в джазе человеческий голос приравнивается музыкальному инструменту (иногда такая вокальная манера пения обозначается термином «инструментальное пение»), то главной задачей джазового вокалиста является подражание тембральной окраске и приемам звукоизвлечения музыкальных инструментов. Учитывая, что основу джаза составляет импровизация, немаловажной для джазового исполнителя является также фразировка и чувство ритма, его манера пения [7]. Причины взаимодействия вокального и инструментального начал заложены в самой природе джазового исполнительства. Музыканты, играя на своих инструментах, стараются опираться на принципы «пропевания» мотивов, фраз, а также используют в основе построения своих фраз при импровизации интонации вопроса и ответа [8]. Импровизационная форма существования джаза дает исполнителям свободу в выборе гармонических, ритмических, тембровых, интонационных и артикуляционных средств.

Для эстрадной манеры пения типично: *горизонтальное раскрытие рта, речевая стабильная позиция гортани* [4] и *опора звука на диафрагме*, а также *четкая дикция* [1]. Выразительная, четкая дикция в пении является результатом единообразной певческой работы гортани с соответствующим единством места звучания всех гласных, четким произнесением согласных звуков. Следует также отметить, что дикция непосредственно влияет на качество и разборчивость скэта, что особенно необходимо в стиле би-боп. В общем, работа артикуляционного аппарата в пении включает в себя целую систему различных навыков: четкость произношения фонем на русском и, главным образом, английском языках; соблюдение единой манеры формирования гласных; сохранение стабильного положения гортани в речевой позиции при пении различных гласных; активация мягкого неба – «зонтика»

до вдоха; удержание артикуляционных органов в неподвижном состоянии, пока тянется звук (исключение составляют моменты подражания человеческого голоса музыкальному инструменту); удержание близкой певческой позиции, что контролируется полнотой резонирования звука; правильный уклад языка; гибкость и ловкость работы артикуляционных органов (особенно кончика языка и губ); естественность артикуляционных движений в речевой манере.

Что касается *тембрового* тождества человеческого голоса с инструментальным, то здесь огромную роль играют: создание образа инструмента и его тембральной окраски в воображении джазового вокалиста, комплекс резонаторных ощущений, включающих полость рта, носа и глотки, а также характер смыкания голосовых связок. С физиологической точки зрения тембр голоса во многом зависит от тонуса мышц голосового аппарата; характер смыкания управляется предварительным настроением гортани в соответствии с представлением о том или ином характере тембра, который певец хочет воспроизвести, и, главным образом, атакой звука [1].

Твердая, «взрывная» атака делает голос жестким, напористым.

Мягкая атака звука, как бы с последующим «раздуванием» его, придает голосу противоположный характер. Он становится мягким, задушевым.

Если за моментом атаки звука наступает фаза затухания, то голос воспринимается как выкрик, лающий звук, а если фаза затухания относительно продолжительная, то возникает эффект стоны или плача [2].

Таким образом, певец способен в широких пределах менять тембр своего голоса как произвольно, так и целенаправленно, однако в той или иной степени тембр голоса каждого певца сохраняет свои индивидуальные черты. Следует отметить, что тембральные краски играют огромную роль при подражании человеческого голоса музыкальному инструменту, что проявляется в технике скэта. Помимо тембра, сам прием скэта характеризуется системой слогов и позволяет с помощью фонетики (использования звонких и глухих согласных, а также гласных) выделять ударные и безударные слоги, точнее устанавливать продолжительность звука и исполнительский штрих.

Специфика джаза состоит в том, что вокалисту, поющему в этом жанре, нужно овладеть специфическими особенностями интонирова-

ния, которые пришли в джаз из африканского народного пения, то есть нужно интонировать ноту не статично, как в европейской традиции, а в движении. При таком интонировании блюзовая нота берется не «в лоб», а «с подъездом» (то есть, интонирование занижено). И так же пластично, с помощью глиссандо, соединяются две блюзовые ноты [5, с. 6]. Кроме того, в джаз из блюза пришла фразировка «офф-бит», что тоже, в свою очередь, создает некоторые трудности при исполнении импровизации представителями славянских народов.

Меняя интонацию, можно добиться потрясающих результатов. Так, знаменитый джазовый саксофонист Джон Колтрейн создал стиль «модальный джаз», изменив гармоническое мышление и интонацию. Для этого он поменял пластмассовый мундштук на металлический, завывающий интонацию [5, с. 8]. Также джазовому вокалисту следует исполнять с высокой интонацией образцы такого стиля, как bossa-nova, который связан не с джазовой заниженной интонацией, идущей от блюза, а с высокой интонацией бразильской самбы. Поэтому, кроме теории разной вокальной интонации, джазовому вокалисту нужна практика. Исполнителю необходимо научиться петь музыку разных стилей с разной интонацией. Специфика вокально-джазового исполнительства также состоит в том, что в нем используется звукоусиливающая техника, здесь не столь важна акустика помещения (тем более, что сегодня эстрадные концерты проходят на огромных площадях, таких как, например, дворцы спорта, киноконцертные залы, стадионы и т.д.) [6].

Среди выдающихся мастеров джазового вокала назовем талантливого импровизатора и звукоимитатора Al Jarreau.

Al Jarreau (р. 1940, Милуоки, Висконсин) – американский джазовый музыкант (вокал, перкуссия), руководитель ансамбля. Происходит из франко-креольской семьи. Широкой известности достиг в середине 70-х гг. Чаще всего выступает как солист-энтертэйнер, иногда в сопровождении электро-комбо. Сделал ряд грамзаписей. Вокалист с уникальными голосовыми данными, талантливый импровизатор и звукоимитатор. Его дебютный альбом вышел под названием «We Got You» и был воспринят единодушно приветливо. В 1975 г. Al Jarreau был награжден премией Немецкой Grammy, как лучший новый иностранный сольный исполнитель. Вторую Немецкую Grammy Al Jarreau

еаи получил за свой следующий альбом «Glow». В 1977 г. Al Jarreau отправился в свое первое мировое турне для обкатки альбома «Look To The Rainbow» и записи двойного «живого» альбома. В этот же год он был награжден первым Американским Grammy в категории лучшего исполнителя джаза живьем.

Основное русло его экспериментов – мейнстрим-фьюжн. По отзывам прессы, умеет петь на «тысячу голосов». Способен воссоздавать звучание любых музыкальных инструментов, имитировать ансамбль или даже оркестр. Продемонстрировал неограниченные возможности голоса. Использует самые разнообразные тембровые эффекты и приемы интонирования (крик, плач, стон, смех, парландо и так далее), юмористические трюки, скэт. Внес большой вклад в популяризацию.

Уникальной личностью в мире джаза является также Bobby McFerrin

Интересен тот факт, что еще с детства Bobby McFerrin осваивал множество инструментов. Он играл на кларнете, фортепиано, флейте, изучал технику игры на виолончели, делал аранжировки для биг-бенда. И только после этого обнаружил, что может воплотить все свои замыслы с помощью пения. Контрастные (низкий и высокий) регистры его вокала создавали иллюзию звучания нескольких голосов. Смысл был в том, что аккомпанирующие инструменты отсутствовали вообще, а ритм-секция была заменена на щелчки пальцами, притопывание ног и хлопки ладоней. Пение *a capella* стало очень важным творческим шагом музыканта. Специфической особенностью его исполнений является пение фальцетом с весьма обширным диапазоном. Единый в трех лицах, он виртуозно справляется не только с поп-музыкой, но и с любимыми вариациями джаза и классики. Его фирменные, головокружительные прыжки через октаву, авантюрные переходы от фальцета к глубокому басу, казалось, требуют участия как минимум двоих, а то и троих артистов. Но Bobby McFerrin справляется в одиночку – единственный в своем роде, изобретательный певец, композитор и блестящий дирижер, собравший внушительную коллекцию из десяти премий Grammy, показавший людям, что может человек, мастерски владеющий голосом и движениями тела.

Изданная в 1984 году пластинка навсегда вошла в историю джаза: это был первый сольный вокальный диск, который взялся издать со-

лидный лейбл-мэйджер, записанный а капелла, без единого инструмента, без вокальных наложений и вмешательства звукоинженеров. Специалисты рекомендовали его как пособие «всем, кто интересуется уникальными возможностями человеческого голоса». Через год артист вернулся к традиционному способу звукозаписи и подготовил альбом «Spontaneous Inventions» (1985). Диск создавался с помощью такого известного пианиста, как Herbie Hancock, джазовым квартетом «Manhattan Transfer» и даже комиком, которого звали Robin Williams.

Назовем следующие его альбомы:

– Детский альбом 1987 года «Elephant's Child» был назван лучшей записью для детей и удостоен Grammy в этой номинации.

– В 1988 году Bobby McFerrin совершил решительный рывок, катапультировав на первые строчки хит-парадов веселый хит «Don't Worry, Be Happy».

– Десять вокалистов Voicestra участвовали в записи альбома Bobby McFerrin – «Medicine Music» (1990), сложную оркестровку которого он сделал полностью самостоятельно.

– Первый в своей биографии классический альбом «Paper Music» (1995).

– Диск «Beyond Words» (2002) записывал сборный ансамбль, в составе которого были: Chick Corea, Richard Bona, Omar Hakim, Cyro Baptista и Gil Goldstein.

Скэтовая манера снискала известность следующему выдающемуся джазовому музыканту – Kevin Mahogany.

Kevin Mahogany родился в Канзас-Сити 30 июля 1958 г. В молодости он играл на кларнете, саксофоне и фортепиано, пока не решил сосредоточить свое творчество на пении; получил музыкальное образование в Канзасском университете Бейкера. В начале 90-х он еще пел в местных ритм-н-блюзовых группах в Канзас-Сити, но затем перешел на джаз и, после пары весьма удачных альбомов на европейском лейбле Enja, подписал контракт с мэйджор-лейблом Warner Bros. Успех альбомов 1997 («Another Time Another Place») и 1998 г. («My Romance») вывел Mahogany в число лидирующих джазовых вокалистов своего поколения. Рубеж XX и XXI вв., впрочем, оказался для вокалиста менее удачным, и в 2002 г. Mahogany выпустил свой очередной альбом уже на аудиофильском лейбле Telarc. Эта работа,

«Ride & Joy», оказалась одной из самых удачных в дискографии певца (она представляла собой подборку джазовых обработок соул-хитов из репертуара артистов легендарного детройтского лейбла 1960-х гг. Motown). Тогда же, в 2002-м, Kevin Mahogany впервые посетил Россию, выступив на фестивале «Триумф джаза». Также следует отметить выступление Mahogany в 2007 г. на Украине в качестве участника знаменитого международного джазового фестиваля ДоДж-фест.

Для того, чтобы наглядно показать своеобразие скэтовой манеры пения Mahogany в сравнении с другими джазовыми исполнителями, можно обратиться к авторскому джазовому стандарту под названием Big Rub из альбома «Another Time».

Эта пьеса представляет собой классический двенадцатитактовый блюз с виртуозным развитием темы в одноименном мажоро-миноре (B-dur, b-moll) с подчеркиванием VII низкой ступени. Обращает на себя внимание скэт. Такие слоги в исполнении Kevin Mahogany отлично подражают игре на трубе (см. муз. прим.).

ВЫВОДЫ. Рассмотренная в статье специфика развития голоса джазовых певцов свидетельствует о тембровом тождестве человеческого голоса с инструментальным звучанием. Знакомясь с творчеством известных мастеров, владеющих искусством скэтовой импровизации и подражанием различным тембрам музыкальных инструментов, мы пришли к заключению: учитывая основу джаза – импровизацию, надо понимать, что это тоже относится и к голосу исполнителя, а именно: возможность расширять рамки «обычной» песни, играть голосом, легко импровизировать, иметь хороший диапазон. Исполнитель должен придерживаться джазовой манеры исполнения с характерной фразировкой, ритмом и атакой.

В джазе вокалисты идут не путем противопоставления голоса и инструмента, а путем подражания инструментальному звучанию и приемам звукоизвлечения. Специфика джаза состоит в своеобразной логике ритмического построения музыки, в соотношении сильных и слабых долей в тактах, в динамике ритмического развития, в доминировании четко пульсирующего ритма, в котором введенные традиционным способом синкопы в то же время берутся как бы с опозданием.

Музыкальный пример:

Big Rub

пзи паз го-рей-ра во ду ба роя рон тон па ра пел ло ре пел ло ра пей ру ба
той той тон ло ре ешб либ дуо дуба побу да бу
ду пи кутука ду йрун леб леб лебао диб либ ди бип лол доб лобен той
дуа той дуба ду бап тон дуб лой туби тойрера потуривки дубиду йра пивип пеп кудуба дуп дло
ненари рабараум раба рабарарум рабарисарабарубоу потуривки дубиду йру нанодубулиб па
пано дубип гуна дубо бай туна ду но бан о-о-о - о-о-о о-о-о о-о-о-ої

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 675 с.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. на здобуття ступ. канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Дрожжина Наталя Володимирівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2008. – 16 с.
3. Откидач В. Музична естрада // В. Откидач // Словник. – Харків, 2004. – 445 с.
4. Риггс С. Как стать звездой / Сем Риггс ; [сост. Guntar College]. – М. : Guntar College, 2000. – 104 с.

5. Степурко О. Скэт импровизация / О. Степурко // Учебное пособие – М. : Камертон, 2006. – С. 6–8.

6. Конников А. Мир эстрады / А. Конников. – М. : Искусство, 1980. – 269 с.

7. Кинус Ю. Импровизация в джазе / Ю. Кинус // От фольклора до джаза : сб. науч. ст. – Ростов н / Д. : Изд-во Ростов. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2002. – С. 177–197.

8. Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі / В. Олендарьов // Українське музикознавство : зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1988. – Вип. 23. – С. 79–86.

Александр Федорченко. К проблеме развития голоса джазовых певцов.

В статье рассматривается специфика эстрадной и джазовой манеры пения и ее формирование в современной вокальной практике.

Ключевые слова: джазовое пение, импровизационные навыки, музыкальная эстрада, джазовый певец, скэт.

Олександр Федорченко. До проблеми розвитку голосу джазових співаків.

В статті розглядається специфіка естрадної та джазової манери співу та її формування в сучасній вокальній практиці.

Ключові слова: джазовий спів, джазове виконавство, імпровізаційні навички, музична естрада, джазовий співак, скет.

Alexander Fedorchenko. The problem of development voice of jazz singers.

In this article examine a specific nature variety and jazz of sings and its form in the contemporary of vocal practice.

Keywords: jazz singing, improvisation skills, musical variety, the jazz singer, the scat.

МЕТОДИКА КОМПЬЮТЕРНОГО АНАЛИЗА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТЕКСТА

Музыкальное искусство, являясь одной из высших сфер духовной и творческой деятельности человека, привлекает к себе внимание специалистов из разных областей современной науки. В эпоху компьютерных технологий происходит сближение естественных и гуманитарных наук, используются точные физико-математические методы исследования в области эстетики, психологии, музыкознания. Перед музыковедами появляется возможность совершенствовать методы исследования, принципы и критерии эстетической оценки, расширять научную базу.

Информационные технологии и методы, привнесенные из общей теории систем и кибернетики, открывают принципиально новые возможности исследований во всех областях музыкознания: позволяют изучать особенности организации структурных элементов музыкального произведения, используются в композиторской практике, в области музыкальной акустики, психологии музыкального восприятия и, наконец, в теории исполнительства.

Объектом исследования являются компьютерные технологии в музыкальном исполнительстве.

Предметом исследования избран метод компьютерного анализа как способ обоснования сравнительного анализа исполнительской драматургии музыкальных произведений в контексте фортепианного исполнительства.

В связи с обозначенным кругом проблем сформулируем цель данной статьи – выявление значимости компьютерного анализа при исследовании исполнительской драматургии музыкального произведения¹¹.

Результатом достижения научной цели станет разработка методики компьютерного анализа исполнительского текста музыкального произведения, позволяющего наглядно проследить различие смысло-

¹¹ Идеи статьи продиктованы в развитие предыдущих работ автора [2].

вых уровней исполнительской драматургии (динамический профиль, артикуляционный комплекс, темпо-ритм).

Материалом для апробации методики компьютерного анализа выбран музыкальный фрагмент Большой сонаты П. Чайковского ор. 37 (исполнения К. Игумнова, С. Рихтера, А. Севидова).

В музыковедческой практике с конца 80-х годов XX в. стали появляться труды, опирающиеся на результаты экспериментальных исследований, выполненных с помощью той или иной аппаратуры. Значительный вклад в разработку методологической базы и создание методического обеспечения музыкальной информатики и акустики внесли Ю. Рагс (Московская консерватория), И. Пясковский (Киев), Л. Робустова, А. Ментюков (Новосибирск), а также сборники статей [1]. В центре внимания ученых находится круг важных вопросов, направленных на изучение возможностей и сферы применения компьютерного анализа в музыкознании, а также на разработку методики научных исследований, опирающихся на эти способы и дающих материалистическое объяснение творческим явлениям.

Одним из важнейших, возникающих в интерпретологии в первую очередь, становится вопрос: может ли компьютерный анализ музыкального текста стать равноценной заменой интонационно-слуховому анализу? Этот вопрос отчасти правомерен, поскольку ставит под сомнение целесообразность вторжения техники в искусство. Ведь музыкальный слух основывается, прежде всего, на богатом эстетическом опыте, на всем запасе эстетически ценных представлений, переживаний, чувств и мыслей. Слуховой анализ способен давать целостную художественную оценку музыкального произведения, выявлять глубокие многогранные слои звучания и обобщать эстетическое восприятие всего комплекса музыкальных и исполнительских средств выразительности. Очевидно, что человеческий слух превосходит все известные до сих пор акустические и электроакустические приборы по широте анализа и целостности смыслового постижения искусства.

Однако современная аппаратура в сравнении с человеческим слухом имеет ряд важных для исследования преимуществ, позволяющих глубоко проникать в сферу музыкальных явлений. Для исполнителя-аналитика компьютерный анализ позволяет приблизиться к раскры-

тию глубины, постижению смысла, заложенного композитором в музыкальном произведении.

Приведем критерии, согласно которым компьютерный метод в некоторой степени способствуют научной аргументации и обоснованности интонационно-слухового анализа.

1. Точность. Компьютерный анализ высоты, громкости и длительности звучания во много раз превышает чувствительность слуха к минимальным изменениям данных величин. С помощью компьютера можно проследить изменения исполнительской интонации в процессе развития музыкальной мысли и выявить ее взаимосвязь со звуковысотным рисунком и ритмической организацией мелодии.

Кроме того, в общей картине спектра звука важен и анализ тембра, который также может быть получен с помощью специальной аппаратуры.

2. Объективность. При интонационно-слуховом анализе нотного текста музыкального произведения музыковеды, как правило, опираются на слуховые наблюдения, которые часто бывают довольно субъективными, недостаточно точными. Результатом же компьютерного анализа является объективность, научная достоверность. Если музыкант-аналитик в процессе субъективного восприятия подвергается воздействию переменных физиологических, психологических и других факторов, то показания компьютера определяются объективными свойствами анализируемого звука, выраженными в виде конкретных, имеющих количественное измерение величин (степень измерения громкости компьютер выразит в децибелах, музыкант же может охарактеризовать изменения лишь качественно). Во всех случаях показания компьютера сохраняют свою достоверность и могут использоваться при сравнительном анализе.

3. Наглядность. Компьютерный анализ позволяет документально фиксировать музыкальное звучание в виде графиков, диаграмм, спектрограмм, цифровых данных. Это играет большую роль при анализе быстропротекающих процессов (различных элементов музыкального исполнения). При изучении темповых и динамических особенностей музыкального произведения, необходимо постоянно сравнивать различные моменты исполнения. Для исследовательской работы слухового анализа часто оказывается мало, становится необходимым

привлечение графических расшифровок ритма, динамики, интонирования, выполненных с помощью компьютера.

Для проведения компьютерного анализа мы используем программу звуковой обработки *WaveLab* от компании *Steinberg*. Данная программа имеет широкий круг возможностей, позволяющих работать с различной звуковой информацией: воспроизведение, запись, монтаж звуковых файлов обработка информации специфическими эффектами, редактирование, анализ и синтез звука. Программа выстраивает трехмерную диаграмму музыкального произведения (или выделенного фрагмента), в которой наглядно развернуты временные профили звучания (по одной оси отложено время, по другой – частоты, а по третьей (вертикальной) – их амплитуды). Спектральный анализ дает возможность получить наиболее подробную, точную информацию о звуковом файле.

Перечислим параметры и звуковые характеристики, выявление которых является необходимым при исследовании звукового фрагмента:

- громкость зависит от величины амплитуды колебаний звуковых волн (на диаграмме отражен общий уровень громкости звукового файла в децибелах, а также показан динамический диапазон наиболее громких и наиболее тихих участков анализируемого фрагмента);

- высота определяется частотой звуковых колебаний (на диаграмме высотные звуковые характеристики выражаются в герцах);

- протяженность звучания, показанная на диаграмме в миллисекундах.

Перечисленные звуковые свойства дают возможность анализировать исполнительские средства выразительности (динамику, артикуляцию, темпо-ритм), особенности реализации исполнителем фактурных пластов, выявление того или иного регистра, характер исполнения (наличие контрастов, плавность нюансировки).

В чем конкретно заключается последовательность действий при компьютерном анализе исполнительского воплощения авторского текста? Отразим этапы компьютерного анализа в виде алгоритма.

1. Выберем отдельный звуковой фрагмент, являющийся ключевым в драматургии музыкального произведения и определяющий особенности исполнительской трактовки (например, одна из основных тем).

2. Откроем звуковой файл в программе *WaveLab*, выделим нужный фрагмент и выведем на экран трехмерную спектрограмму.

3. Проанализируем исполнительские средства выразительности по следующим параметрам.

Динамический профиль отражен на диаграмме звуковыми волнами, охватывающими весь диапазон в рамках гармонического пласта и выявляющими громкостный уровень звучания. По одной оси отложено время (в миллисекундах), по другой частота (в герцах), соответствующая высоте определенного звука. Сопоставляя данные показатели, на диаграмме можно увидеть гармоническую вертикаль, разложенную на обертоны, и выявить отдельные звуки аккордов. Программа определяет минимальный, средний и максимальный уровни громкости, зафиксированные в децибелах. Динамические градации зависят от изменения угла наклона и от направления звуковой волны (*crescendo* – восходящее направление; *diminuendo* – нисходящее).

Артикуляция определяется рельефностью звуковых волн: наиболее острые углы указывают на акцентирование определенных звуков, и наоборот, сглаженные, плавные линии говорят об исполнении *legato*.

Тембр заключается в трактовке исполнителем фактуры, распределении динамики в гармонической вертикали, зафиксированной на диаграмме в высотно-временном отношении. Определив частоту звуковых колебаний, соответствующую высоте звука, можно разделить гармонический пласт на регистры и выявить особенности исполнительской трактовки (распределение динамики и акцентирование в рамках вертикали).

Темпо-ритм зависит от временных показателей, выраженных в миллисекундах, что дает возможность проследить агогические изменения в исполнительской драматургии произведения. Выстроив компьютерную диаграмму всего произведения, можно проанализировать исполнительскую драматургию: увидеть графическое распределение кульминационных пиков и выявить их нюансировку в децибелах; определить темпо-ритмическое соотношение тематизма внутри цикла и между его частями (уловить длительность пауз, фермат).

Таким образом, компьютерный спектральный анализ, являясь вспомогательным материалом при сравнительном анализе исполнительской драматургии, открывает новые технические возможности в

исследовании музыкальных явлений. Возможность фиксации результатов музыкально-акустических измерений с помощью компьютера позволяет накопить большой документальный материал для научного анализа и обобщений в самых различных аспектах.

Перейдем к апробации методики компьютерного анализа на примере элемента *a* главной партии Большой сонаты П. И. Чайковского оп. 37, опираясь на предложенный алгоритм.

Почему в качестве музыкального фрагмента для анализа мы выбрали начальный мотив Г. П. (вступительные аккорды тематического элемента (*a*), тт. 1-2)? Очевидно, потому, что данный семантический элемент композиторского текста является истоком, основным тематическим ядром сонатного *allegro*. Фанфарные аккорды, пунктирный ритм передают призывный, торжественный характер действенно-энергичной драматургической линии; восходящая секундовая интонация вопроса и последующая нисходящая утвердительная интонация – получают дальнейшее развитие в П. П. Следовательно, проанализировав исполнительскую трактовку данного музыкальный фрагмента, можно, отчасти, спроецировать исполнительскую драматургию всего сонатного *allegro*, а именно: темпо-ритм (пунктирный ритмический рисунок указывает на наличие единого ритмического стержня либо агогически свободное исполнение); исполнение фактурных элементов (выявление какого-либо фактурного пласта в аккордах); тембровая окраска, эмоционально-образное наполнение.

Проведем компьютерный анализ исследуемых исполнительских концепций Большой сонаты П. Чайковского, основываясь на интонационно-драматургическом анализе, и затем сравним полученные результаты [2].

Итак, в подтверждение слуховому анализу исполнительской драматургии Большой сонаты П. Чайковского, характерной чертой исполнительского стиля К. Игумнова является преобладание эмоционального типа творчества. Это определяется импровизационной манерой игры, уплотнение психологического времени, произвольным исполнением элементов свободным фактурных пластов.

Рассмотрим спектрограмму, отражающую звуковой профиль музыкального фрагмента в концепции К. Игумнова¹² Анализируемый

¹² См. Приложение, рис. 1.

фрагмент изложен аккордовой фактурой. На спектрограмме аккордовый пласт выражен в виде звуковых волн, расположенных в определенном временном диапазоне. Наивысшие точки звуковых волн, обозначенные зеленым цветом, соответствуют верхним тонам аккордов. На это указывает частота в диапазоне от 494 Гц (си первой октавы) до 658 Гц (ми второй октавы) и временная шкала, начиная с $0,2 \text{ ms}$ (ре второй октавы) до 4 s (звук си первой октавы).

Рассмотрим динамический профиль звукового фрагмента. Распределяя громкость между пластинами фактуры, К. Игумнов выявляет верхний регистр. Вершины аккордов исполняются с наибольшей интенсивностью, что отражено диапазоном амплитуды на спектрограмме: наибольший размах звуковых волн приходится на высокие тона аккордов. Интонационно-гармонические связи между аккордами данного фрагмента характеризуются наличием двух кульминационных точек: 1/ объединение первых двух аккордов, устремленных к мелодической вершине (уменьшенный септаккорд); 2/ акцентирование сильной доли такта (доминантовый аккорд) с последующим динамическим затуханием ко второму аккорду (рис. 1).

Использованная исполнителем артикуляция отличается плавностью, отсутствием лишних акцентов. На спектрограмме это подтверждается закругленностью звуковых волн, острые углы приходятся лишь на кульминационные звуки.

Тембровая окраска звучания характеризуется выявлением верхнего регистра фактурного пласта (верхние звуки аккордов имеют наибольшую амплитуду), что придает исполнению яркость, фанфарность.

В темпо-ритмической организации произведения, в концепции К. Игумнова, главным формообразующим средством становятся интонационные и ладогармонические тяготения. На спектрограмме можно проследить ритмическую нестабильность в исполнении пунктирных аккордов: первую и вторую долю такта исполнитель играет более цельно, ритмически организовано (на спектрограмме два первых пика находятся на близком расстоянии, в меньшем временном диапазоне, рис. 1). Пунктирные аккорды во втором такте отличаются большей ритмической свободой: исполнитель разделяет («расставляет») доминантовый и тонический аккорды (на спектрограмме два последних пика находятся в большем временном расстоянии).

Таким образом, компьютерные показатели соответствуют и уточняют результаты, полученные с помощью интонационно-драматургического анализа: исполнительский стиль К. Игумнова отличается творческой новизной, исполнительской свободой, импровизационностью (это выражается в трактовке фактуры и темпо-ритмической организации произведения).

Рассмотрим спектрограмму данного фрагмента (версия С. Рихтера) и сравним с результатами интонационно-драматургического анализа. Исполнительская драматургия С. Рихтера, в соответствие слуховому анализу, отличается рациональностью, объективностью в трактовке композиторского текста, организована единством ритмической пульсации¹³.

Проследим исполнительские средства выразительности, отражающие манеру звукоизвлечения пианиста, передающие характер исполнения и сравним их с концепцией К. Игумнова.

Темпо-ритм выражается на спектрограмме временным соотношением волновых колебаний. Исполнение пунктирного ритмического рисунка в версии С. Рихтера отличается ритмической стабильностью: наивысшие пики аккордов расположены в равном временном соотношении.

Динамическая организация и особенности фразировки фрагмента в концепции С. Рихтера также отличаются от концепции К. Игумнова. В распределении динамики между пластами фактуры пианист выявляет верхний регистр, амплитуда звуковых волн среднего и нижнего регистров имеет небольшой диапазон. Это указывает на четкую дифференциацию фактурных пластов, динамическую сбалансированность регистров.

Сравним динамический профиль концепций К. Игумнова и С. Рихтера. В соответствие с показателями спектрограммы, оба пианиста выявляют вершины аккордов, однако, средний и нижний регистры в концепции С. Рихтера звучат более стройно, упорядочено (пики звуковых волн верхнего регистра на спектрограмме отдалены от вершин среднего и нижнего регистров, рис. 2). Обращает внимание выявление исполнителем цезуры между восходящей и нисходящей интонациями анализируемого мотива (это придает исполнению фактурную и рит-

¹³ См. Приложение, рис. 2.

мическую ясность). Исполнитель ослабляет звуковое напряжение и делает паузу после выдержанного аккорда (на спектрограмме звуковая шкала опускается до минимального уровня, что характеризует снятие звука, рис. 2). В концепции К. Игумнова на спектрограмме отражено плавное затухание звукового напряжения на выдержанном аккорде с последующим динамическим подъемом к следующей вершине.

К подобным заключениям мы пришли и в результате интонационно-драматургического анализа: трактовка фактуры С. Рихтером отличается дифференцированностью, ритмической ясностью, рациональностью исполнительского мышления.

В музыкальном фрагменте исполнения К. Игумнова, запечатленном на спектрограмме, звуковые волны среднего и нижнего регистров приближаются к уровню амплитуды верхнего. Отсюда – особенности пианистической техники и стиля исполнения в целом: пианист использует весовую игру, при этом, укрупняя штрихи (стиль *al fresco*), сближает аккордовые пласты, что свидетельствует об импровизационном характере.

Рассмотрим на спектрограмме исполнительскую семантику, которая отличает концепцию А. Севидова от предыдущих двух версий: динамический план, смысловое наполнение мельчайших единиц текста, синтаксиса¹⁴.

Если у К. Игумнова смысловой вершиной, характерной наибольшим динамическим напряжением, становится выдержанный уменьшенный септаккорд с последующей нисходящей интонацией, то в концепции С. Рихтера объединение гармонических функций происходит по принципу вопроса (объединение аккордов попарно с вершиной-кульминацией на втором). Заметим, что смысловая вершина в концепции обоих исполнителей приходится на выдержанный уменьшенный септаккорд (т. 1). У А. Севидова наиболее ярким, драматургически значимым в динамической шкале становится первый аккорд, приходящийся на слабую долю (выражен наибольшей амплитудой). Пик звуковой волны данного аккорда представляет единственный острый угол спектрограммы динамического профиля аккорда. Далее происходит спад звукового напряжения (см. 3.).

¹⁴ См. Приложение, рис. 3.

Данные компьютерной спектрограммы свидетельствуют о высокой степени напряженности субъективного прочтения исполнителем композиторского текста (динамическая шкала, темпо-ритм). Подобный результат мы получили и в процессе интонационно-драматургического анализа. Таким образом, исполнительская концепция А. Севидова, отличаясь оригинальностью трактовки, «выдерживает» сравнение с мощными исполнительскими фигурами К. Игумнова и С. Рихтера. Этому способствует также и историко-культурная дистанция: от первого поколения интерпретаторов Большой сонаты П. Чайковского (20-е) через рихтеровский «эталон» (носитель традиции 60-70-х гг.) к новому осмыслению в конце 90-х. Такая амплитуда позволяет выявить как инвариант романтического прочтения сочинения великого русского композитора, так и его индивидуально-стилевые варианты – концепции.

Выводы. Компьютерный анализ является вспомогательным материалом при сравнительном анализе исполнительской драматургии и открывает новые технические возможности в исследовании музыкальных явлений. Основным назначением компьютерного метода является наглядное, аргументированное обоснование результатов интонационно-драматургического анализа авторского текста.

Применение экспериментальных методов анализа музыкального текста (таких как компьютерный анализ), будет способствовать дальнейшему развитию и конкретизации теории исполнительства. И все же, при всех преимуществах компьютерного метода, важна правильная эстетическая оценка полученных объективных данных и определение их роли в анализируемом произведении с позиции музыканта-художника.

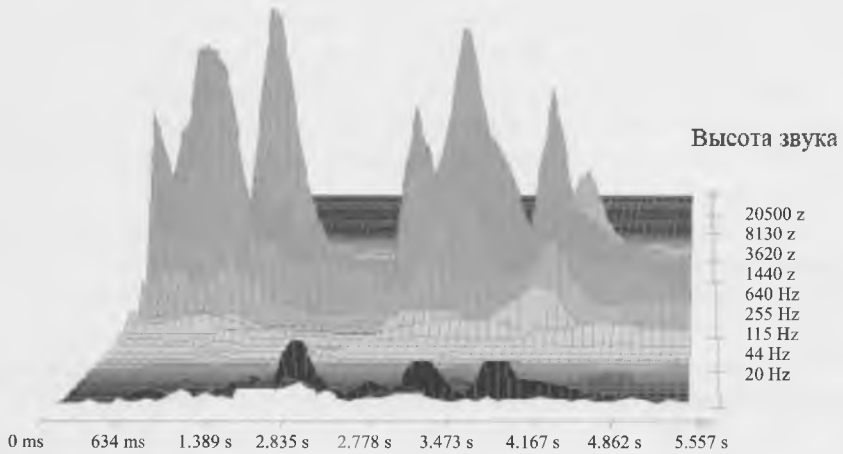
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Применение акустических методов исследования в музыкознании [Текст] : сб. ст. под ред. С. С. Скребкова. – М. : Музыка, 1964. – 131 с.*
2. *Тищенко К. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере исполнений Большой сонаты П. И. Чайковского ор. 37) [Текст] / К. Тищенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. – К. : НМАУ, 2008. – Вип. 72. – С. 201–207.*

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 1. Спектрограмма звукового фрагмента Большой сонаты П. Чайковского ор. 37. Исполнительская драматургия К. Игумнова

Громкость
(динамические градации)



Протяженность
(темпо-ритм)

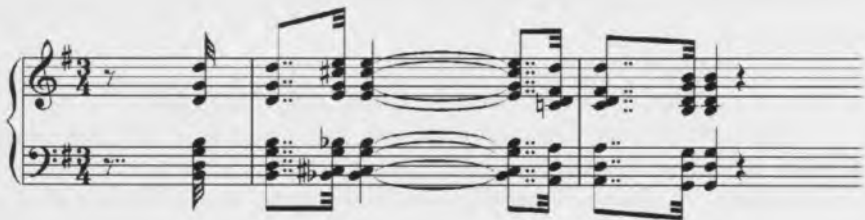
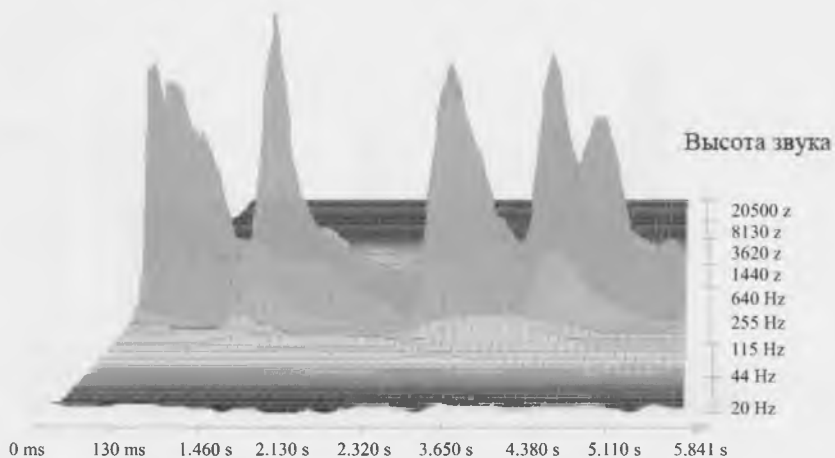


Рис. 2. Спектрограмма звукового фрагмента Большой сонаты П. Чайковского ор. 37. Исполнительская драматургия С. Рихтера

Громкость
(динамические градации)



Протяженность
(темпо-ритм)

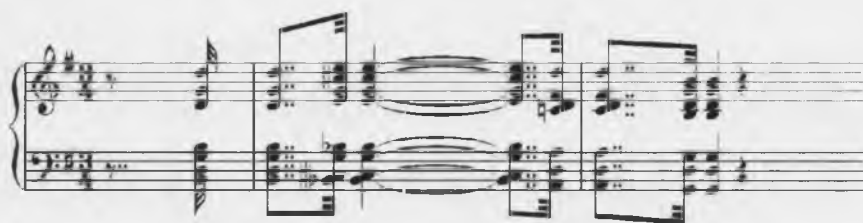
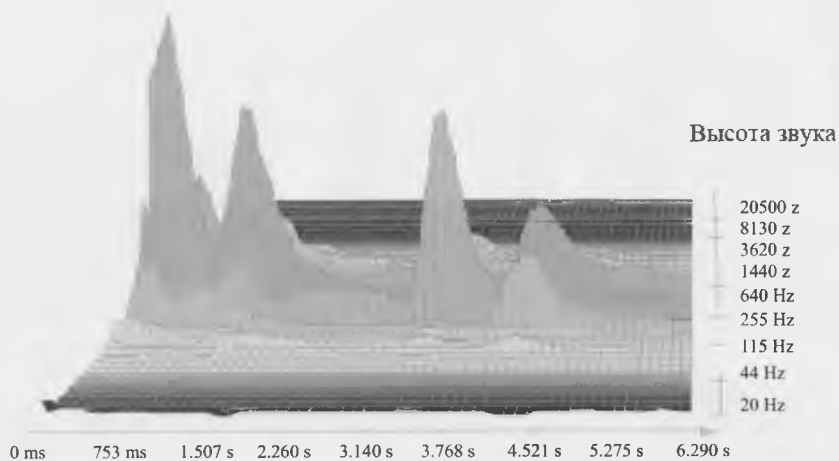
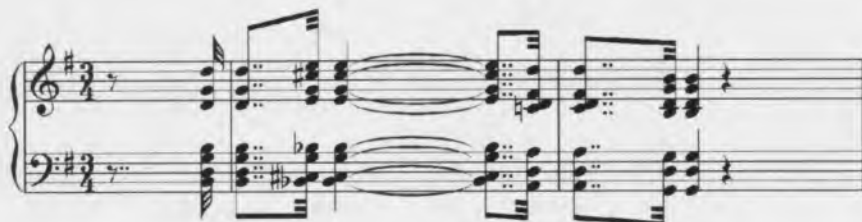


Рис. 3. Спектрограмма звукового фрагмента Большой сонаты П. Чайковского оп. 37. Исполнительская драматургия А. Севидова

Громкость
(динамические градации)



Протяженность
(темпо-ритм)



Тимофеева К. В. Методика компьютерного анализа исполнительского текста.

Предложен метод компьютерного анализа как аргументированное обоснование результатов интонационно-драматургического анализа исполнительского текста.

Ключевые слова: метод, компьютерный анализ, исполнительский текст, исполнительская драматургия.

Тимофєєва К. В. Методика комп'ютерного аналізу виконавського тексту.

Запропоновано метод комп'ютерного аналізу як аргументоване обґрунтування результатів інтонаційно-драматургічного аналізу виконавського тексту.

Ключові слова: метод, комп'ютерний аналіз, виконавський текст, виконавська драматургія.

Kira Tymofeieva. Methodology of computer analysis of performing text.

The method of computer analysis as a reasonable support of the results of intonation-dramaturgic analysis of performing text is suggested in the article.

Key words: method, computer analysis, performing text, performing dramaturgy.

Відомості про авторів

1. **Бевз Марина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

2. **Бабій Оксана Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, зав. навчальною лабораторією історії музики, викладач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

3. **Башмакова Наталія Вікторівна** – старший викладач кафедри народних інструментів України ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

4. **Борисенко Марія Юрївна** – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

5. **Григор'єва Ольга Борисівна** – старший викладач кафедри концертмейстерського майстерства ХДУМ ім. І. П. Котляревського

6. **Грицун Юлія Миколаївна** – концертмейстер кафедри сценічної мови ХДУМ ім. І. П. Котляревського, здобувач кафедри історії музики.

7. **Ганзбург Григорій Ізраїлевич** – викладач ХМУ ім. Б. М. Лятошинського.

8. **Довлетова Світлана Анатоліївна** – доцент кафедри майстерності актора і режисури театру анімації ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

9. **Дедюля Юлія Михайлівна** – аспірантка кафедри струнно-смичкових інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

10. **Зуб Галина Олександрівна** – старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

11. **Конакова Олена Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов ХДУМ ім. І. П. Котляревського

12. **Костогриз Сергій Олександрович** – старший викладач кафедри народних інструментів України ХДУМ ім. І. П. Котляревського

13. **Кулак Анна Миколаївна** – аспірантка кафедри історії і теорії світової та української культури ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

14. **Леонт'єва Наталія Іванівна** – аспірант кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

15. **Литвиненко Наталія Миколаївна** – старший викладач кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури.

16. **Мельник Алла Олексіївна** – старший викладач кафедри оркестрових струнних інструментів, здобувач кафедри загального фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

17. **Осиенко Вікторія Володимирівна** – заслужена артистка України, старший викладач кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури.

18. **Островська Каріна Володимирівна** – заслужений працівник культури України, доцент кафедри народної хореографії факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури.

19. **Очеретовська Неоніла Леонідівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

20. **Пташенко Сергій Вікторович** – здобувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

21. **Полікарпова Наталія Василівна** – викладач кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

22. **Попов Юрій Кирилович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

23. **Рубінський Олексій Юрійович** – народний артист України, академік АН Вищої Освіти України, доцент ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

24. **Садовський Леонід Вікторович** – зав. кафедри акторів драматичного театру та кіно ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

25. **Сидоров Максим Олександрович** – викладач Харківської середньої спеціальної школи-інтернату, аспірант кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

26. **Сіраш Анна Володимирівна** – асистент-стажист кафедри хорового диригування Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

27. **Сун Мінхань** – кандидат культурології, керівник студії фото та кіномистецтва Кримського університету культури.

28. **Тимофєєва Кіра Валеріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

29. **Федорченко Олександр Сергійович** – аспірант кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

30. **Флейчук Христина Орестівна** – диригент Заслуженої академічної капели України «Трембіта» (м. Львів); пошукувач кафедри історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка.

31. **Шаповалова Людмила Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, зав.кафедрою інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

32. **Шмельова Наталія Олександрівна** – концертмейстер вокальної кафедри НМАУ ім. П. І. Чайковського, аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

ЗМІСТ

Розділ 1

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

✓ Неоніла Очеретовська. Музика світлого оптимізму.....	3
✓ Марина Бевз. Перший концерт для фортепіано з оркестром В. Борисова як зразок пізнього стилю.....	13
✓ Юлія Грицун. Драматургія об'єктивного и суб'єктивного в симфонії № 3 «Сны солдатские» Ігоря Ковача.....	21
Юлія Дедюля. Концерт для альту і камерного оркестру Віталія Пацери: проблеми виконавської інтерпретації.....	31
Вікторія Осипенко. До проблеми виконавського фольклоризму (питання теорії та практики).....	41
Каріна Островська. Український фольклорний танець у творах М. Л. Кропивницького.....	50
Наталія Полицарова. Вектори времени в моноопера «Письма любви» В. Губаренко.....	59
✓ Сергій Пташенко. Жанр вальсу в аспекті сучасного українського баянного мистецтва.....	67
Наталія Шмелева. Особенности романсового мелодизма Віталія Губаренко в вокальному циклі «Осінні сонети».....	79
✓ Людмила Шаповалова. Литургія как «архетип» творчества Homo credens.....	91

Розділ 2

ІСТОРІЯ МУЗИКИ У ЖАНРОВИХ ВИМІРАХ

✓ Наталія Башмакова. Становление и эволюция жанра сонаты в мандолинной музыке второй половины XVII – начала XIX веков.....	111
✓ Оксана Бабий. Мистерия искупления как путь самопознания в тетралогии «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера.....	121

✓ Ольга Григорьева. Вокальные циклы М. Таривердиева: принципы организации «музыкальной поэзии» (на примере цикла на стихи В. Маяковского).....	135
Григорий Ганзбург. Театрализация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана.....	145
✓ Сергей Косторыз. Выдающиеся балалаечники Слобожанщины: генеалогия и становление исполнительской школы.....	158
Наталья Леонтьева. Этюды Клода Дебюсси и ситуация исследовательского казуса.....	169
Анна Кулак. Специфика американской музыкальной ментальности (на примере анализа фортепианной сонаты С. Барбера).....	180
✓ Алла Мельник. Жанр романсу в українській скрипковій мініатюрі: тенденції розвитку.....	196
✓ Юрий Попов. Личность С. Рахманинова: творчество как проекция души.....	205
Максим Сидоров. Литургические источники тематизма кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин».....	215
Анна Сіраш. Жанрова стилістика сценічної ораторії О. Костіна «Йосиф Флавій: пори року (Іудейська війна)».....	227
Сун Мінхань. До питання про природу кінематографу та його соціокультурні функції.....	236
Христина Флейчук. Хорова Шевченкіана: проблеми диригентської інтерпретації (на матеріалі хору В. Камінського «Ой чого ти почорніло...»).....	249

Розділ 3

МИСПЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

✓ Мария Борисенко. Ранние формы допрофессионального многоголосия в кругу современных вопросов учебного курса полифонии.....	260
✓ Галина Зуб. У истоков формирования искусства аккомпанемента. Исторический аспект.....	273

Наталія Литвиненко. Сучасні технології викладання предмету «сценічна мова».....	287
✓ Олексій Рубинський, Світлана Довлетова. Основи методу виховання актора харківської школи лялькаря.....	296
✓ Леонид Садовский. Методика работы режиссера с театральным художником.....	319
✓ Елена Конакова. Проблемы перевода в контексте диалога культур.....	330
Александр Федорченко. К проблеме развития голоса джазовых певцов.....	343
✓ Кира Тимофеева. Методика компьютерного анализа исполнительского текста.....	352
Приложение.....	362
Відомості про авторів.....	366
Зміст.....	369

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 спеціальностями мистецтвознавство
(бюлетень № 11, 2010 р.)

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Збірник наукових статей
Випуск 28

Видання Харківського державного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського

Відповідальний за випуск
Редактори та упорядники

Шаповалова Л. В.
Романюк І. А.

*Підписано до друку 1.12.2010 р. Формат 60x84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 21,6 Зам. № 92
Друк лазерний. Наклад 100 прим.*

*ТОВ «С.А.М.»
Свідоцтво про держреєстрацію
ДК 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С.А.М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*