

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

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

99485

Збірник наукових праць  
Випуск 15



Харків  
2005

УДК 636.081

ББК 85.31

Б 75

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т.Б.

народна артистка України, професор, ректор  
ХДУМ ім. І.П. Котляревського (голова)

БАБІЙ-ОЧЕРЕТОВСЬКА Н.Л.

доктор мистецтвознавства, професор

ГРЕБЕНЮК Н.Є.

доктор мистецтвознавства, професор

КРАВЦОВ Т.С.

доктор мистецтвознавства, професор

ЛАЩЕНКО А.П.

доктор мистецтвознавства, професор

ЧЕРКАШИНА М.Р.

доктор мистецтвознавства, професор

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету  
мистецтв ім. І.П.Котляревського (протокол № 10 від 9 червня 2005 р.)

**Б 75** Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник  
наукових праць. – Вип. 15. – Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2005. – 284 с.

**Відповідальний за випуск та упорядник** – Ботунова Г.Я., проректор з наукової роботи  
і театральної освіти, професор кафедри історії театру ХДУМ  
ім. І.П.Котляревського.

**Редактори:** Шаповалова Л.В. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри  
інтерпретації та аналізу музики;  
Рошенко О.Г. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії та  
теорії світової та української культури.  
Русабров Є.Т. – зав. кафедри майстерності актора і режисури театру  
анімації

П'ятнадцятий випуск наукової збірки “Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та  
теорії і практики освіти” присвячено проблемам методології та творчої практики розвитку  
музичного та театрального мистецтва на сучасному етапі. Розглядаються новаційні теорії,  
історичні концепції, педагогічні розвідки.

Для викладачів та студентів музичних вузів, фахівців у галузі музичної педагогіки та  
виконавства.

ББК 85.31

ISBN 966-8779-07-X

© Харківський державний університет  
мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2005.

## ЗМІСТ

### МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦТВА ЯВИЩА ТА ФЕНОМЕНІВ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Н.А. ОЧЕРЕЛІВЦЬКА</i> КАТЕГОРІЯ МУЗИЧНО-ПРЕКРАСНОГО. МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ .....	6
<i>Е.Т. РОЩЕНКО (АВЕРЬЯНОВА)</i> МУЗИКА І ОНОМАТОЛОГІЯ.....	12
<i>М.А. ДЕРГАЧ</i> ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ КОМПОНЕНТ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ – НЕОБХІДНІСТЬ СЬОГОДЕННЯ.....	22
<i>Н.В. БАШМАКОВА</i> КАТЕГОРІЇ БАРОКОВОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇХНЄ ВТІЛЕННЯ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ДВОХ МАНДОЛИН І СТРУННИХ G DUR (RV 532) А. ВІВАЛЬДІ.....	28
<i>В.А. БОЛДЫРЕВ</i> РОМАНСИ М.І. ГЛІНКИ І ЇХ МЕСТО В ПЕДАГОГІЧЕСКОМ І ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ РЕПЕРТУАРЕ (ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ).....	35
<i>М.В. БОНДАРЕНКО</i> КАДЕНЦІ ДО СОНАТНИХ ALLEGRI КЛАВІРНИХ КОНЦЕРТІВ В А. МОЦАРТА: ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ ТА ІСТОРИЧНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ.....	43
<i>Е.Ю. ТИМЕЛЬФАРБ</i> ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА СТУДЕНТАМ ЗАОЧНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ КАФЕДРИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ.....	50
<i>Н.В. ГОЛУБЦВА</i> КОНТРОЛЬ ТА ОЦІНЮВАННЯ ЗНАНЬ СТУДЕНТІВ ВИЩОЇ ШКОЛИ: ПРОТИРІЧЧЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....	57
<i>Ж.В. ДЕДУСЕНКО</i> ДЕЯКІ СТИЛЕУТВОРЮЮЧІ ФАКТОРИЇ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....	64
<i>В.І. ДОЦЕНКО</i> ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО В ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ ЛЕО БРАУЕРА „ХВАЛА ТАНЦЮ“).....	70
<i>Н.В. ФРОЖЖИНА</i> ФУНКЦІЇ МІКРОФОНУ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ НА ЕСТРАДІ.....	77
<i>О.Ф. ДУБІНІНА</i> РЕЛІГІЙНІ ТВОРИ І СТРАВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОСТІ.....	80

<i>Л.А.ДУРССВА</i> ІНТЕГРАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В СИСТЕМУ БІБЛОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОЇ ОСВІТИ.....	93
<i>Ю.Б.КОВАЛЕНКО</i> ОПЕРИ СЕРГІЯ СЛОНИМСЬКОГО НА ШЕКСПІРІВСЬКІ СЮЖЕТИ.....	101
<i>І.О.КОЛІСНИЧЕНКО</i> ВЗАЄМОДІЯ ФОЛЬКЛОРУ І ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОДНА З ЕСТЕТИЧНИХ ПЕРЕДУМОВ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	108
<i>О.В.КОНОНОВА</i> З ІСТОРІЇ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА.....	113
<i>Э.Б.КУПРИЯНЧЕНКО</i> ПРОБЛЕМНЫЕ АСПЕКТЫ АЛЬТОВОГО ПРОЧТЕНИЯ СОНАТЫ Й.БРАМСА F-MOLL, OP. 120.....	120
<i>А.А.ЛЮПКО</i> ЭТИКА СОТВОРЧЕСТВА И МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА В РАБОТЕ РЕЖИССЕРА.....	128
<i>А.Ю.ОБЖАЄВ</i> ПРО РОБОТУ НАД ДИПЛОМНИМИ ВИСТАВАМИ НА СТАЦІОНАРНИХ І ЗАОЧНИХ КУРСАХ КАФЕДРИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ.....	136
<i>І.А.ОМЕЛЬЧУК</i> БАЯН У ДЖАЗІ.....	143
<i>В.М.ОЛТКУДАЧ</i> АСПЕКТИ ВЗАЄМВІДНОСИН АВТОРСЬКОЇ ПІСНІ ТА РОК-МУЗИКИ.....	150
<i>Ш.Т.ПААП'АДЖАН</i> СОЧИНЕННЯ КОМПОЗИТОРІВ ХАРЬКОВСЬКОЇ ШКОЛИ НА СЦЕНЕ ХАРЬКОВСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИКАЛЬНОЇ КОМЕДИЇ.....	157
<i>К.В.ПІДЛОПІНОВА</i> КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ ПРОФІЛЬ СОНАТНОЇ ТРИАДИ ОР. 11 М.К.МЕТНЕРА.....	165
<i>В.М.ПЛУЖНИКОВ</i> КУЛЬТУРНИЙ СМЫСЛ ДИРИЖЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Ф.ЛИСТА.....	173
<i>О.В.ПОГОДА</i> ФОРТЕПІАНО ФАНТАЗІЯ Й ГАЙДНА В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-ХУДОЖНІХ КОНЦЕПЦІЙ УЯВИ КІНЦЯ ХІІІ СТОЛІТТЯ.....	181

<i>Т.Б. ПОЛПАВЦЕВА</i> МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРАВИЛА СТРУКТУРНО-РИТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА.....	189
<i>О.Ю. ПОНОМАРЕНКО</i> ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО ПРАВОСЛАВНОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ.....	195
<i>І.А. РОМАНЮК</i> „КАРТИНА СВІТУ” ЯК КАТЕГОРІЯ ПІЗНАННЯ В МУЗИКОЗНАВЧОМУ КОНТЕКСТІ.....	209
<i>Н.І. РУДЕНКО</i> ВИКОНАВЕЦЬ І ЕСТРАДА: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ.....	213
<i>С.П. РУСАБРОВ</i> КОМПОНЕНТИ ТА ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ.....	219
<i>Т.Т. РУСАЛОВА</i> СЕМІОСФЕРА ПЕТЕРБУРГА Й МУЗИКА (НА ПРИКЛАДІ ПЕТЕРБУРЗЬКИХ ЦИКЛІВ ВЛАДИСЛАВА ПАНЧЕНКА).....	225
<i>Л.О. СМЯТІСЬКА</i> ГИПЕРТИМІЯ ЯК ЧИННИК, ЩО ЗУМОВИЛО ВИКОНАВСЬКЕ ОБЛИЧЧЯ АРТИСТА (НА ПРИКЛАДІ АР.РУБІНШТЕЙНА І В.ГОРОВИЦЯ).....	235
<i>П.В. СУХНО</i> ПЕРЕТВОРЕННЯ ЗАЛЬЦБУРЗЬКОЇ МЕСИ В ТВОРЧОСТІ В.А. МОЦАРТА (НА ПРИКЛАДІ МЕС G DUR KV49 І D MOLL KV65).....	241
<i>Ю.П. ЦАРАРАК</i> ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНЬОГО ВИКОНАВЦЯ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.....	249
<i>О.В. ФЕДОРКОВ</i> КОМПОЗИТОРСКИЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА СЮИТЫ ДЛЯ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ.....	258
<i>ХУАН ЧЖУ ЛИН</i> УКРАИНСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ДЕТСКОЙ ТЕМАТИКИ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ “ВЗРОСЛОЙ” МУЗЫКИ.....	267
<i>І.В. ЦАПІНА</i> ФОЛЬКЛОРНІ ВИТОКИ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ.....	274

*Категорія музично-прекрасного. Методологічні аспекти*

Стаття присвячена розгляду специфічних рис прекрасного в музичному мистецтві. Аналізуються твори видатних композиторів сучасної епохи.

Статья посвящена рассмотрению специфических черт прекрасного в музыкальном искусстве. Анализируются произведения выдающихся композиторов современной эпохи.

The article is devoted to consideration of specific features of beauty in musical art. The works, created by distinguished modern composers, is being analysed.

Центральною категорією серед тих, що складають естетичне, є категорія “прекрасне”. В історії естетики естетичне і прекрасне постійно приваблювали до себе увагу, викликали бурхливу полеміку. Насамперед дискусійним було питання, що ж розуміти під естетичним, а, значить, і прекрасним? Певні якості самої дійсності, що складаються в кодекс законів краси? Чи гармонію наших пізнавальних здібностей, нашу потребу в прекрасному? Чи світ ідей прекрасного, понять, котрі перетворюються в матеріальні об’єкти — носії цих понять, а далі і у відображаючий дійсність світ мистецтва? Чи передумовлені зверхприродні закони краси, своєрідний дар небес, бога як творця прекрасного? Домінантне значення того чи іншого мотива обумовлювалось особливостями певної історичної епохи, вписувалось у цілісний комплекс її духовності, відбивало характер уявлень людей про роль музики в світобудові.

Для античних філософів краса в музиці невід’ємна від людських почуттів, від задоволення, насолоди, котру музика створює, формуючи відчуття стрункості чи нестрункості в рухах, що має назву гармонії і ритму. Таким був погляд на музично-прекрасне у Платона, що надавав великого значення суспільній ролі музики. Для античних філософів світ краси не може не бути світом добра, істини, його мета — бути корисним для суспільства, держави. Прекрасне в мистецтві згідно теорії мімесису є відображенням рис дійсності, поведінки, котрим мистецтво прагне наслідувати. В “Законах” Платона стверджується, що правильність наслідування (а її античні мислителі вважали мірилом прекрасного) полягає у відтворенні величини та якості зразка. Разом з тим зразки існують не тільки в природі, а й в мистецтві, що творить певні канони, наділені силою вічності. Платон вказує на канонічність єгипетського мистецтва [5, с. 121]. Остання втілювала застійність уявлень про час, рух котрого мислився через повторення, а не через зміня. В цьому відношенні закони мистецтва у стародавніх греків значно динамічніші. Наприклад, вчення про лади, котре заключає певну нормативність, все ж різко відмінне від застиглих уявлень про священні зразки — номи єгиптян. Пісні Єгипту — це божественне творіння Ісіді, а лади стародавніх греків відбивають життєві реалії, прагнення філософів до сфери музично-логічного. Для давньогрецької музично-естетичної думки характерна традиція поєднання музично-прекрасного з гармонією.

В епоху середньовіччя поняття “краса музики” майже виходить із вжитку. Загальний духовний мікроклімат цієї епохи закликає до переваги внутрішнього над зовнішнім. Музика має служити укріпленню віри в бога. Поворот до прекрасного в музиці спостерігається в Х сторіччі. У відношенні “естетичне-етичне”, в котрому на кілька століть моральні та релігійні якості майже повністю заслонили собою естетичне, спочатку тихо, приглушено, а далі все відчутніше починають звучати мотиви краси, насолоди стосовно музичного мистецтва. Винахідник в галузі нотації Гвідо Аретинський одним із перших в епоху середньовіччя повертається до забутого поняття музичної краси, порівнюючи мелодію з чистим сріблом. “Кожна мелодія подібна до чистого срібла і вона тим більше вирає в своїй красі, чим частіше нею користуються; що тепер не подобається, з часом будуть всіляко вихвалити, як срібло, відполіроване напилком” [2, с.144]. Яскрава образність порівнянь свідчить про поворот у сприйнятті музики. Середньовічна поліфонія, оволодіваючи новими технічними засобами і прийомами, відточуючи ремесло майстрів-шліфувальників, котрі оточують *cantus firmus* тонкими звуковими кружевами, набуває різноманітних естетичних якостей. Величава поліфонія Піротина і спрямовані в небеса шпилі Нотр-Дама, світло, випромінюване музикою Палестріни і краса архітектури собору св. Петра у Римі... Ці паралелі свідчать про шляхи еволюції музично-прекрасного.

Поряд з поняттям музичної краси в цей період все частіше вживається дієслово “подобатись”, яке на шкалі “внутрішнє — зовнішнє” наближається до зовнішнього. І Коттон в характеристиках музики вживає слова захоплює, приваблює, що пов’язане з підвищенням емоційного рівня в оцінці музичних явищ. Починаючи з XIV сторіччя, мислителів все більше цікавить звукова тканина музики, побудова її мелодій, співзвуч. Краса як досконалість і благородство — таким є критерій оцінки музики М.Орезмським. Вказуючи на нерівність звукових відношень з точки зору їх краси, він визначає музику як абсолютну красу фігурацій якості. При цьому джерело нерівності М. Орезмський вбачає в самій дійсності, посилаючись на Арістотеля і розвиваючи в інших історичних умовах ідеї теорії мімесису: більш досконалі звукові відношення відповідні більш досконалим тілам. Зв’язок з середньовічним математизмом і числовою символікою стає більш реалістичним, що видно з наступного висловлювання М. Орезмського: “якась фігура, що становить  $\frac{1}{7}$  або  $\frac{1}{5}$ , або ще якусь частину іншої, є красивішою в порівнянні з нею, ніж у порівнянні з іншою якоюсь фігурою. Так, скажімо, квадрат відноситься до круга чи восьмикутника інакше, ніж до п’ятикутника” [2, с. 201]. В галузі музично-прекрасного він виділяє такі якості як пропорції, співрозмірність, гармонії, консонанси.

В епоху Відродження об’єктом аналізу з точки зору прекрасного стає музичний твір. Краса музики пов’язується з рівнем майстерності, з особливостями музичного формоутворення, естетична функція котрого поступово усвідомлюється. Значну роль відіграють погляди Царліно, його судження про значення каденцій в музичному творі, про можливість використання хроматичних ступенів, надмірність

котрих позбавляє кантилену краси. Музично-прекрасне розглядається в цю епоху і стосовно шкали “досконале — недосконале”, що тісно зв’язане з процесом соціального відбору музично-логічних формул, інтонацій, фонду музичного мислення і мови. Уже в XVII столітті у зв’язку з розвитком оперного жанру використовуються категорії, альтернативні прекрасному і піднесеному в музиці. Наприклад, К.Монтеверді вважав, що у відповідності із змістом музичного твору музика може набувати і низького характеру. Звучання гармоній в цьому випадку слід доручати грубим інструментам та їх сполученням. В традиціях Аристотеля і його принципів наслідування в мистецтві інтерпретує цю проблему Джеймс Бетті (Англія, XVIII ст.). Він вважає, що будь-які непривабливі об’єкти зображення в межах певного поетичного опису можуть сприйматись з насолодою [4, с.641]. Неприємний сюжет може викликати протилежні відчуття завдяки мистецтву артиста. Тут помітне диференціювання об’єкта зображення, майстерності митця, змісту твору відносно парних категорій: музично-прекрасне і музично-потворне.

Серед праць XVIII ст. виділяється “Досконалий капелмейстер” Маттесона. Цим вченим не тільки були різноманітно використані такі поняття як “краса”, “смак”, “галантність”, а й поглиблений їх зв’язок з мелодією, котру Маттесон вважав вершиною музичної досконалості. Краса разом з легкістю, ясністю, плавністю є головною особливістю мелодії. Вчений сформулював 33 правила для композиторів, які треба врахувати при написанні мелодії. Серед них 8 правил, зв’язаних з красою. На перший погляд, переважає суто практичний підхід: замість великих стрибків необхідно віддавати перевагу невеликим і прямим інтервалам; слід уникати незручних для співу зворотів і, навпаки, підбирати зразки благородних зворотів; притримуватись співвідношення усіх частин; застосовувати вдалі повтори і т.п. Разом з тим Маттесон мислив красу як духовну якість, для пізнання котрої недостатньо знатися в числових відношеннях. На його думку, мистецтво чисел — лише слуга краси і скромний інструмент природи.

В XIX ст. ці ж питання хвилювали німецького філософа К.Краузе, котрий вважав, що все прекрасне насамперед прекрасне своєю постійною єдністю — єдністю сутності і єдністю числа [3, с. 211].

Поглиблення підходу до музично-прекрасного полягає у XVIII ст. в його співвіднесенні з виконавською практикою. Про це пише, зокрема, К.Ф.Е.Бах, вимагаючи від музикантів емоційності, виразності, співучості гри. У XVIII і XIX ст. спостерігається зростання ролі мелодії в становленні категорії музично-прекрасного. Руссо характеризує мелодію як живу мову, в якій у сто разів більше енергії, ніж в мові звичайній. Гегель вважає мелодію найвищою поетичною стороною музики. В тлумаченні музично-прекрасного він не обмежується чуттєвістю, емоційним, звертаючись і до більш масштабного — духовного (духу). Твір мистецтва не є чисто чуттєве, а дух, що проявляється через почуття. Тому і головне завдання музики Гегель бачить не в тому, щоб виразити в звуках предметність, а, навпаки, той спосіб, котрим рухається саме буття в його суб’єктивності. Дух, духовне, духовність — це не тільки почуття, а й думка, ідея, за

Гегелем: “причиною справжнього піднесення є певна ідея, істинний інтерес духу, котрим наповнена нація, і котрий завдяки музиці може перетворитись на мить у живе почуття, коли звуки, ритм, мелодія захоплюють суб’єкта” [1, с.295].

Цю тезу Гегель підтверджує прикладами від чудес Орфея до ролі Марсельєзи у французькій революції. Отже, краса музики — це її духовність, ідея, почуття, це вільний політ духовності. Краса — це і міра, бо “якщо навіть душу і охоплює глибока скорбота, то залишається все ж краса і блаженство, велич і творча діяльність фантазії в багатоманітній насолоді її собою” [1, с. 324]. Тому що “в глибокій душі і скорбота залишається прекрасною, як у арлекіна панує грація” [1, с. 324]. І все це можливе, бо між красою в дійсності і в мистецтві існують проміжні ланки, серед яких Гегель називає техніку. “Краса ж як твір духу потребує, навіть для початкових її стадій, розробленої техніки, вимагає багатьох спроб і вправ. Просте як простота прекрасного, ідеальна велич уявляє собою, скоріше, результат.” [1, с.9].

Серед концепцій прекрасного в музиці, що виникли в ХІХ ст., слід відзначити опубліковану в 1854 р. книгу Е.Ганслика “Про музично-прекрасне”, автор котрої був відомий як талановитий критик, що задавав тон музичній публіцистиці у Відні. Засудивши метод дослідження, котрий ствердився в музичній естетичній і виходив із суб’єктивного почуття, Ганслик прийшов до висновку, що прекрасне взагалі не має мети, бо воно є чистою формою. Неприйняття вченого викликала і поширена теза, що почуття є сутністю змісту, котрий має виразити музика. Він стверджує протилежне: зображення певного почуття чи афекту зовсім недоступне силам та засобам музики. Якщо музика щось і відображає в почуттях, то це тільки рух психічного процесу, але ж цей рух є не більше як момент почуття, його властивість, а не воно само.

Краса музичного твору, за Гансликом, це специфічно музична якість, що міститься виключно в звуках та їх художньому поєднанні. Специфічним є матеріал, з яким працює музикант: сукупність музичних звуків, що утворюють мелодію та гармонію, приводяться в рух ритмом і забарвлюються різними тембрами. Музично-прекрасне невід’ємне від форми, за Гансликом. Порівнюючи музику з іншими видами мистецтва (поезією, живописом, скульптурою), він підкреслював, що “для музики немає прекрасної природи в природі, і це відрізняє її від багатьох видів мистецтва і споріднює з архітектурою. Завдання мистецтва — не рабське наслідування природи, а самостійна її переробка. Формалізм Ганслика призвів до заперечення впливу позамузичних явищ на розвиток музичного мислення, до висновку про істинність лише “чистої” інструментальної музики. Чеський дослідник Й.Бурьянек написав у зв’язку з цим: “Виходячи з асемантичності музичного матеріалу, Ганслик намагається довести, що музика в цілому відрізняється смисловою німотою. Згідно до його точки зору, музична форма залишається стерильною в смислового відношенні вже тому, що вона виникає з безпонятійного звукового матеріалу. Якщо ж в цей матеріал вносяться поняття, то це відбувається неадекватним щодо музики способом, і ці поняття можуть бути тільки чимось зовнішнім стосовно до музики... Подібна апіорна точка зору

привела Ганслика до тези, що тільки “чиста” інструментальна музика є справжньою музикою” [6, с. 34].

Можна привести чимало прикладів, котрі доведуть вузькість чистої гансликівського погляду на музично-прекрасне як приналежність лише до інструментальної музики. Це насамперед музика, зв’язана зі словом, з поезією, де слово є вагомим компонентом в процесі творення художнього образу. За висловом Блока, поезія, стоячи поряд з музикою, почуває тяжіння до останньої, ніби то дві точки прагнуть, силяться збігтись в одну. Поетичний образ, зливаючись з музичним, набуває нових барв, утворює художню синтетичну структуру, яка має вже більш глибокий зміст і вплив на реципієнта. Вокальний цикл С. Слонимського “Весна прийшла” на тексти японських поетів належить до раннього періоду творчості композитора. Художню цінність, красу романсів створюють найтонші емоційні відтінки, створені музикою і відповідні змінам настроїв, коливанням емоційних станів. Інтерес молодого Слонимського до японської поезії виявився природним, оскільки поетична культура цієї країни надзвичайно музикальна. Поезія Японії зародилась у фольклорі у вигляді пісні. Слово “поет” в японській культурі і поезії співпадає зі словом “співець”. Ставлення до вірша як звучачого об’єкта обумовило тривалий зв’язок пісні і поетичної творчості. Жанр “танка” означає коротка пісня і є родоначальником японської поезії, і це також показово. Передаючи красу японської поезії, С.Слонимський відібрав найбільш музикальні ліричні зразки епохи середньовіччя, феодального абсолютизму і капіталізму.

Заслугою композитора слід вважати те, що даний цикл дає уявлення про національний дух японського народу. Дослідження у галузі японської психології відзначають такі риси японського національного характеру як гармонія з природою, особливо тонке сприймання краси довколишнього світу, самоконтроль, велика увага до питань честі сім’ї. Ці риси зазначились в циклі “Весна прийшла”. Його образному змісту притаманні і такі психічні якості як нетерпимість, жорстокість, безкомпромісність. Правда, свідчать вони скоріше про вплив європейської психології. Зазначились у циклі і експресія, загостреність висловлювання, характерні для зрослих емоційних напруг ХХ століття. Специфіка музично-прекрасного особливо повно виявилась у романсах, котрі передають почуття радісного, піднесеного єднання з природою (номери циклу 1, 2, 6). Видатний композитор ХХ сторіччя і створив переконливий синтез музично-прекрасного і музично-трагічного в №№ 3, 4, 5, де переважають образи скорботи.

Іншим цікавим прикладом втілення категорії музично-прекрасного є Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру “Сад божественних песней” відомого українського композитора Івана Карабиця. Написаний у 1971 році на відзнаку 250-річчя від дня народження Григорія Сковороди, що глибоко вплинув на інтелектуальну атмосферу своєї епохи, твір надає прекрасному в музиці філософського змісту. Оскільки композитор прагнув відтворити обрис часу, з котрим пов’язаний поет-мислитель, зрозумілим стає його звернення саме до жанру хорового концерту, що побутував за життя Г.Сковороди. Твір складається з шести

частин, однак сприймається як єдине ціле завдяки цілеспрямованому ідейному та драматургічному задуму, підкореному розкриттю ключової ідеї творчості мислителя XVIII сторіччя — прагненню людини до щастя. Майже усі частини циклу ідуть без перерви, а їх змістовному об'єднанню служать інтонаційні зв'язки, варіанти перетворення ключових інтонацій, взаємопроникнення образних сфер.

Умовно в Концерті можна виділити дві головні образні сфери: перша зв'язана з лірико-пасторальними, лірико-філософськими та лірико-епічними образами; друга передає вольові прагнення особистості. Категорія музично-прекрасного особливо виразно зазначилась на лірико-пасторальній образності, пов'язаній з природою, єднанням з нею людини, поета. Концерт відкривається чудовим сольним наспівом тенора, в котрому проступають інтонації лірико-епічних дум та билин. Мелодійна лінія розгортається неквапно, у вільному нерегламентованому метроритмі, охоплюючи все більш широкий діапазон та збільшуючи інтервальні "кроки" — від малої секунди до малої септими, концентруючи яскраві речитативно-декламаційні інтонації, які надалі будуть розроблюватись в інших розділах твору. Пасторальний награвш флейти (улюбленого інструмента Сквороди-музиканта), що звучить у наступному викладі першої частини твору, відзначений рисами імпровізаційності. Флейта набуває значення лейттембру Концерта, символізує ідею творчого начала, притаманного особистості великого українського філософа.

Флейтовий награвш інтонаційно продовжує партію тенора соло, в цілому цей фрагмент віддзеркалюється в третій, п'ятій, шостій частинах твору, сприяючи його цілісності.

Музично-прекрасне відтворюється через асоціації з величними картинами української природи. В стильовому комплексі важлива роль і барочних інтонацій, використання техніки вільного прелюдювання, фантазійності, орнаментування мелодійної лінії. Техніка музичного живопису завжди була важливим джерелом музично - прекрасного. В другій частині Концерту відтворені картини життя людини, що виникають завдяки образному порівнянню людської долі з човном, котрий пливе по бурхливому морю (один із важливих мотивів українського романтизму XIXст.). Тут помітно зростає роль оркестру, якому надається зображальна функція.

Продовження лірико-пасторальної лінії спостерігається в третій частині, що відкривається соло баса:

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

Надалі до соліста приєднується хор. Епічної широти зображенню додає перемінний метр, використання кантових інтонацій, ускладнених витонченою хроматикою та біфункціональною акордиком. Введення варіанта пасторального награвша з першої частини посилює ліризм змісту. В четвертій частині музично-прекрасне зв'язується з лірико-філософською образністю, чому сприяє чудове соло альтя.

Наведені нами приклади з творчості С.Слонимського, І.Карабиця свідчать про значення глибокого осягнення композитором філософії, психології народу для цілісного відтворення естетичних категорій в музиці.

*Література:*

- 1) Гегель Г. Эстетика. Том 3. — М.: Искусство. — 1971. — 621 с.
- 2) Музична естетика західноєвропейського середньовіччя. Упорядкування текстів і вступна стаття В.П.Шестакова. — К.: Музична Україна. — 1976. — 261 с.
- 3) Музыкальная эстетика Германии XIX века. 1 том. — М.: — Музыка. — 1981. — 415 с.
- 4) Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. — М.: Музыка. — 1971. — 688 с.
- 5) Платон. Сочинения в 3-х томах. — том 3. — ч. 2. — М.: Мысль. — 1972. — 678 с.
- 6) Проблемы музыкального мышления. — М.: Музыка. — 1974. — 336 с.

УДК: 78.01

Е.Т.Рощенко (Аверьянова)

*Музыка и оноματοлогия*

Мотивована оригінальна розробка метода оноματοлогічного аналізу музично-словесного твору, викладені принципи вагнеровської іменотворчості – квінтесенції оноματοлогічних процесів у музично-поетичній цілісності.

Обоснована оригінальная разработка метода оноματοлогического анализа музыкально-словесного произведения, изложены принципы вагнеровского именотворчества – квинтэссенции оноματοлогических процессов в музыкально-поэтической целостности.

Original development of a method onomatologis the analysis of musical - verbal product is proved, principles Wagner's namecreativity - quintessences onomatologis processes in musical - poetic integrity are stated.

Поскольку имя есть «сгущенное слово, ... неустанная играющая энергия духа» [15, с.404], наиболее напряженный результат мышления [4, с.25], оноματοлогический анализ, исследующий становление имен собственных и взаимодействующих с ними имен нарицательных в музыкальном произведении, является одним из способов раскрытия вечной проблемы музыковедения – слово и музыка (музыка и слово) в ракурсе именовслово и музыка. Оноματοлогический метод анализа музыки должен основываться на выработанных в философии, литературоведении и мифологии – «первой и основной науке о бытии» [3] – подходов к исследованию имени, развивать положения оноματοлогии как искусства давать имена (процесса номинации) и искусства изучать имена, опираться на трактовку искусства как именотворчества – «теорию художественного творчества, которой показано, как неповторимость художественного образа, порождаемая ... звучанием имени, творит ткань художественного произведения» [6, с.413]. Данные подходы к изучению имени могут быть привлечены к анализу музыкального произведения при условии их опосредования. Задача оноματοлогии как метода музыкального

*анализа состоит в обнаружении специфических закономерностей функционирования имени в музыкальном произведении.*

Актуализация ономастологического метода исследования музыкально-поэтического искусства обусловлена расширением круга исследовательских задач постижения граней философско-художественного смысла, не изучавшихся ранее в связи с отсутствием необходимого исследовательского аппарата. Ономастологический метод способствует обнаружению философско-художественных смыслов, прояснению интонационно-драматургической концепции музыкального произведения. Направленный на выявление логоса имени в музыке, ономастологический метод должен быть трактован как один из «голосов» в «партитуре» методов анализа в музыковедении.

Научные задачи ономастологического анализа – мотивация его применения при изучении музыкальных произведений, систематизация типов функционирования имени в музыке, выявление индивидуальных трактовок ономастологических процессов в музыкальном искусстве.

1. Привлечение ономастологического анализа к изучению музыкального произведения обусловлено *музыкальной природой имени*. Имя – «звучание, действующее на слух» [4, с.27], связано с бытием звукообразов; «звукоонтологическое строение» имени, присущая ему «метафизика звука», облекающая его «звуковая плоть» обуславливают единство звуковой и смысловой природы [15, с.356]. Не случайно, разработка образа личности, воплощенного в имени, осуществлена П.Флоренским «по правилам контрапункта и гармонии» [6, с. 415].

2. Вовлечению ономастологического метода анализа в музыковедение способствует трактовка имени как жизни и жизни как имени, понимание имени как мифа [4, с. 88] и мифа как развернутого магического имени. В мифе заключено имя, миф содержится в имени: одна сущность, вбирая в себя другую, реализуется через нее. *Взаимоопределяемость имени и жизни (мира), имени и мифа* (по А.Ф.Лосеву, «Имя – сердцевина мифа, его ядро, ... формула..., универсальное значение» [3, с. 170]; по В.Н.Топорову, «Мифы без имени ... не существуют», «Имя в мифологии обозначает ... существенную часть мифологической системы – персонажей мифов» [14, с. 508]) – *свидетельство диалектической связи между ними*. Мифологизированная (ономастологизированная) магическая трактовка искусства (разработана А.Ф.Лосевым) основана на выявлении творческой энергии личности, полно сосредоточенной в имени, благодаря чему творчество становится магическим. Вне имени как мифа, искусства невозможна жизнь и музыкального произведения. Осознание имени как мифа предварила трактовка слова как мифа: «простейшие формы мифа могут совпадать со словом, а миф, как целое сказание, может предполагать миф как слово» [8, с. 300]. Имя – сгущенное слово – концентрированно выявляет свойства мифа. *Миф как сказание предполагает миф как имя (именослово).*

3. «Новый миф» как художественное, в том числе, музыкальное произведение, наследуя законы мифотворчества как такового, являет собой процесс именотворчества. В «новом мифе» как энциклопедии-хаосе имя – средоточие, центр смыслообразования. Следовательно, изучение новомифологической художественной целостности (в том числе, и музыкальной) предполагает вовлечение оноματοлогического анализа [10].

4. О необходимости разработки оноματοлогического метода анализа музыки свидетельствует понимание имени как произведения [3, с. 138; 15]. По А.Ф.Лоссву, имя – воплощение энергии личности, произведение искусства. По П.Флоренскому, имя – «произведение из произведений культуры» [15, с. 393], «высочайшее духовное творчество, направленное на искусство из искусств – на проработку собственной личности и возведение ее ... в перл создания» [15, с.396], «вселенское произведение духа» [15, с. 395]. *Трактовка имени как произведения произведений, искусства искусства соответствует новомифологическому идеалу: для трансцендентального художника важны поиск имен и работа с ними как вселенскими произведениями духа.* Понимание имени как художественного произведения подготовило осознание слова как символа, имеющего «все свойства художественного произведения» [8, с. 40]. Если слово – художественное произведение, то имя – произведение произведений.

5. Для разработки оноματοлогического анализа музыки важна трактовка художественного произведения как имени, понимание *художественной целостности как наименования (обозначения) выраженной в нем духовной сущности: «Все пространство произведения служит проявлением духовной сущности..., именуя ее, может быть толкуемо, как ее имя»* [15, с. 362]. Отсюда проистекает *понимание музыкального произведения как имени. Имя полагает и семантически выражает музыкальное произведение – чистый знак имени, то есть, смысла* [5, с. 9].

6. Об оноματοлогическом осмыслении произведения искусства, в том числе и музыкального, свидетельствует понимание художественной темы как имени, то есть, как проявления духовной сущности [6, с. 413].

7. Именотворчество в музыкальном произведении распространено на его наименование: «именование, какое ... содержит титульный лист издания нотного текста произведения, ... которое помещается и на первой странице нотного текста, подразумевает не нотный текст, но само произведение» [5, с. 7]. Развивая трактовку имени музыкального произведения как «вещи... много-составной» [5, 26]), Л.М.Кудинова подчеркнула инвентивную природу названия в музыке как «сжатого комментария произведения и его путево­дителя одновременно» [2, с.107]. *Единство имени и музыкального произведения выражено фактором целостности, присушим ониме («Имя как цельная форма», «Наиболее целостные из категорий целостности – имена»* [15, с. 397]). Применение оноματοлогического метода анализа музыки обосновано *много-*

*составностью наименования музыкального произведения, отражающей его художественную целостность.*

8. Применение ономастологического метода анализа музыкального произведения обосновано трактовкой художественных образов как «имен в развернутом виде» [15, с. 362]. «Полное развертывание ... свитых в себя духовных центров [образов – Е.Р.] осуществляется ... произведением» как «пространством силового поля ... имен» [15, с. 362]. «Художественные образы – промежуточные степени ... самораскрытия имен в пространстве произведения – то тело, в которое облекается самое первое из проявлений незримой и неслышимой ... духовной сущности – имя» [15, с. 362]. Музыкальное произведение – пространство силового поля репрезентируемых именами художественных образов [5, с. 14]. Художественный образ в музыкальном искусстве – «способ именования того, что в нем создается и за что он выступает ... материально-духовным бытием» [5, с. 15]. *Имя концепционно:* через него проходит точка сечения смысловых нитей художественной концепции, это – ядро музыкального, образа.

9. Мотивация применения ономастологического анализа музыки обусловлена и трактовкой лейтмотива как музыкального эквивалента имени собственного. Лейтмотив, трактованный как смысловой эквивалент слова [7, с. 72], обретает форму выявления имени в музыке («лейтмотив – это имя» [7, с. 75]; функция лейтмотива – «служить материальным эквивалентом имени» [7, с. 73]). Лейтмотив и риторическая фигура – музыкальные аналоги имени собственного и имени нарицательного: «лейтмотив есть всегда имя собственное» как «относящееся к единичному, неповторимому», «риторическая фигура соответствует имени нарицательному» [7, с. 75]. Лейтмотив – «свидетельство драматического наклонения» в музыке – играет роль сюжетной трактовки понятия [7, с. 74]. Как единица музыкально-художественного текста, «музыкальный эквивалент внесмузыкального знака – слова-имени» [7, с. 75], лейтмотив – «скрытая форма взаимодействия музыки и слова» [7, с. 74]. Функции лейтмотива – «обозначения именем», «именования» («номинативная функция»), «знаковая функция» [7, с. 74], «репрезентативная функция», заключающаяся в «синхронном проведении музыкального символа и сценического предмета» [7, с. 83-84], свойственны и имени собственному. Свойства эйдетической предметности, психотехнической основы [7, с. 82], одноаффектности, краткости роднят лейтмотив с именем в отношении структуры [7, с. 75].

10. «В функции эмблемы, флага, сходной с ролью имени, выступают гимны...», всевозможные сигналы – «такие формы семантизации музыки», что «не вытекают из имманентных ее свойств» [7, с. 74].

11. Поскольку буквенные темы обладают функцией обозначения, они, хотя и «не имеют собственно музыкальной основы» [7, с. 75], также являются одним из типов функционирования имени в музыке.

Многолики выявления имени в музыке; многообразны и способы реализации ономастологического анализа музыкального произведения. Разнообразие видов функционирования имени в музыке, представленных в научной литературе, служит достаточным основанием для *рассмотрения феномена музыкального произведения в разрезе ономастологии*. Однако вне поля зрения исследователей остался тот тип воплощения имени в музыке, что основан на *взаимообусловленности процессов именотворчества в литературно-поэтической и музыкально-драматургической сторонах художественной целостности в жанрах, предполагающих синтез слова и музыки*. Данный тип именотворчества взаимодействует с комплексом отмеченных ранее типов функционирования имени в музыке. Ономастологический метод анализа музыки в полном объеме предполагает вовлечение в исследование максимума типов именотворчества. Однако возможны и такие ономастологические разработки, предмет исследования в которых составят отдельные направления именотворчества в музыке.

*В разрабатываемом типе ономастологического анализа музыки предмет изучения – имена собственные как обобщение и форма личностной сущности, участвующие в процессе развертывания художественных образов и музыкально-поэтической целостности. Поскольку имена нарицательные, выражающие отдельные стороны личности, полно представлены в имени собственном, включены в процесс именотворчества как мифотворчества, развертывания художественного образа, их также должно вовлекать в ономастологический анализ музыкально-словесной целостности. Ономастологический анализ в данном исследовании связан с определением типов функционирования в музыкально-словесной целостности собственных имен как трансгрессивных именовании и включенных в их развертывание имен нарицательных. Круг музыкальных явлений, подлежащих ономастологическому анализу данного типа, ограничен наличием в словесном ряду собственного и нарицательных имен.*

*Предлагаемый тип ономастологического метода анализа музыки предназначен для выявления смыслообразов, заключенных в имени как знаке-символе личностного типа, рассмотрения музыкально-словесного произведения как развертывания имени, определения особенностей функционирования имени как осмысленной формы личности, воплощенной в художественном образе, на обнаружение энергии – символического момента в имени. Исследование функционирования собственных и нарицательных имен как свернутых и развернутых смыслов музыкального произведения в интонационно-драматургическом процессе становления художественных образов взаимодействует с задачей изучения роли мифологем-идей в оформлении мифологем-образов. Ономастологический анализ зиждется на расшифровке скрытых в имени смыслов, открывая путь герменевтического исследования музыкальной целостности.*

Ономастологический анализ музыкально-поэтических текстов, способствуя выявлению роли имен в музыкальной драматургии, служит прояснению музыкально-интонационной концепции произведения. Исследование именотвор-

ческих процессов в музыкально-поэтическом произведении требует обращения к языку оригинала: изучение текста в переводе неизбежно приведет к искажению художественного содержания.

Несмотря на достаточно локальный характер применения данного метода в анализе музыкально-поэтических образцов, его использование позволит полнее реализовать интерпретационные задачи музыкальной науки, способствуя нахождению «ключа» к постижению глубинных художественных смыслов, прежде ускользавших от исследователя, лишённого инструмента анализа, предоставляемого ономастологией. Изучение логики имени способствует выявлению роли Слова-Логоса в музыкальной концепции, установлению специфически музыкальных проявлений самодвижения имени в интонационной драматургии.

Роль имени собственного в процессе формирования художественного смысла новомифологического музыкального произведения обусловлена интенсивностью поиска слова. В музыкальной драме слово создавало «вокруг себя целое поле смыслов», охватывая «концепцию произведения» [1, с. 182], превращалось в мифологическое. Ключевые слова, обнаруживая «собственную музыку», образовывали «систему, действующую параллельно системе музыкальных лейтмотивов», функционировали, «подобно музыкальному лейтмотиву». В числе ключевых слов, лейтслов [1, с. 180] – имена собственные и дополняющие их развертывание имени нарицательные. *Имя как ключевое слово, лейтслово музыкально-поэтической целостности - предмет изучения при ономастологическом анализе.*

98486  
Так как «миф есть личность и личность есть миф» [3, с. 166], а имя являет собой ядро личности, ономастологический анализ необходим при изучении мифотворческих процессов в музыкально-драматической целостности. Научная цель ономастологического анализа – в установлении закономерностей мифотворчества как именотворчества во взаимодействующих со словом музыкальных жанрах. Поскольку имя собственное как максимальная «адекватность сущности» пребывает «наверху лестницы наименованных существ» [3, с.135], задачи ономастологического метода анализа музыки – в прослеживании путей восхождения на вершину художественного смысла, достижения единства личности и мифа, выраженных в *опита*. Ономастологический метод анализа музыки способствует осознанию музыкального космоса как своего рода лестницы, ступени которой образуют разные стелени знания о мире как личности.

При наличии общих закономерностей функционирования имени, каждое музыкальное произведение содержит индивидуальные особенности развития *опита*. Выявить их – задача музыковеда-ономаста.

Развертывание музыкальной драмы Вагнера осуществляется под знаком имени, обладающим формо- и смыслообразующей функцией. *Конструирование «новых мифов» обусловлено развертыванием имени.* Художественное пространство музыкальной драмы Вагнера «держится на именах» [15, с. 365], формируется посредством системы имен собственных – концентров, собирающих вокруг себя

множество имен нарицательных, способствующих выявлению духовной сущности героев. Имя – один из голосов в полифонии вагнеровской музыкальной драмы как контрапункта смыслов – участвует в становлении художественных образов, развитии интонационно-драматургических процессов, способствует объединению концепции; именотворчество пронизывает художественную целостность.

Имя – средоточие музыкальных драм Вагнера, их душа и сердце. Мысля именами, композитор-поэт выражал в них духовную суть их носителей, распределял героев на функциональные группы, объединенные семантически общими онимами, кодировал в них смыслы произведения, связывал развитие образа с внутренней логикой сопряженного с ним имени. Из метафизики звука, звукоонтологического строения имен героев композитор мифа черпал символическую природу оперы как имени, извлекал духовную суть «нового мифа» из звуковой материи имени. Трактованное как образ, имя обретало единство звуковой и смысловой природы. Изучение именотворчества в вагнеровской драме – актуальная задача музыкальной науки – способствует заполнению «лакун» в осмыслении художественных концепций музыканта мифа.

В музыкальной драме Вагнера имя пророчит судьбу героя, выражает его природу; появление нового имени означает перемону сущности его носителя, обретение имени – нахождение/возвращение к самому себе, обнаружение пред Богом. Как «сдвигая начало» [15, с. 399], воссоединяет стороны репрезентируемой им личности.

Музыкант мифа тяготеет к использованию сущностных имен. Развивая мифологическую традицию трактовки имени как «формулы личности, ключа к складу и строению личного облика», Вагнер опирается на «типологию личных имен», в которой «определенным именам ... соответствуют в различных произведениях одни и те же типы ... в смысле психологического склада и нравственного характера, ... жизненной судьбы и линии поведения». Онима – форма личностного содержания; имя – «архетип духа» [15, с. 393], «тип духовной организации» [15, с. 394].

Вагнеровское именотворчество опирается на выработанное в мифе взаимодействие *ониматологических символов*, формирующих художественный образ. Тяготение к свойственному мифу стиранию «границы между именем собственным и именем нарицательным (апеллятивом)» приводит как к «апеллятивизации имени собственного», так и к стремлению апеллатива «стать именем собственным, одновременно сакрализуясь и мифологизируясь» [13, с. 508]. Сакрализации апеллатива, его превращению в эквивалент имени собственного предшествует утрата личного имени [10]. Имена в музыкальной драме Вагнера, как и в мифе, двойственны, подвижны, тождественны стоящей за ними сущности; имена-функции объединяют героев. Повторенные многократно, имена, как в ритуале, придают особую силу их носителям, возрождают из небытия.

Применяемый Вагнером принцип *грамматической игры именем* (операции расчленения и разбрасывания имени [13]) направлен на выявление заключенной в

опіта идеи. С грамматической игрой связан прием телескопажа – анатомизации имен, укрывания их как целостностей и составляющих их фрагментов в составе других слов. Трактую имя в аспекте мифологизированной этимологии, композитор-поэт избирает *семантический подход к имени, семантизацию имени*. Грамматическая игра наблюдается и во введении в музыкально-поэтический текст на основе законов аллитерации и ассонансности связанных с собственными имен нарицательных, воплощающих отдельные стороны личности. Вагнеровские герои – персонализации идей, что благодаря аллитерации закодированы как имена нарицательные в составе личных имен.

Вагнеровская грамматическая игра именем основана на внутренней рифме, возникающей на основе звукового родства имени собственного и слова-знака, полностью или почти полностью в имя включенного. На основе приема внутренней рифмы Вагнер раскрывает сокрытый смысл, проясняющийся в процессе становления магического имени. Посредством аллигерации имен – принципа введения опіта в поэзии – композитор выделяет основополагающий признак внутренней сущности героя; смысл имени раскрывается в контексте с взаимодействующими с ним понятиями *Прием внутренней рифмы способствует уточнению содержания имени, личностной сущности в виде образа и идеи* в результате имя обретает значение «лозунга соответствующего смысла» [15, с. 379] (например. *Wild – Holda; Holda – Holle*) Связанная с кодировкой смыслов грамматическая игра именем соответствует духу новомифологического ученого стиля: «лишь сам поэт и искусенный слушатель в состоянии из этих разъединенных частей ... синтезировать имя ..., которое обретает от этой операции особую внутреннюю энергию» [13]. *Грамматическая игра как способ аналитического исследования имени в вагнеровской Opera als Name выявляет переносимые на его носителя смыслы.*

Как и в мифологизированных текстах, в вагнеровских драмах имя несводимо к отдельному признаку, выраженному нарицательным именем: смысловая полнота разворачивается в их совокупности, обобщенной именем личным. Во взаимодействии имени собственного с дополняющими его именами-функциями раскрывается формо- и смыслообразующая природа онимы. Включенные на основе аллитераций в имена собственные имена нарицательные раскрывают внутренние смыслы стоящей за ними личности как художественного образа, мифологеми-образы и мифологеми-идеи. Так, энергеми имени Тангейзер – Певец и Грешник – мифологеми-образы оперы [13]; благодаря грамматической игре с именем Елизаветы эйдетиическую предметность обретают мифологеми-идеи любви, души, спасения-блага, являющиеся и энергемами – сущностями ее онимы [12].

Соответствие между звукоонтологической структурой имени и духовной сущностью его носителя восходит к распространенной в природных мифах трактовке имени как аналога его обладателя. В вагнеровских художественных образах как «именах в развернутом виде» [15, с. 362] имена нарицательные – не только эмблемы, свернутые имена, укрытые в глубинах имени личного, но и способные к разворачиванию эквиваленты одной из сторон внутренней сущности

героя. Их смена отражает изменения во внутренней структуре личности, а сцены именования (имяположения) связаны с переломными моментами в драматургии, в судьбах героев. *Имя как свернутый аналог личности обладает высокой степенью обобщения. Личность в творчестве Вагнера оформляется в ее соответствии именному типу, психотип закреплен в имени. Сущность является посредством имени, подчас минуя материальное оформление (действующие имена или образы-имена способны к проявлению собственной сущности, воздействию на прочие личностные формы благодаря заключенной в них чудесной силе [11]). В музыкальной драме Вагнера реализуется гносеологическая функция имени.* Поскольку конструирование имен в операх Вагнера направлено на отражение внутренней структуры стоящих за ними образов, возникает свойственное мифу «тождество имени и формы, т.е. природы носителя ... имени». Так реализуется *иконическая функция имени*, а само имя предстает как «закодированный (и „свернутый“) мифологический сюжет» [13].

В операх Вагнера значим *апофатический (отрицательный) момент в развертывании имени.* Закон «отрицания одним именем других и их итоговой взаимообусловленности» [4, с. 88] выражается в том, что условием проявления входящего в состав имени собственного имени нарицательного, соответствующего внутреннему перерождению героя, является «стирание» предшествующей онимы-функции, ее апофатия. При этом каждое из заявленных имен участвует в оформлении «нового мифа» как развернутого магического имени, суммирующего апофатические процессы. Поскольку итоговый смысл магического развернутого имени выявляется в результате объединения «разъятых сфер бытия» [4, с.38], *имя собственное в музыкальных драмах Вагнера предстает как синтагма*

*В творениях композитора-поэта представлены все разновидности функционирования имени в музыке (за исключением буквенных тем), поэзии, мифе, имя участвует в оформлении художественной целостности, влияет на судьбы героев, смены онимы приводят к драматургическим сломам, кульминациям. Вагнеровское мифотворчество обретает характер именотворчества, музыкально-драматические концепции байройтского гения предстают как Opera als Drama, Opera als Name, Opera als Mythe, являя художественное пространство для развертывания магических имен. В творениях Вагнера магия имен обусловлена логикой чуда: звуковое воспроизведение имен собственных способствует вертикальному взаимодействию личностных планов, влияет на интонационно-драматургические процессы музыкально-поэтического целого как именной партитуры. Благодаря сопряжению личностных планов в именной полифонии развитие оперной драматургии происходит под знаком чуда. Новомифологический Хаоскосмос оформляется благодаря взаимодействию развернутых магических имен, каждое из которых функционирует как совокупность прилегающих к именам собственным апеллятивов. Развертывающееся имя собственное как «внутренний центр прочих имен» охватывает в музыкальных драмах Вагнера «полный круг энергий личности» [15, с. 354], объединяя художественное целое. В опере, основанной на взаимодействии*

нескольких имен-мифов, онимы скрепляют стоящие за ними сюжеты в единый «новый миф», обладают формо- и смыслообразующей ролью, мифотворчество идентично именовторчеству

*Литература:*

- 1) Зенкин В. Слово в оперном творчестве Римского-Корсакова // Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова. Мат-лы науч. конф-й. Науч. труды Мос. гос. конс. им. П.И.Чайковского. – Сб. 36. – М.: МГК, 2002. – С.180-187.
- 2) Кудинова Л. Название в музыке // Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова. Мат-лы науч. конф-й. Науч. труды Мос. гос. конс. им. П.И.Чайковского. – Сб. 36. – М.: МГК, 2002. – С. 99-110.
- 3) Лосев А.Ф. Диалектика мифа // А.Ф.Лосев. Философия. Мифология. Культура. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991. – С.22-186.
- 4) Лосев А.Ф. Философия имени // А.Ф.Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М. Правда, 1990 – С. 11-192.
- 5) Михайлов А.В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова. Мат-лы науч. конф-й. Науч. труды Мос. гос. конс. им. П.И.Чайковского. – Сб. 36. – М.: МГК, 2002. – С. 6-23.
- 6) Мумриков А. Социально-психологическая теория творчества по книге священника Павла Флоренского «Имена» // Опыты. Литературно-философский ежегодник. – М.: Сов писатель, 1990. – С. 413-416.
- 7) Назайкинский Е.В. Лейтмотив как имя // Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова. Мат-лы науч. конф-й. Науч. труды Мос. гос. конс. им. П.И.Чайковского. – Сб. 36. М.: МГК, 2002. – С. 71-85.
- 8) Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: ВШ, 1990. – 344 с.
- 9) Роценко Е.Г. Вotan в вагнеровской тетралогии: его имена, двойники, функции // Сучасні проблеми професійної підготовки фахівців: методичний аспект. Зб. наук. праць. – К.: Науковий світ, 2001. – С. 244-255.
- 10) Роценко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков: ХНУРЕ, 2004. – 286 с.
- 11) Роценко О.Г. Образи-імена у міфологемному просторі вагнерівського „Тангейзера” // Музичне виконавство. Наук. вісник НМАУ. Вип. 5. – Кн.4. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2000. – С.102-110.
- ✓ 12) Роценко Е.Г. Тайна имени вагнеровской Elisabeth // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. – Вип.4. – Харків: Каравелла, 1999. – С.110-120
- ✓ 13) Роценко Е.Г. Тайна имени вагнеровского Тангейзера (опыт ономастологического исследования) // Організація та зміст становлення професійної підготовки в умовах національної системи освіти. –Харків: Каравелла, 1999. – С.150-159.
- 14) Топоров В.Н. Имена // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2-х тт. – Т.1 – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – С. 508-510.
- ✓ 15) Флоренский П.А. Имена // Опыты. Литературно-философский сб. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.351-412.

*Психолого-педагогічний компонент  
підготовки акторів – необхідність сьогодення*

В статье обосновывается необходимость психолого-педагогической подготовки современных актеров драматического театра, освещается опыт работы в этом направлении Запорожского государственного университета.

У статті обґрунтовується необхідність психолого-педагогічної підготовки сучасних акторів драматичного театру, висвітлюється досвід роботи у цьому напрямку Запорізького державного університету.

The necessity of psychological - pedagogical preparation for contemporaneous actors of dramatic theatre is substantiated in the report, the experience of Zaporozhskiy State University's work is also expressed.

Зміна сучасної освітньої парадигми, формування людини на засадах особистісно-орієнтовної педагогіки вимагає переосмислення наявних педагогічних підходів, пошук нових технологій педагогічного впливу на особистість з метою розкриття її внутрішнього потенціалу, творчих здібностей. Особлива роль у цьому процесі відводиться мистецтву, природа якого є людською, а відтак і здійснюваний ним вплив на особистість є не штучним, а природним, органічним.

Упродовж минулого століття вчені, педагоги-практики детально й усебічно досліджували проблеми психолого-педагогічного впливу мистецтва на особистість – як окремих його видів, так і комплексів. Аналіз наявних концептуальних підходів виявив, що з психолого-педагогічних позицій найбільш дослідженими є музичне та художнє мистецтво. Саме в цих двох галузях ми маємо логічно вибудовану вертикаль і горизонталь формування особистості засобами мистецтва<sup>1</sup>. Найменш дослідженими й розробленими на сьогодні є театральне та хореографічне мистецтво.

Театральне мистецтво тривалий час взагалі вважалося “розумною розвагою”, і тільки наприкінці XIX – початку XX століття поодинокі громадські діячі й науковці висловлюють думки про його розвивальну, формувальну роль у процесах становлення особистості [1; 2]. Такий стан речей негативно позначився на реалізації педагогічного потенціалу театрального мистецтва, штучно звуживши сферу його застосування до самодіяльної творчості людей різних вікових груп.

Більш системно розвивалася галузь театральної педагогіки, яка спрямовувалася передусім на підготовку акторів до виробничої діяльності у професійному театрі. Саме в цій царині викристалізувалися й відпрацювалися технології, котрі з успіхом були екстрапольовані у площину професійної

<sup>1</sup> Під вертикаллю ми розуміємо педагогічну систему, що забезпечує професійне становлення людини (спеціалізовані школи, професійні навчальні заклади середньої та вищої ланки); під горизонталлю – систему впливу на особистість засобами мистецтва, яка не передбачає її професійної підготовки (студії, школи, гуртки, творчі об'єднання, клуби тощо).

педагогічної освіти (1980-ті роки), корекційної педагогіки (1990-ті роки), соціальної педагогіки (1995-ті початок 2000 років), сферу психологічної корекції та допомоги (тренінги, психодрама, психоселевація, ігрова терапія тощо). Відтак сьогодні постійно розширюється коло науковців, які переосмислюють методичні підходи й технології театральної професійної педагогіки крізь призму власних наукових та практичних інтересів. Однак, спираючись на наш досвід, наголосимо на таких моментах.

По-перше, підходи та прийоми театральної педагогіки розраховані на спеціально відібрану категорію людей, котрі мають певним чином організовану особистісну структуру; і тому, здатні вільно й продуктивно за технологіями театральної педагогіки виконувати завдання щодо розвитку свого психофізичного апарату.

По-друге, уся специфіка підготовки актора, тобто весь арсенал театральної педагогіки, що його необхідно розглядати як цілісну, складну, чітко ієрархізовану, послідовну, детерміновану законами сучасного мистецтва і естетикою свого часу систему, спрямовується насамперед на виконання майбутнім актором виробничої мистецької функції. Це означає, що недоречно автоматично переносити в інші педагогічні площини окремі, штучно вилучені з вказаної системи прийоми й технології, їх необхідно обов'язково адаптувати, враховуючи специфіку предмета й об'єкта практичного психолого-педагогічного впливу.

Оволодіння акторською технікою, а тим більш майстерністю – досить кропіткий процес, котрий вимагає від тих, хто бажає оволодіти нею як одним із власних умінь, додаткового часу, наполегливої праці, стійкої та глибокої мотивації. Отже, формувати особистість на засадах театральної педагогіки мають фахівці, які достатньою мірою володіють основами акторської техніки. На нашу думку, розв'язати цю проблему можна трьома способами:

- 1) залучення до групи педагогів професійних акторів;
- 2) оволодіння професійними педагогами основами акторської техніки, що становитиме самостійний і додатковий складник їх професійної компетентності;
- 3) підготовка певної когорти професійних акторів до роботи в педагогічній галузі.

У статті ми зупинимось саме на останньому положенні й розглянемо досвід психолого-педагогічної підготовки акторів драматичного театру в Запорізькому державному університеті.

Акторська професія сягає у глибину віків – до еліністичного театру, актори якого вже вважалися фахівцями тому, що існували виключно завдяки акторській праці й отримували досить великі грошові гонорари [3, 74]. Однак професійна освіта акторів драматичного театру як організована педагогічна система набула усталеної форми тільки в середині XIX століття, коли в Європі та Росії почали створюватися спеціалізовані навчальні заклади з підготовки акторів театру. Головним завданням цих установ було розвинути природні здібності учнів, позаяк ці здібності є дотичними до засобів акторської виразності (голосові, мімічні,

гнстичні дані тощо). Тому в навчальних планах підготовки акторів середини й кінця XIX століття переважають практичні заняття з декламації та читання, вокалу, танцю, фехтування, вивчення сценічних прийомів гри та ін. [4].

У різні роки цього історичного періоду передові театральні діячі пропонували прогресивні підходи до підготовки драматичних акторів, у яких важливе місце посідали предмети, що забезпечували загальнокультурний розвиток майбутнього актора. Так, режисер Є. Воронов у 1868 році розробив “Проект Драматических классов при С.-Петербургском театральном училище”, в якому передбачалося вивчення фізіології, психології, естетики й низки інших навчальних курсів [4, 173]. У 1883 році відомий театральний діяч С. Юр’єв у статті-трактаті “Значение театра, его упадок и необходимость школы сценического искусства” до переліку предметів, котрі вважав необхідними для загальнокультурної підготовки акторів, уводить естетику, анатомію та фізіологію. В цьому ж році до блоку теоретичних предметів, що викладаються у драматичній школі при Руському літературно-театральному товаристві включено психологію, естетику, історію театру та ін. [4, 357]. Як бачимо, передова частина діячів театального мистецтва наголошувала на необхідності ознайомлення майбутніх акторів із сутністю й специфікою протікання психічних та фізіологічних процесів людини. Проте слід зауважити, що ці задуми були реалізовані набагато пізніше.

У 20-тих–30-тих роках XX століття інтерес до проблем психології акторської творчості, процесу створення ролі та сценічної гри зростає. Анкета, розроблена в 1923 році Державною академією художніх наук за участю М. Ефроса, Л. Гуревич, О. Петровського та інших, спрямовувалася на виявлення психологічних особливостей акторської роботи [5, 71–83]. Поряд із науковими пошуками поширюється практика введення до навчальних планів театральних навчальних закладів таких предметів, як “Анатомія, гігієна, біологія”<sup>2</sup>, “Психологія та рефлексологія”<sup>3</sup> [6]. Сучасна професійна підготовка акторів також передбачає наявність у навчальних планах предметів психологічного циклу.

З 1999 року в Запорізькому державному університеті на факультеті соціальної педагогіки та психології здійснюється підготовка акторів драматичного театру. Той факт, що саме на цьому факультеті відкрили спеціальність “Театральне мистецтво”, дозволив з перших кроків навчання проводити своєрідний “експеримент” із озброєння студентів знаннями з психології й педагогіки художньої діяльності. Метою нашої роботи стало виявлення оптимального поєднання та змістового наповнення навчальних курсів на засадах науковості, послідовності, доступності тощо, а найголовніше – доцільності для студентів-акторів.

На сьогодні психологія – це окрема наука, і важливо визначити, знання з яких її розділів можуть стати в нагоді майбутнім акторам. На нашу думку, це передусім ті галузі психології, які досліджують загальні проблеми та особистість.

<sup>2</sup> Цей курс входив до блоку “Технічно-допомогові дисципліни” у розділ «Постановки тіла».

<sup>3</sup> Курс входив до блоку «Спеціальні дисципліни» у розділ «Техніка живого матеріалу».

Підтвердження цьому знаходимо у висловлюваннях майстрів театрального мистецтва. Так, Вс. Мейерхольд вважав, що “він (актор. – М.Д.) повинен добре знати власні природні дані, він повинен знати, як робиться (формується) актор і на які ампула він повинен йти” [7, 257]. Майже подібні думки знаходимо в О. Таїрова: “Актор повинен бездоганно володіти не тільки своїм інструментом, але й своєю творчою волею вміти легко викликати в собі в будь-який момент потрібну гаму емоцій” [8, 115]. Технологія формування актора, викладена в роботі М. Чехова «Про техніку актора», спирається здебільшого на психологічні якості та психологічні процеси особистості [5].

Крім знання власних психологічних особливостей акторові необхідно розуміти психологічні прояви інших людей. Це положення підтверджується такими цитатами: “...наближаючись до створення образів, побудови мізансцен, ми під кожний рух підводимо мотиви, які пов’язані з ідеєю вистави, з психологією певного образу” [7, 274]; “...у чому полягає завдання актора? Актор створює художній образ, відтворюючи на сцені дію, поведінку людини. Для того, щоб встановити закони сценічної поведінки, ми повинні уважно придивитися й розібратися в поведінці людини в житті” [9, 4].

Наведені та інші висловлювання ми розглядали як своєрідне методологічне підґрунтя для запровадження навчальних курсів “Основи педагогіки і психології”, “Психологія мистецтва”, “Психологія творчої діяльності”, низку психотренінгів. Постулат щодо колективності театрального мистецтва сприяв уведенню до навчальних планів таких дисциплін, як “Психологія роботи в малих групах” та “Психологія спілкування” [10; 11].

Розглянемо зміст навчальних дисциплін детальніше. У курсі “Основи педагогіки і психології” даються загальні уявлення про психологію та педагогіку як науки, окреслюється специфічність їх предметів, підкреслюється роль психологічних та педагогічних знань у професійній діяльності акторів. Основні теми торкаються таких площин: теорії особистості, пізнавальні психічні процеси, психічні особливості людей, специфіка міжособистісних відносин. У цьому курсі порушуються також питання організації процесу формування й розвитку особистості.

Матеріал курсу “Психологія мистецтва” ознайомлює студентів з психологічними особливостями зорового та слухового сприйняття мистецтва, специфікою й характерними рисами художнього, естетичного сприйняття навколишньої дійсності: явищ природи, людини, предметів. Окремо розглядаються художньо-естетичне сприйняття як співтворчість у структурі естетичної свідомості, особливості сприйняття художньої літератури, музичного мистецтва, творів образотворчого мистецтва, специфіка сприйняття театрального мистецтва.

Навчальний курс “Психологія художньої творчості” продовжує психологічну підготовку студентів-акторів. Поряд з темами, що розкривають джерела активності творчої особистості, психічні процеси, на яких базується і якими регулюється творчий акт, важливе місце відводиться вивченню етапів процесу художньої творчості, психології сценічної діяльності, психологічної

структури творчої особистості, методам психорегуляції творчої діяльності актора. Ці знання дозволяють студентам розуміти механізми, за якими проходить їх власна сценічна творчість, розвивати й зберігати творчу потенцію.

Не менш важливими, на нашу думку, є дисципліни, що ознайомлюють студентів-акторів з психологічними механізмами організації спілкування – «Психологія роботи в малих групах» та «Психологія спілкування». Метою цих курсів є вивчення закономірностей розвитку та функціонування малих груп, процесів, що в них відбуваються, групової динаміки, способів спілкування й регуляції поведінки.

Особливе місце в навчальному процесі посідають психотренінги. Наприклад, тренінг сензитивності спрямований на розвиток здатності прогнозувати вчинки та поведінку особистості шляхом розвитку спостережницької, номотетичної, ідеографічної й теоретичної сензитивності. Головна мета соціально-психологічного тренінгу – підвищення компетентності у спілкуванні – може бути конкретизована в низці завдань, пов'язаних з набуттям знань, формуванням умінь, навичок, розвитком установок, котрі визначають поведінку у спілкуванні, перцептивних здібностей, корекцією й розвитком системи відносин особистості.

Окрема увага в Запорізькому державному університеті приділяється питанню вивчення студентами-акторами педагогічних дисциплін. Сьогодні ще не уведено єдиного Державного стандарту підготовки спеціалістів кваліфікації “Актор драматичного театру”, де б чітко окреслювалися сфери виробничої діяльності цих фахівців. Аналіз наявних освітньо-кваліфікаційних характеристик спеціалістів розгляденого напрямку, реального працевлаштування студентів-акторів показав, що однією з можливих сфер їх реалізації є педагогічна діяльність у всіх типах навчальних закладів системи освіти України. Це робить актуальною проблему педагогічної підготовки акторів у галузі художньої освіти. Проте на сьогодні як ця галузь педагогіки, так і сценічна педагогіка перебувають на стадії становлення, тобто отримати чітку відповідь на питання про те, на яку методологічну базу спиратися при розробці комплексу курсів педагогічного спрямування, ми не можемо. Тому основу нашої системи педагогічної підготовки становлять курси “Основи педагогіки і психології”, “Художня дидактика” та соціально-педагогічна практика.

У навчальному курсі “Художня дидактика” студенти ознайомлюються з педагогічними системами школи, вузу; з основами розробки педагогічних технологій, прийомами дидактичного конструювання, вчать робити педагогічний аналіз дидактичних систем, планувати дидактичний процес та оцінювати ефективність художньо-творчої діяльності.

У змісті цього навчального курсу використовуються сучасні знання галузі художньої педагогіки, котрі доповнюються матеріалами театральної дидактики, розробленої провідними майстрами української та світової театральної школи. В основу ж концепції викладання художньої дидактики покладено систему підготовки актора К. Станіславського.

Знання, отримані на теоретичних заняттях, студенти мають можливість закріпити на практиці – у театральних відділах шкіл мистецтв, на розвиваючих курсах у приватних школах та центрах розвитку дітей м. Запоріжжя.

Таким чином, вивчення специфіки формування особистості актора, моніторинг можливої сфери їх діяльності утвердили нас на позиціях щодо створення цілісної, стрункої та гнучкої системи психолого-педагогічної підготовки майбутніх акторів, яка сприятиме їх професійній успішності як на сцені, так і в педагогічній діяльності.

Порушене у статті питання є дуже важливим і майже не розробленим, тому подальшого дослідження потребують методологічні, методичні та організаційні аспекти психолого-педагогічної підготовки акторів.

#### Література:

- 1) Дергач М.А. Театральне мистецтво як засіб виховання особистості: історичний аспект // Збірник наукових праць. Педагогічні науки. Випуск 35. "Виховання дітей та молоді в контексті розвитку громадянського суспільства" – Херсон: Видавництво ХДУ. 2003 – С. 329 – 333.
- 2) Дергач М.А. Театральне мистецтво: педагогічний аспект // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії – Київ.: НАН України Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2004. – Вип. 5. – С. 187 – 190.
- 3) Мокульский С. История западноевропейского театра: Пособие для театральных вузов, училищ и студий. – М.: Художественная литература, 1936. – Ч. 1: Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. – 600 с.
- 4) Данилов С.С., Португалова М.Г. Русский драматический театр XIX века. – Т. 2: вторая половина XIX века – Л.: Искусство, 1974. – 384 с.
- 5) Чехов М.А. Литературное наследие. Об искусстве актера / Сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова – М.: Искусство, 1986. – В 2-х т. – Т.2. – 559 с.
- 6) Державний технікум кінематографії ВЦФКУ в Одесі. Навчальний план екранного відділу: спеціальність кіноактор – Відділ рукописів НБУ ім. В.І. Вернадського. – Ф. 69. Долина (Поликов) П.Т., Од. зб 7, Л. 31.
- 7) Мейерхольд Вс.Э. Статьи, письма, речи, беседы. – М., Искусство, 1968. – Ч. 2 (1917 – 1939). – 643 с.
- 8) Таиров А.Я. О театре (Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речь. Письма.) / Составитель Ю Головащенко. – М.: Всероссийское театральное общество, 1970. – 603 с.
- 9) Рапорт И.М. Работа актера. – М.: Гос. изд-во культурно-просветительной литературы. – 1947. – 131 с.
- 10) Навчальний план спеціальності 7.020201 – «Театральне мистецтво» – Запорізький державний університет, 2000 р
- 11) Навчальний план спеціальності 7.020201 – «Театральне мистецтво» – Запорізький державний університет, 2004 р.

*Категорії барокової культури та їхнє втілення в концерті  
для двох мандолін і струнних G dur (rv 532) А. Вівальді*

Розглядається концерт А.Вівальді для двох мандолін і струнних G-dur з точки зору відображення в ньому головних категорій барокової культури – простору, часу, руху.

Рассматривается концерт А.Вивальди для двух мандолин и струнных G-dur с точки зрения преломления в нем основных категорий барочной культуры – пространства, времени, движения.

There is under examination the Concert for two mandolins and stringorchestra G-dur by A. Vivaldi, from the point of view of its refracting the basic categories of barocco culture – space, time, movement.

На сучасному етапі вивчення культурної спадщини епохи бароко стало одним з актуальних завдань для закордонного й вітчизняного музикознавства. З'явилося безліч праць, що розкривають особливості барокового мистецтва, його естетику, що висвітлюють творчість композиторів епохи й особливості основних музичних жанрів [2; 5; 11]. Своєрідним узагальненням накопиченого музичною наукою матеріалу про цю суперечну епоху стали праці Н. Герасимової-Персидської, М. Лобанової, О.Захарової [3; 4; 8], в яких формулюються основні закони барокової культури, характеризуються її ключові категорії. Однак інтерес до бароко не згасає – багатство музичної спадщини, її феноменальність надають проблемі невичерпності.

Об'єкт дослідження в цій роботі становить бароковий інструментальний концерт. Матеріал дослідження – концерт для двох мандолін, струнних і органа G dur (RV 532) А.Вівальді (аналіз концерту зроблений за нотною редакцією Gian Francesco Malipiero). Предмет дослідження – виявлення в концерті категорій барокової культури.

Наукова мета роботи – розгляд особливостей втілення категорій барокової культури в зазначеному творі.

Інтерес до бароко охоплює не тільки музикознавчу, але й виконавську сфери. Хвилююча виконавців ідея автентичності інтерпретації сприяє, зокрема, відродженню барокового інструментарію. У числі інструментів епохи бароко, реконструйованих у наші дні, – барокова мандоліна (визначення M.Wilden-Husgen [12, с.7]). Саме для цього різновиду інструмента призначалися мандолінні концерти А.Вівальді. Барокова мандоліна, що іноді зустрічається в музичній практиці бароко за назвою лютия сопрано, має наступні особливості будови:

лютенеподібний корпус;

рівну деку без панцира;

широкий голосник, прикрашений різьбленою розеткою;

широкий, короткий гриф (7-10 ладів);

злегка вигнуту назад голівку з бічними дерев'яними кілками;

6 подвійних жильних (капронових) струн, закріплених унизу на підставці (приклеєної до деки) і настроєних - g-h-e'-a'-d''-g'.

Основний прийом звуковидобування на інструменті – щипок пером (використається спеціально оброблене пір'я таких птахів як страус, шуліка, індик, гусак). У порівнянні з більш відомим неаполітанським різновидом інструмента, барокова мандоліна має м'якший тембр звуку. У наші дні цей інструмент використовується такими мандоліністами, як M.Wilden-Husgen, G.Scaramuzzino, S.Maurer.

Бароко – епоха відкриття. Спричинений *inventio* мотив першості присутній у творчості А.Вівальді, про що красномовно свідчать назви його опусів: “La Stravaganza” (“Дивацтво, чудність”) – ор.4, “Il Cimento dell'Armonia e dell'Invetione” (“Досвід гармонії й фантазії”) – ор.8. У передмові до збірника концертів “L'Estro Armonico” (“Гармонічне натхнення”) – ор.3 Вівальді пише про намір «найти манеру, которая давала бы публике живое представление» про його спонукання [цит. по: 8, с.45]. Композиторський і виконавський геній А.Вівальді відкрив нові обрії в скрипковій техніці. Так, наприклад, одним з його *inventio* є винахід різних штрихових варіантів гри арпеджіо [6, с.60].

«Хороший художник – тот, кто умел придумать манеру, позволяющую пользоваться малым и плохим, чтобы создавать прекрасные вещи», – цей вислів Берніні [цит. по: 8, с.45], що фіксує творчу позицію бароко, пояснює увагу А.Вівальді й до менш затребуваних у той час (у порівнянні зі скрипкою) інструментів, таких як кларнет, сальмоє (різновид близького до гобоя народного інструмента), віола д'амур, мюзет (французька волинка), лютня, теорба (басовий різновид лютні), мандоліна.

Головне *inventio* G-dur'ного концерту для двох мандолін – перенесення здобутків в області сольного концерту, що стосуються техніки, образності, на рівень незвичайного для епохи тембрального рішення. У цьому *inventio* відбивається антиномічність барокового мислення – традиційні композиторські прийоми сполучаються з новаторським тембром, з розкриттям можливостей інструмента.

Основні категорії барокової культури – простір, час, рух.

Освоєння музикою простору М. Лобанова пов'язує з венеціанською багатохорністю, що спиралася на ефекти просторової гри – чергування хорів, груп, солістів і tutti створювало враження просторового розширення й звуження. Завдяки такій музичній практиці, що сиріяла усвідомленню просторовості як важливого композиційного фактора, виконавський склад і фактура стали головними формотворчими засобами [8, с.59]. Н. Зейфас, називаючи прийом співставлення просторово розділених звукових мас «принципом пространственных сопоставлений», виділяє його як один з істотних принципів стилю музичного бароко взагалі [5, с.386].

“Відгомони” венеціанської багатохорності є в інструментальній творчості А.Вівальді. Так, наприклад, в 12-ти ранніх скрипкових концертах, об'єднаних в ор.3 “L' Estro Armonico”, композитор використав “двохорний” поділ партій оркестру (in due cori). Ідея втілення простору в музиці хвилювала барокового художника й в останні роки життя. Про це свідчить і один з останніх його творів – “Концерт для головної скрипки й другої скрипки, що звучить, як луна здалеку” (1740 р.).

Точний час створення G dur'ного концерту для двох мандолін невідомий. І. Белецький відносить цей твір до пізнього періоду творчості А. Вівальді [2, с. 65].

“Гра” просторових ефектів у концерті здійснюється за допомогою фактурних співставлень. В tutti, що збігаються із проведенням ригурнелів у крайніх частинах, охоплюється весь музичний простір. У сольних епізодах першої і фінальної частин реалізуються дві просторові зони: “вузька, близька” – представлена двома сольючими мандолінами й струнною групою, що акомпанує (перші, другі скрипки, альти, що грають в unison), і “глибока”, у якій в якості акомпануючого інструмента використовується орган, просторово віддалений від солістів. II частина, у якій фактурний контраст відсутній, розгортається в “вузькій” просторовій зоні. Перехід від однієї просторової зони до іншої не підготовлюється композитором. Зони або накладаються одна на одну – закінчення однієї сполучається з початком наступної (як в I частині й усередині фіналу), або співставляються через паузу, виписану (як на стику початкового й заключного проведень ригурнелю в III частині) або значенневу (як між частинами).

Таким чином, у концерті співставляються три просторові зони:

“широка”, що охоплює весь простір (розділи tutti);

“вузька, близька” (1-й і 3-й епізоди I частини, вся II частина, 1-й епізод і початок 3-го епізоду фіналу)

“глибока” (2-й епізод I частини, 2-й епізод і G dur-ний розділ 3-го епізоду фіналу).

Якщо в “широкій” просторовій зоні викладаються, демонструються основні теми циклу, то в “вузькій” і “глибокій” зонах вони піддаються динамічній мотивній розробці. Показово, що інтонаційне зерно теми II частини, яке розгортається у вузькій просторовій зоні, представляє інваріант (в обігу й із тріольною ритмічною організацією) мотиву ригурнелю I частини. Отже, за зонами закріплені певні функціональні призначення: показ, злагодженість солістів і оркестру – “широка” зона; розвиток, змагання між солістами – “вузька”, “глибока” зони.

Для “вузької” і “глибокої” просторових зон характерним є “розшарування” на дві міні-зони (мікропростору), зумовлене чергуванням звучання солістів (в “широкій” зоні подібний ефект зустрічається тільки двічі - при повнім проведенні ригурнелю фіналу). Імітації (49-55 тт., 184-194 тт., 236-239 тт.), канони (26-28 тт., 184-188 тт.), репліки-луна ( 21-26 тт., 33-39 тт., 86-95 тт., 145-156 тт., 251-259 тт.) створюють подобу мікропросторів.

У процесі розгортання взаємодія мікропросторів, як правило, вибудовується відповідно до принципу від послідовності звучання, через нашарування, до одночасності (зіставлення – з’єднання, злиття – єдність мікропросторів). Такою є, наприклад, структура центрального епізоду I частини, що розподіляється на три великих просторових блоки (визначення К. Мелік-Пашаєвої [9, с.469.]). Показово, що в завершальному блоці при одноразовому сполученні сольних мікропросторів окреслюються вертикальні границі, порівнюється “верх” і “низ” за допомогою висотно-регістрових зіставлень (56-62 тт.). Інтонаційне заповнення регістрів свідчить про спиритуалістичне або символічне розуміння простору [10, с.379-380.]. У верхньому регістрі звучить елемент мотиву вічності (сполучення музично-риторичних фігур *circulatio* і *fuga*) – це сфера надлюдського, небесного; внизу повторюється спочатку один звук, який змінює квартовий стрибок (носій танцювальності) – це сфера земного. “Розшарування” і взаємодія мікропросторів

усередині “вузької” і “глибокої” зон створює ілюзію їх трансформації, переміщення, руху простору.

Застосування в концерті характерного для музичної естетики бароко динамічного контрасту f-p створює уяву про висвітлення простору (ефект “світла - тіні”), реалізує ближній і далекий плани просторової перспективи. Специфічним є використання цього прийому в кожній просторовій зоні в різному масштабно-часовому співвідношенні. Найбільш довге співставлення здійснюється в “широкій” зоні – у першому й третьому проведеннях ритурнелю I частини, де динамічний контраст підсилюється ладотональним співставленням g moll – G dur (15-21 тт., 70-76 тт.). У “вузькій” і “глибокій” зонах плани просторової перспективи співставлені менш масштабно (32-33 тт., 209-210 тт., 267-268 тт.). Таке співвідношення музично-просторових вимірів (більша зона – масштабніший контраст) указує на панування раціоналістичного початку при формуванні просторової конструкції концерту.

Про це також свідчить послідовність, що утворюється в результаті розгортання циклу, співставлення просторових зон:



Очевидно, що в результаті добре продуманих фактурних чергувань реалізується концентрично організований простір. Просторова конструкція концерту має риси симетрії. Крайні частини симетричні відносно власного центра, у якості якого виступає “глибока” зона, весь твір – відносно центральної другої частини, яка реалізована в “вузькій” просторовій зоні. Якщо функція центра в масштабах циклу й крайніх частин зміщується, то функція обрамлення зафіксована за “широкою” просторовою зоною. Єдине порушення просторової симетрії циклу й ритму чергувань просторів спостерігається в 3-м епізоді фіналу, де співставляється “вузька” і “глибока” зони. Це відходження від заявленої логіки чергування просторів (фактур), немов втілює барокову поетику неправильних форм.

Таким чином, концерт відбиває характерну для бароко гармонічну світобудову, з проникненням у її художню картину асиметричного акценту.

В епоху бароко змінилося осмислення часу. Активно розроблювана бароковими митцями тема тлінності буття (Vanitas) фіксувала крихкість людського життя, підкреслювала швидкоплинність, перехідність часу. У результаті зближення понять часу й вічності утворилось поняття «безвременья», що надавало бароковому мисленню особливу напруженість [8, с.63]. Вічність мала подвійне значення – як стан відносного спокою і як невпинний рух по колу. Для її зображення в музиці в першому випадку використовували витримані ноти, у другому – сполучення музично-риторичних фігур *circulatio* і *fuga*.

У ригурнелі І частини концерту чотири рази зустрічається емблема вічності як руху по колу (8т., 10т., 16-17 тт., 19-20 тт.). У сполученні з навколишніми танцювальними ритмо-інтонаціями вона відбиває барокове відчуття життя як нескінченного свята, гри. Передостаннє g-moll'ное проведення емблеми вічності є свого роду нагадуванням про тлінність, ілюзорність людського свята буття.

За Н. Ескіною, характерною рисою музики бароко є «отсчет мгновений, неизменно пульсирующий ритм» [11, с.25]. Музичною ілюстрацією ходу часу є ІІ частина концерту. "Пульсуюча мить" створюється струнною групою, що грає в unison, восьмими pizz.; над цим "часовимірним механізмом" спілітаються мелодичні лінії солістів. Наприкінці кожного з розділів простої двохчастинної форми відлік часу припиняється, музика завмирає, створюється відчуття «безвременья»; витримана половина нота фіксує час перебування у вічності. У крайніх частинах відлік митей є менш очевидним, його заслунає танцювальний характер тематизма й рухливий темп.

Таким чином, у концерті співвідносяться два розуміння вічності й два типи часу. В І частині вічність показана як невинний рух по колу, в ІІ частині – як стан відносного спокою. У крайніх частинах відбивається швидкоплинний, мінливий час людського життя, у центральній – повільний, розмірний час вічності.

ІІ частина й сольні епізоди крайніх частин побудовані за принципом перекликів між солістами. Завдяки цьому музична думка якби дублюється, розгортаючись послідовно у двох просторових вимірах. Зі зміною довжини реплік та інтервалів вступу другого соліста варіюється "швидкість" розвитку подій, відчуття музичного часу. Як правило, на початку побудов час тече повільно, до кінця побудов створюється відчуття стиску часу, оскільки відбувається сполучення мікропросторів.

Циклічність часу відбивається в концерті за допомогою застосування аркового виду повтору. Цей прийом у дослідженні, присвяченому українському хоровому концерту епохи бароко, описує Н.Герасимова-Персидська: «Якщо безпосередній повтор дає співвідношення "теперішнього" та "минулого", то арочний додає "давно минуле", тобто "теперішній час" порівнюється з конкретним "минулим" та із собі тотожним "давноминулим". Арочний повтор цікавий можливістю створювати ритм повторень, який вносить момент передбачення "подій". Так складається ситуація близька до відчуття майбутнього часу, який у цьому випадку змикається з минулим»[3, с.138].

Характерно, що арочний повтор, що є визначальною рисою концертно-ригурнелі форм, у концерті А.Вівальді використовується не тільки в масштабах частин, але й у масштабах усього циклу, де повторюваною ланкою з'являється не тема чи її фраза, а мотив. Інтонаційне зерно, що скріплює цикл, узятю з ригурнелю І частини, – воно є й у початковій танцювальній побудові, і в заключному мотиві вічності, – це трьохзвучний мотив (g-a-h). На початку інтонаційного розвитку "лейт-інтонація" з'являється у вигляді малого кола (1-й мотив І-го епізоду І частини - 21т.), свого роду центра, від якого будуть розходитися кругові конструкції розділів і частин циклу. Отже, розвиток починається з фігури *circulatio*, що символізує циклічність часу, відбивану й у макропросторі ригурнелі формою. У процесі розгортання твору інтонаційне зерно трансформується й підкреслюється (шляхом кількаразового повторення в мелодичному голосі) наприкінці "хвиль" розвитку

кожної частини (63-64тт., 96-97тт., 120т., 208-211тт., 267-268тт.). Так, у результаті розвитку різнохарактерних тем циклу виявляється єдина інтонаційна ланка, що утворює значеннєві арки між частинами.

У підсумку створюється три цикли інтонаційних повторень: перший - у масштабах I частини, другий - у масштабах фіналу, третій - у масштабах усього циклу.

P - 1еп. - P1 - 2еп. - P2 - 3еп. - P3 1 перед. 2 перед. P - 1еп. - P1 - 2еп. - P2 - 3еп. - P3

Застосування широкої мотивно-тематичної розробки й створення цілісності циклу шляхом введення інтонаційних зв'язків між частинами - одне з нововведень А. Вівальді в жанрі інструментального концерту [6, с. 99, 105]. В G-dur'ному концерті для двох мандолін теми II і III частин походять від початкової фрази ригурнелю I частини, що складається із трьох мотивів: 1) оспівування основного тону з нижнім ввідним звуком; 2) спадний квартовий стрибок на V щабель; 3) "розширене" оспівування, що включає висхідний гамоподібний рух від VI до III щабля й повернення до основного тону. Це інтонаційна матриця, що всепороджує модель, з якої "виткані" всі тематичні комплекси циклу. Початкова фраза другої частини перегукується із третім мотивом ригурнелю I частини - ті ж звуки, але не у висхідному, а в спадному русі. У першій фразі ригурнелю фіналу витримується й квартовий стрибок, і оспівування основного тону. Так втілюється актуальний для пізнього бароко принцип єдності в різномаятті. Отже, дискретність просторово-часових характеристик концерту координується деревоподібним типом інтонаційної конструкції. Принцип контрасту взаємодіє з ефектом континуальності. Цілісність твору досягається в результаті реалізації двох організуючих ідей: 1) цементуючої ролі центра, 2) всепороджуючої ролі initio.

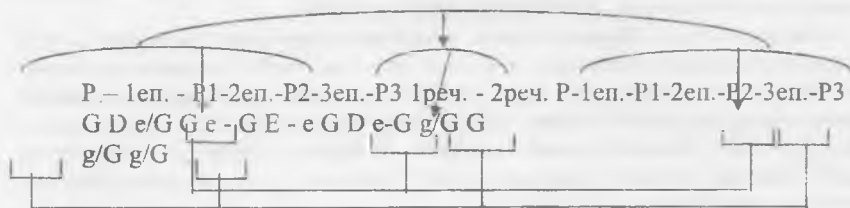
Ключовою темою бароко, однією з найважливіших його категорій є рух. Застосування принципу динамізму в музиці було пов'язано з «процессом обмирщення, інтересом к празднеству, игре, с идеей "украшения мира", повлиявшими на развитие концертирующего стиля», що об'єднав багато музичних жанрів епохи бароко [8, с.68]. Характеризуючи творчість А.Вівальді, майстра концертного жанру, Т.Ліванова виділяє "природність руху" музичної думки як основу формотворення в його творчості [7, с.583].

Прояв категорії руху в концерті для двох мандолін А.Вівальді виражено, зокрема, у танцювальному характері тематизма крайніх частин. Прагнення до динамічного танцювального руху виявилось ще в ранніх творах композитора. Уже в тріо-сонатах ор.1 А.Вівальді відмовляється від традиційної фугованої частини й поліфонії, використовуючи переважно танцювальні жанри. Іноді, порушуючи принцип темпового контрасту, проводить окремі танці в невласливих їм темпах. Так, наприклад, урочистий придворний гавот звучить у фіналах декількох сонат у темпі Allegro або Presto [6, с.97]. Подібне переосмислення цього танцю спостерігається в I частині концерту, що написана в темпі Allegro. У її ригурнелі є типові для гавоту затактова структура, інтонаційно-ритмічні формули "підсакування-присідання", широкі стрибки мелодичного голосу (1-7тт., 12-15тт.).

Підкреслена ритмічним малюнком (восьма, 4 шістнадцятих) тридольність (3/8) ритурнеля III частини повідомляє темі фіналу характер жиги.

Особливий динамізм твору надають секвенцій, під час звучання яких слух, за словами Б.Асаф'єва, «сам вступає в сферу движения по инерции» [1, с.85]. А.Вівальді використовує в концерті секвенції не тільки як «готовые штампы для заполнения "пространства" между актуальными интонациями-проведениями» як, приміром, в 80-85тт., 113-114тт., 129-133тт., 154-163тт., але і як засіб розкриття віртуозних можливостей солістів, посилення ігрового початку. Так, центральний епізод фіналу являє собою ланцюжок секвенцій (189-194тт., 195-197тт., 198-204тт.), що виконують це призначення.

Нерозривний зв'язок категорій життя й смерті, відчуття радощів й смутку – характерна риса барокового світогляду, у якому вони порівнюються одне одним. «Искусство барокко одновременно радуется жизни и смотрит в лицо смерти... антиномия радости, торжества – и трагедийности проявляется на уровне музыкального языка в антиномии мажора и минора» [10, с.22]. В аналізованому концерті протиставлення мажор – мінор є специфічним, воно «множиться» шляхом використання в мажорних частинах паралельного й однойменного мінору, у мінорній частині – паралельного й однойменного мажору. Центр усього циклу (II ч.) і крайніх G-dur'них частин – зона паралельного для головної тональності мінору (e moll), у центральній e-moll'ній частині на стику двох її речень співставляються паралельний і однойменний мажор (G dur - E dur). Введення однойменного мажору на початку другого речення II частини утворює логічну арку з ритурнелем I частини, у заключному розділі якого з'являється однойменний мінор. Короткочасність появи E-dur компенсується центральним місцем розташування й унікальним (один раз застосованим) пунктирним ритмічним малюнком, що відповідає виразному ломбардському стилю. Цей логічний ланцюжок співставлень замикає введення g moll'ного розділу в 3-му епізоді фіналу.



У це “коло” тональних співставлень “вплітається” вихідне інтонаційне зерно. Його ноти в кожній з тональностей фіксують різні звуки й шаблі ладу, залишаючись незмінними: для G dur – g moll це I, II, III шаблі (g-a-h, g-a-b); для e moll – E dur III, IV, V (g-a-h, gis-a-h). Так утворюється єдність контрастних тональностей, завдяки чому відбивається головна риса барокового мислення – антиномічність.

#### Література:

- 1) Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – 379 с.
- 2) Белецкий И. Антонио Вивальди. – Л.: Музыка, 1975. – 88 с.

- 3) Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. – К.: Музична Україна, 1978. – 183 с.
- 4) Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М.: Музыка, 1983. – 77с.
- 5) Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 3. – М.: Сов. композитор, 1975. – С. 379-406.
- 6) История скрипичного искусства. – В 3-х вып. – Вып. 1. /Гинзбург Л., Григорьев В./ – М.: Музыка, 1990. – 285 с.
- 7) Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – В 2-х т. – Т. 1. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
- 8) Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
- 9) Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 3. – М.: Сов композитор, 1975. – С. 467-479.
- 10) Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1972. – 358-394.
- 11) Эскина Н. Барокко // Музыкальная жизнь. – 1991. № 1 – С. 23-25.
- 12) Эскина Н. Барокко // Музыкальная жизнь. – 1991. № 2 – С. 22-23.
- 13) Wilden-Husgen M. Die Barockmandoline. – Aachen: Grenzland-Verlag Theo Husgen, 1990. – 38 p.

УДК: 784.3:371

В.А.Болдырев

### Романсы М.И.Глинки и их место в педагогическом и исполнительском репертуаре (вокально-технический аспект)

Рассматривается вокальное наследие М.И. Глинки как универсальный «инструмент» постановки голоса и формирования высокохудожественного вкуса студентов-вокалистов.

Розглядається вокальна спадщина М.І.Глінки як універсальний «прилад» постановки голосу та формування високохудожнього смаку студентів-вокалістів.

Glinka's vocal heritage is considered as an universal "instrument" of both voice training and formation of student-vocalists highly artistic taste.

*«Исполнитель должен уметь почувствовать идею композитора и поэта, живо её представить в своём воображении, последовать за всеми её движениями, и когда всё, что он хочет выразить перейдёт в его сердце, тогда пусть он воспевает свои ощущения: он, наверное, возбудит в своих слушателях то внутреннее чувство, посредством которого внешнее ощущение, основанное на слухе, передаётся сердцу»*  
А.Варламов «Школа пения» 1888г.

Поводом для написания данной статьи явилось осмысление вокальных и образно-художественных трудностей, с которыми сталкиваются студенты-вокалисты в процессе изучения и концертного исполнения романсов М.И.Глинки. С точки зрения вокально-технического мастерства в его камерных сочинениях сочетаются принципы итальянской и отечественной вокальных школ, а что касается художественного осмысления сочинений М.И.Глинки, то здесь, на наш взгляд, уместно рассматривать параллельно воплощение поэтического текста и фонемическую драматургию, которая у Глинки является основополагающей.

*Объектом* исследования стала «глинкинская» вокальная традиция как преломление сквозь призму русской песенности лучших традиций *bel canto*. *Предметом* исследования являются пути преодоления вокально-технических сложностей студентами-вокалистами на примере романсов Глинки. *Научную цель* составляет обоснование преемственности «глинкинской» вокальной школы по отношению к последующим русским вокальным традициям; при этом задачей служило повсеместное привлечение внимания молодых исполнителей к камерно-вокальному наследию М: И. Глинки, замечательному «инструменту» постановки голоса и надежному залого формирования художественного вкуса.

Пришло время по-новому осознать, почему его музыка для нас, людей XXI столетия, столь притягательна. «Каждое повторное приближение к его художественному наследию открывает новые перспективы, новые незамеченные ранее сокровища» [1, с.27]. Последнее время достаточно много сделано для пропаганды камерно-вокальных сочинений Глинки. Огромное значение имеет проводимый более 40 лет конкурс вокалистов имени М. И. Глинки под неизменным председательством И. К. Архиповой. Кроме того, вспомним ставшие традиционными, монографические концерты из его произведений. Однако в учебном репертуаре вокалистов исполняются не более десятка самых популярных романсов (из общего количества 73, сочиненных композитором). Отчасти справедливы слова С. Лемешева: «Глинка представляет огромные, ещё недостаточно теоретически осознанные трудности для певцов<...>теоретически, потому что на практике<...>они осознаны» [9, с.82].

Преодолевая трудности при исполнении романсов М. Глинки, вокалисты приобретают незаменимый опыт правильного звукообразования, то есть ровного звучания голоса во всех регистрах. Развивается умение естественно и «мягко» без форсирования «подавать» звук, за счёт тончайших нюансов поэтической речи вырабатывается прекрасная дикция. Наконец, изящная пластика глинкинской кантилены позволяет вокалистам - обладателям оперного насыщенного голоса найти новые тембровые краски и приобрести нежные полутона.

«Восхищаясь Глинкой <...>, упускают из виду<...>наличие исторического процесса, закономерно протекающего», – пишет Б.В. Асафьев [1,с.27]. Обратимся к истории отечественной вокально-исполнительской культуры, так как «в творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлой и современной ему культуры, чем обычно думают» [1,с.27]. Ещё до Глинки в XVIII в. сформировалась русская

вокальная школа, сочетавшая в себе виртуозную, до предела рационализированную итальянскую технику голосового аппарата – дыхания, голосоведения, филировки, артикуляции с чисто русской национальной эстетикой. Процесс этот был во многом аналогичным тому, что происходило в смежных искусствах. Вспомним итальянских архитекторов много лет работавших в России: Растрелли, Кваренги, Росси, Трезини, или итальянских композиторов от Галуппи до Сарти и Кавоса. создателей русских ораторий, опер, балетов. Так же вспомним прогрессивных итальянских оперных певцов и вокальных педагогов, долго живших в России, которые были не только «носителями» итальянского вокального искусства, но и чуткими ценителями красот русской песни, самобытности певческих талантов своих учеников.

Сам Глинка 17-летним юношей начал заниматься с учителем пения Тодди, а затем с известным итальянским преподавателем Беллоли. Будучи зрелым человеком. Михаил Иванович в 1830 -1833 г.г. во время 3-х годичной стажировки в Италии вместе с известным впоследствии тенором Николаем Ивановым, по свидетельству Стасова, постоянно бывал на всех уроках пения и мимики у маэстро Бьянки, Надзари, Фодор-Меньвель. У них Глинка нашёл «искусство, доведённое до *pes plus ultra* совершенства, они умели сочетать невероятную<...> отчётливость с непринуждённой естественностью» [5,с.56]. В то же время имеются свидетельства, что Глинке были чужды чрезмерное подчёркивание мелодраматических эмоций, увлечение внешними эффектами, преувеличенная аффектация. Он называл её зловердной для пересаживания на русскую почву «итальянщиной». Несмотря на очевидные издержки, Глинка укрепил свою профессиональную базу и был благодарен педагогам, с «методами» которых познакомился. Кроме того, по его собственным словам, «частое общение с <...>певцами и певицами, любителями и любительницами пения, практически познакомило его с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него»[5, с.56].

Методического труда по вокальной педагогике Глинка нам не оставил, но из многих источников: из воспоминаний современников, высказываний Глинки и кратких комментариев к «Этюдам» (так он называл вокализы, написанные в 1830 и 1833 году), «Упражнений для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса» (1835-1836), «Экзерсисов»(1840-1841) написанных для его учеников Дарьи Леоновой и Осипа Петрова, из его оценок певцов – можем составить определённую картину. Вокализация на «а» итальянское, то есть более закрытое, округлённое, нежели русское, предшествовала сольфеджированию и пению со словами. В формировании звука, выработке верного вокального тона находим указания на то, «чтобы ноты были равной силы и покойны<...>, не отбивались горлом<...>, были связываемы не тянувши»[6, с.727]. Эти глинкинские указания исполнять *legato* без *portamento* и *martellato*, так же как и его требования выдерживать ноты в равной силе без *crescendo-diminuendo*, и отсутствие при этом фортепианного сопровождения – из старо-итальянских источников. При уменьшении длительности нот

Глинка указывает: «медленно», «весьма медленно» явно с целью увеличения протяжённости упражнения, что способствует постепенному развитию «опоры» и длительности дыхания [6, с.727].

В упражнениях для его ученика Осипа Петрова находим глинкинские указания, на приоритет в формировании среднего диапазона, то есть «концентрический метод». «Надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты, <...>потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки»[7, с.4]. Метод, ставший традиционным для многих мастеров русской вокальной школы, последователей глинкинской традиции. Например, А. В. Нежданова, начиная заниматься с учеником, давала ему упражнения на средней части диапазона голоса, употребляя округлённый звук «а», взятый с небольшой силой (р или mf)[11, с.374 ].

Ярко характеризует Глинка-педагога начальная подготовка, данная им знаменитым впоследствии тенорам Николаю Иванову и Порфирию Михайлову (Остроумову). Так, П. Михайлов, совершенствуясь в Париже под руководством Алари и Рубини, не устал в письмах повторять, что всё, что говорят ему новые учителя, он уже слышал от Глинки. Например, метод выравнивания грудного и головного регистров с помощью фальцетного звучания [4, с.92].

Глинка с большим пониманием подошёл к преломлению национальных песенных традиций. «Он считал неуместным и ненужным переносить приёмы народного пения в классическое искусство и проявлял интерес к индивидуальному, характерному, к правдивому отражению духа, жизни народа со всеми типическими чертами, красками»[2,с.7]. И действительно, певец классического направления, исполняя народную песню стремится выявить её драматургическую основу, не изменяя манеры звуковедения, то есть органически преломляя традиции итальянской вокальной школы сквозь призму наших традиций. Иное дело – аутентичная манера исполнения народной музыки, но она предполагает иное мироощущение, голосообразование, иное сопровождение и даже своеобразную нотную фиксацию текста.

Гораздо ближе к академическому пению оказывается церковное пение, имеющее на Руси давние традиции. В церковном пении на протяжении столетий выкристаллизовывались определённые вокальные навыки, которые не противоречили эстетике духовного пения. Не допускалось форсированное звучание, открытая манера подачи звука, диапазон был ограничен одной октавой в удобном натуральном регистре (по этой причине голос никогда не мог быть сорван), воспитывалось плавное и ровное «звуковедение». Вспомним, что Глинка сам пел церковную музыку, когда учился в Благородном пансионе, а затем преподавал в Придворной певческой капелле. Кроме того, из числа учеников капеллы, отобранных им на Украине, вышли блестящие оперные исполнители, например, С. Артемовский. Сам Глинка пел настолько правильно и выразительно, что впервые услышавшая в его исполнении романс Антонида А. Воробьёва-Петрова вспоминала: «Каким бы он мог быть бесподобным учителем! Сколько чувства и умиления было в его исполнении»[4, с.170]. То, что Глинка пел сам,

помогало ему почувствовать «не голос, но душу певца» и быть трогательно-внимательным к артистам. Например, переделывая фортепианную пьесу «Молитва» для голоса в сопровождении оркестра, он сначала выписал на лоскутке бумаги самые трудные места. И только убедившись, что певица Д. М. Леонова справляется, написал партитуру, прибавив хор «для усиления эффекта».

Досконально зная «предмет», он сам «пропевал» вокальную партию, прежде чем окончательно фиксировать её на нотном стане. Удобно написав для голоса, отредактировав партии с учётом индивидуальных особенностей исполнителей, он затем начинал занятия с певцами. и «это ещё одна область деятельности, точнее даже служения Глинки» [14, с.170]. К сожалению сейчас не редки случаи, когда авторы пишут для голоса, искажая природу тембра, требуя чрезмерной экспрессии или *pianissimo* на «неудобных переходных» нотах. Остаётся только сожалеть, что времена бережного отношения к природе голосов прошли. Глинка с пристрастием отслеживал путь от замысла произведения до его исполнения, и был компетентен в вопросах не только композиторской, но и вокально-исполнительской техники. Сказанное позволяет утверждать, таким образом, что именно Михаил Иванович Глинка стал родоначальником отечественной вокально-исполнительской школы.

Из 73-х романсов Глинки (не считая песен к спектаклям и 8 канцон, которые носят учебный характер), 64 он написал в теноровой тесситуре, как бы для самого себя. Причём написаны они настолько органично и удобно, что при транспонировании в другие тональности, не теряют своей привлекательности для слушателей и доставляют исполнителям огромную радость. Прежде всего, он сам, по свидетельству А.П.Керн, пел «восторженный, как Бог< ...>брал так сильно за душу, что делал с нами, что хотел; мы и плакали, и смеялись по воле его» [4, с.157]. Безусловно, содержание произведения ставилось им на первое место, а форма на второе. Глинка был противником увлечения вокальным формализмом («итальянщиной»). В то же время ему удавались «бравурные» произведения в быстром движении, блестящие колоратуры, комические образы. При этом для него всегда характерно внимательное отношение к тексту, декламационная выразительность, не переходящая в декламацию немusically-произнесённого слова, поскольку по природе своего дарования он был мастером кантилены. Вспомним по этому поводу слова С. Лемешева: «Вот у кого в музыке всегда отчётливо продекламировано слово! Поглядишь в ноты – всё кажется так просто, словно бы и петь нечего. Когда же начнёшь работать, то трудностей не оберёшься [9,с.82 ]. Романс «Скоро узы Гименея...», первоначально написанный на итальянский текст «Tu sei figlia...», но традиционно исполняемый с русским текстом П. И. Чайковского, может сначала показаться несложным для пения. Однако за небольшим количеством нот скрыто много вокально-технических трудностей. Обилие скачков провоцирует на декламацию и мешает кантиленному звуковедению, которое является основополагающим принципом мелодического стиля М. Глинки. В этой связи полезной может быть работа над отдельными фразами по «сглаживанию» скачков – вокализация поочерёдно на гласных: «и»,

«е», «а», «о», «и». С гласной «и», как самой «узкой», полезно «сверять» свои ощущения, чтобы не потерять правильную вокальную позицию. После такой работы по «сглаживанию» скачков можно «подставлять» текст и на новом уровне сложности добиваться качественного звуковедения. Важно, чтобы исполнитель, произнося гласную «о», думал о гласной «а», за счёт чего происходит тембральное «осветление» ноты и «сглаживание» переходного регистра. Следующий этап – это работа над выравниванием «переходных» нот. Тут также важны правильные «представления», например при восходящем ходе «ре-фа», «фа» нужно спеть так же, как и «ре». Все эти методы, на наш взгляд, сочетаются с «глинкинскими» принципами точного и ровного по силе звуковедения во всех регистрах, о которых он сам пишет в предисловии к вокальным упражнениям. Романс «Я люблю, ты мне твердила...» на слова А. Римского-Корсакова с первых тактов, содержащих пунктирный ритм «четверть с точкой и восьмая», провоцирует разрушение фразы и потерю кантилены. Для преодоления этого важно выделить смысловые опорные точки в мелодии и в данном случае отталкиваться от текста. Распевая, например, предложение: *«Я лю-блю-лю ты мне тве-рди-ла»*, целесообразно твёрдо артикулировать согласные, но сохранять вокальную линию. Иногда студенты быстро проговаривают согласные, но при этом теряют кантиленность гласных. На наш взгляд избежать потери «распевности» позволит «приближение» звука в резонаторную полость («в маску»), где превалирует «головное резонирование». При этом обязательно нужно сохранять вокальную линию и движение фразы к слогу «ди» в слове «твердила». Динамические указания Глинки, например в 10-ом такте филирование звука на слоге «лю», в 13-ом и в 14-ом такте подчёркивание слова «те-бе», помогает правильному пониманию поэтического текста, доказывая ещё раз, что смысловое содержание неотделимо от музыки. В мотиве секвенции, который в 9-ом такте звучит от *h*, а затем в 13-ом от *g* важно также не потерять вокальную позицию и второе звено секвенции начать в той же позиции, в которой закончилось предыдущее. Первая нота в данном случае – фундамент для дальнейшего звукообразования и ведения фразы. Далес на словах «*мне так страстно говоря*», на нисходящем скачке на малую сексту аналогичная техническая задача состоит в том, чтобы остаться в одной и той же высотной позиции. Концентрация сознания студента в сочинениях Глинки, в частности, на технике звукообразования, помогает со временем добиться сглаживания регистров, «собранности» на середине, «высокой» вокальной позиции. Эти принципы звукообразования, по сути, составляют «глинкинскую» вокальную традицию. «Я долго не пел камерных произведений Глинки, боялся, как огня, <...> избегал, не любил их, не чувствовал. Но вот стал заниматься и понял, что это бесценный кладёзь красоты», – вспоминает А. Соловьяненко. По его словам, Глинка научил его точно и умело совмещать слово со звуком, «говорить-петь», насыщать мелодию массой оттенков и чувств [12, с.107]. После «преодоления» технических трудностей не менее сложными в исполнении романсов Глинки оказываются образные и художественные задачи, умение

поведать слушателю свои размышления и заразить эмоциями, рождёнными музыкой. По словам М.Максаковой, в романсах Глинки всё зависит от дыхания жизни – каждое движение мелодии и аккомпанемента проникнуто глубоким смыслом. Но нередко их исполняют в излишне академической манере, теряя смысловой подтекст и превращая в «поразительно далёкие от человеческих чувств и эмоций произведения»[10, с.147]. Между тем, как Глинка очень эмоционален, и не надо бояться экспрессивности. Иное дело, какими средствами передавать в данном случае экспрессивность. Например, М.Максакова, исполняя романс «В крови горит огонь желанья», изменением только лишь тембровой окраски звука передавала два совершенно контрастные состояния. Сам Глинка, по воспоминаниям А.Серова говорил, что одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменая даже интонации, а переменая только акцент, придавая устам то улыбку, то серьёзное, то строгое выражение [9, с.82]. По мнению Лемешева, Глинка не иллюстрирует текст, а создаёт музыкальный образ, аналогичный поэтическому не только по эмоционально-психологическому строю, но и по особенностям композиции, ритмической структуре, цезурам, интонациям. Стоит исполнителю где-то нарушить строгость формы, «нажать» на чувство, затянуть или ускорить, как тотчас появляется манерность, сентиментальность, убивающие прозрачную чистоту и свежесть его музыки [9, с. 83]. Сам Лемешев исполняя, например, романс «Как сладко с тобою мне быть», только за счёт «переливов» голоса заставляет пережить и тоску, и сладость порыва и предчувствие упоения. Кроме способности эстетического воздействия «пение <...> всегда включает в себя магическую функцию ли память о ней»[8, с.10]. Способность гласных выражать различные эмоциональные состояния известна в искусстве с древнейших времён. Истоки её – в самой природе вокального искусства. Традиционное противопоставление гласных «у» и «а» - древнейших гласных индоевропейских языков, определяется особенностями их артикуляции. «У» – самая «закрытая», лабиализованная, «а» – соответственно, «открытая», нелабиализованная. Кроме того, по величине подвязочного давления гласные располагаются в следующий ряд: «а», «о», «е», «у», «и». «Для «и» подвязочное давление примерно в полтора раза больше, чем для «а», при одинаковой громкости звука»[8, с.6]. В вокальной технике эта разница ярко проявляется, например, в том, что гласная «а» удобна для колоратур и верхних нот, но напряжённо звучит в нижней границе диапазона. Гласная «у», напротив, естественно звучит в нижнем регистре, а в «восходящем» движении создаёт ощущение напряжённого подъёма. Мысль о гласных как некоем «смысловом курсиве» вокального произведения высказывал Асафьев именно в связи с музыкой Глинки. По его мнению, в его творчестве Глинки сочетались принципы итальянского *bel canto*, природа русской вокальной интонации, фонетические особенности русского языка и выразительность русских гласных. Вопрос о фоносемантике, рассматриваемый в аспекте соотношения слова и музыки может прояснить особенности вокального стиля Глинки. По мнению М. Чехова, гласные звуки больше связаны с внутренней жизнью человека, с его душевными

переживаниями, чем звуки согласные, которые отражают скорее мир внешних явлений [13, с.218]. На основе курсивных гласных складывается интонационно-фонематический сюжет произведения. По данным психологии, независимо от смысла слов гласный звук «у» воспринимается как тёмный, тяжёлый, грустный [3, с.471]. Напротив, звуковая символика открытого звука «а» связана преимущественно со светлыми образами. Движение от «у» к «а» как от «тьмы» к «свету», по мнению некоторых исследователей, нередко является композиционным принципом в русской поэзии. Вспомним, например, стихотворение Лермонтова «Молитва» или «Брожу ли я вдоль улиц шумных» Пушкина.

Проследим драматургию романса Глинки «Болеро» на слова Н. Кукольника. Композитор показывает, как с помощью одного и того же музыкального материала за счёт артикуляционно-мимической выразительности можно решить прямо противоположные драматургические задачи. Первая строфа романса поётся *legato*, *amoroso e dolce* (любовно, нежно). Восходящие скачки на словах «чудная моя» и преобладание при этом «светлых» гласных «а» и «я» создаёт «полётность», радость ничем не нарушаемого счастья. Музыка последующего четверостишия – более страстная, экзатическая, но при этом композитор даёт ремарку *dolcissimo* (нежнейшим способом). Вновь наглядно видно, что преобладают яркие гласные «а», которые дважды акцентируются на словах «так», а затем подчёркиваются лёгкими квартовыми скачками на словах «очах» и «устах». В мелодии появляются отрывистые синкопы, снова восходящие скачки на терцию и на переходных нотах *des, es* мы слышим «осветлённые» гласные «и», «о» («и» – «узкое», «о», в данном случае произносимое, как «а»). Глинка демонстрирует, как за счёт определённого фонемического сочетания гласных преодолеваются вокально-технические трудности, и создаётся необходимое эмоциональное состояние. Звучат длинные легатированные фразы с ремаркой автора *lucingando* (ласково), *crescendo* при движении мелодии вверх и «мягкие» «закругления» с акцентами на словах «речей» и «твоей». Возникает эффект смещения сильной доли на относительно-сильную или, точнее, «полёта» вне времени и пространства за счёт «распевания» гласных, среди которых преобладают «светлые»: «а», «е», «и». «Лоб-за-а-нье-е длит-ся без-ез ре-е-чей, я пью-у во-о-сторг люб-ви-и тво-о ей в не-воз-му-ти-мо-ой ти-и-ши-не».

Далее как удар судьбы звучит дважды речитативная реплика: «но если ты изменишь мне?» Впервые так хлестко с авторским указанием *risoluto e con furore* появляется «тёмная» гласная «о». В музыке последующей части происходят удивительные метаморфозы: мелодия повторяет первую часть романса, но теперь в ней звучит ярость, бешенство ревнивых чувств героя. После реплики «о, дева бедная моя!», которая теперь звучит *risoluto*, мы слышим акцентированные на каждой ноте ответ: «и дик, и мрачен буду я» (две гласные «у» вносят «зловещий» колорит). И далее на словах: «и бурю смерти подыму тебе и другу твоему» возникает противоречие между восходящими скачками в мелодии и «насыщенным», «тёмным» звучанием гласной «у». Достигается опущение «преодоления» и концентрации внутренней силы, определённого жизненного

выбора, но всё так мимолётно. И вот уже ясна трагическая «развязка», но необыкновенно грациозная и «светлая» по фонетике фраза «я видел вас в коварном сне» «переводит» всю бурю страстей в шутку. Последняя реплика «но нет, ты не изменишь мне» *dolcissimo e legato*, кажется, нас «ублакивает», а заключительные такты в партии фортепиано с акцентами на *Des-dur* и танцевальным ритмом болеро снова то ли в шутку, то ли всерьёз о чём-то предостерегают.

Таким образом, можно говорить о взаимосвязи музыки и слова, «музыкальности» слова и отражении фонемических особенностей текстов в мелодии романсов Глинки, артикуляционно-мимической выразительности, определённой фонемической драматургии произведения и связи с вокально-техническими задачами. При этом, когда слушаешь сочинение, всё кажется необычайно просто, естественно. По словам Н.В.Гоголя, высокая мудрость простоты – главная прелесть и главная тайна всякого художественного создания. Наверное, одним из первых, кто постиг эту тайну, был русский гений М.И.Глинки.

#### Литература:

- 1) Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII в и двух операх Бортнянского// Избр. труды т. IV — М.: Изд. Акад. Наук СССР, 1955. — 450с.
- 2) Барсов Ю.А. Вопросы вокальной педагогики. — Л.: Музыка, 1982. — №6 С.6-23
- 3) Гаспаров М.Л. Фоника//Лит.энциклопед.словарь. - М.: Сов. Энциклопедия, 1987. — С.470-471
- 4) Глинка в воспоминаниях современников. - М.: Музгиз, 1955. — 432 с.
- 5) Глинка М.И. Записки. — М.: Музыка, 1988. — 222с.
- 6) Глинка М.И. Литературное наследие т.II — М.: Музгиз, 1953. — 892с. Глинка М.И. Упражнения. — Л.-М.: Гос. муз. изд., 1950. — 53с.
- 7) Ефимовская Е. «Варварские стихи» или «одушевленное слово». Муз. Академия №2. — 2004. С.6-10
- 8) Лемешев С. Статьи. Воспоминания. Письма. / Ред.- сост. Е.Грошева. — М.: Сов. композитор, 1987. — 400 с.
- 9) Максакова М.П. Воспоминания статьи./ Ред.- сост. Е.Грошева. — М.: Сов. Композитор, 1985. — 340 с.
- 10) Нежданова А.В. Материалы исследования. - М.: Искусство, 1967. — 544 с.
- 11) Терещенко А. Анатолий Соловьяненко. — К.: Мистецтво, 1982. — 167 с.
- 12) Чехов М. О искусстве актера // Лит. наследие т.II — М.: Искусство, 1986. — 559 с.
- 13) Яковенко С. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура. Муз. Академия №3. -2004. — С. 167-174.

УДК 785.6.086: 786.2: 78.071.1

М.В.Бондаренко

### Каденції до сонатних *allegri* клавірних концертів В.А.Моцарта: питання типології та історичної перспективи

Пропонується підхід до авторських каденцій Моцарта як до концентрованого вираження жанру концерта. З'ясовуються шляхи розвитку концертної каденції в творчості композиторів XIX століття.

Предлагается подход к авторским каденциям Моцарта как к концентрированному выражению жанра концерта. Выявляются пути развития концертной каденции в творчестве композиторов XIX века.

Approach is offered to authors cadenzas of Mozart as to the concentrated expression of genre of concert. The ways of development of concert cadenzas to light in creation of composers of XIX century.

Дослідницький інтерес до жанру концерту, що стимулювався композиторською і виконавською практикою ХХ століття, сприяв виникненню значного числа музикознавчих робіт – від фундаментальних праць дисертаційного плану до невеликих статей, присвячених різним аспектам цього явища і його втіленням в конкретних історичних епохах, композиторських стилях, окремих творах. Закономірно, що в руслі розробки проблем, пов'язаних з названим жанром, учені характеризують і каденцію соліста. Проте внаслідок такого підходу до каденції вона залишається такою, що не вичленована як з контексту всього твору, розділом якого вона є, так і з породжуваної їм проблематики. Показово, що автор змістовної монографічної праці, переконливо розкриваючи типологічні основи жанру концерту (О. Антонова), опускає в авторефераті виклад своїх міркувань відносно каденції, лише повідомляючи про існування таких в дисертаційному тексті. Детальніше каденція як специфічна частина твору розглянута в авторефераті кандидатської дисертації Я. Торгана, автор якого акцентує увагу на різноманітті композиторських рішень цього розділу концертного опусу. Але і він тільки фіксує факт варіативності трактування каденції в концертах ХІХ століття, створюючи жанрово-стильовий фон для головного предмету свого дослідження – характеристики фортепіанних концертів Й. Брамса. Найдетальніше і прицільно в науковій літературі розглянуті каденції клавирних концертів Моцарта [3]; проте спеціальний інтерес авторів направлений на інтерпретаційно-стильові проблеми відповідно до цільового дослідницького завдання, сформульованого в назві їх монографії.

Таким чином, через прийняті в музикознавстві аналітичні підходи склалася ситуація, при якій каденція мислиться «окремим випадком» концертного жанру, його майже обов'язковим атрибутом. При цьому залишається невирішеним і навіть не сформульованим питання, пов'язане з виявленням суті каденції, її відношенням до типологічних особливостей жанру концерту, його семантики, композиційно-драматургічних закономірностей, залежністю розуміння каденції (отже, форм і способів її існування) від перетворення в історичній проекції самого концерту, кінець кінцем – з параметрами каденції як явища, змінному і незмінному в ній самій, в її місцеположенні та функціях. Виходячи зі сказаного, **актуальність** запропонованої дослідницької теми обумовлена як буттям жанру концерту в недавньому минулому, яке спонукає нас звернутися до його історії і типології, так і нез'ясованістю сутнісних властивостей каденції і форм їх втілення в різні історико-культурні періоди розвитку музичного мистецтва. **Новизна** поставленого дослідницького завдання полягає в запропонованому підході до каденції, при якому вона є не просто органічною частиною (і, тим більше, атрибутом) концертної

композиції, але й квінтесенцією авторського (або історико-стильового) бачення жанру. Як об'єкт вивчення вибрані каденції сонатних Allegri клавирних концертів Моцарта, що мотивується, з одного боку, науковою коректністю, що вимагає для визначення меж якого-небудь явища аналізувати його в «готових» формах, «сильній позиції»; з іншою – класичністю (зразковістю) творів Моцарта, що представляють жанр сольного концерту клавиру періоду віденського класицизму в його зрілій якості [1]. Отже, виходячи з пропонованого тут підходу, і моцартівські авторські каденції можуть служити еталонним виразом цього явища<sup>4</sup>. Разом із тим, концертні каденції Моцарта цікавлять нас не тільки як самоціль, але і в проекції на подальшу долю даного явища в найближчій перспективі ХІХ століття. Такий ракурс аналізу дозволяє визначити предмет вивчення як індивідуальне перетворення основних властивостей каденції композиторами післямоцартівської епохи, що дозволяє апробувати наукову тезу, яка висувається, про обумовленість різних способів реалізації каденції трактуванням самого жанру концерту.

Згідно існуючим відомостям Моцарт сам писав каденції до власних концертів, хоча невідомо, чи допускав він їх заміну іншими, виконавськими, версіями. Можна припустити, що така практика була викликана внутрішньою необхідністю композитора проявити свою авторську волю і відобразити її в нотних знаках. Непрямим підтвердженням цього припущення служить позиція Моцарта в оперному жанрі; не дивлячись на уявлення про нього, як в першу чергу, про музичний, Моцарт в своїх зрілих («реформаторських») творах активно впливав на творчу думку лібретистів, вимагаючи від них таких специфічних положень і такого словесного тексту, які відповідали б композиторському задуму твору. Іншими словами, Моцарт прагнув підпорядкувати дії лібретиста тим конкретним художнім завданням, які виникли в його свідомості, і розповсюдити свою волю на всі компоненти музично-сценічного цілого. Припустимо, що і в жанрі концерту композитор піклувався про централізацію естетичної концепції опусу, можливої обумовленості всіх його ланок, що і спонукало його пропонувати авторський зразок каденції.

Виходячи з вивчених нами каденцій до одинадцяти концертних Allegri Моцарта, відношення до них композитора коливається від відносно вільного до строго регламентованого. Так, в концертах A-dur (К. 414) і G-dur (К. 453) можливе виконання одного з двох авторських варіантів, що істотно розрізняються по особливостях фактури, тематизму, масштабах. Навпаки, концерт A-dur (К. 488) містить єдину каденцію безпосередньо в основному тексті, а не в додатку. На жаль, видання творів Моцарта, які ми маємо в своєму розпорядженні [В. А. Моцарт Концерти для фортепіано з оркестром. – Вип. 1, М.: «Музика», 1971; Вип. 2, М.: «Музика». 1972; Вип. 3, М.: «Музика». 1973; Вип. 4, М.: «Музика», 1973; Вип. 5, М.: «Музика», 1974; Вип. 6, М.: «Музика», 1976; Вип. 7, М.: «Музика», 1977;

<sup>4</sup> Не дивлячись на те, що О. Д. Алексєєв вважає каденції Моцарта, що збереглися, полегшеними варіантами для учнів, їх вивчення, проте, дає уявлення про саме відношення композитора до даного явища [1, с. 102].

Вип. 8, М.: «Музика», 1978], не дозволяють однозначно відповісти на питання про наявність аналогічної ситуації і в інших творах композитора. Але існуючий, відображений в доступній нам редакції прецедент, що підтверджується інформацією, яка міститься в монографії А. Ейнштейна «Моцарт. Особа. Творчість» [7], явно свідчить про якісь важливі мотиви, які спонукають автора вписати каденцію в композиторський рельєф концертного Allegro, обмеживши права виконавця-імпровізатора і зробивши текст його сольного виходу незмінною частиною інтонаційно-звукового цілого. Складається враження, що каденція була для Моцарта не тільки прекрасною можливістю вільної імпровізації «з приводу» композиційно-драматургічних подій, що вже відбулися, демонстрації неабиякого імпровізаційного дару, віртуозно-ігрових навичок, але і засобом розкриття сутнісних сторін жанру концерту, отже, індикатором його семантики. Звідси, перш, ніж перейти безпосередньо до характеристики каденцій Моцарта, необхідно нагадати про базисні властивості концерту, відображені в науковій літературі. Оскільки посилання на основні джерела з цього питання містяться в дисертаційному авторефераті О. Антонової і узагальнені у виявленій нею типології жанру, вкажемо на ті особливості концерту, які є вже сталим, апробованим знанням. До їх числа відносяться: риторичність, діалогічна і ігрова природа, віртуозність, принцип змагання. Розглянемо їх стосовно каденції. Її *риторичність* виявляється у відкритій демонстраційності, ефектності, зверненості до аудиторії з прагненням вразити, справити яскраве, незабутнє враження блиском піаністичного вислову. Засобом здійснення риторичного завдання (артистичного красномовства) виступає віртуозність, яка виявляється одночасно в майстерності імпровізації і у володінні інструментом. Спрямованість на публіку з демонстраційною метою і завданням суто естетичної дії створює ситуацію гри-діалогу з нею, подібно до класичної балетної варіації, що виявляє перед глядачами мистецтво руху і пластики, блискучої техніки і виразності танцювальних па. Тим самим, властивий каденції моно вислів виявляється лише однією її стороною, тоді як інша сторона, націлена на процес комунікації-показу, повідомляє їй властивість *діалогічності*. Інший вимір гри-діалогу розкривається в зіставленні-контрасті абсолютної сольності каденції і решти масиву музичного змісту, пов'язаного зі звучанням симфонічного оркестру. Не випадково «вихід» соліста звичайно замінюється завершальними tutti його колективного партнера. Проте чи не найістотніший прояв діалогічності каденції зосереджений ні на стику виступу соліста і оркестру, не в зверненості виконавця-імпровізатора і віртуоза до слухачів – тобто в ситуації спілкування з «іншими», а у внутрішній організації каденції, алгоритмі властивих їй музичних подій і типів тематизму. Є. і П. Бадура-Скода пишуть: «майже все відносно великі каденції Моцарта виразно поділяються на три частини: «початок каденції» (I), що відкривається а) або темою частини концерту, або б) віртуозними, частково знов створеними пасажами, що частково вже зустрічалися. Початок каденції переходить в «середню частину» (II), що майже завжди є подальшим секвенційним розвитком якої-небудь значної теми або мотиву з цієї частини і що

переважно приводить до витриманого баса або акорду. Потім слідує віртуозні пасажі, тривуки арпеджіо і т. д.; вони ведуть до «висновку каденції» (III), яка завершується звичайно треллю» [3, с. 233]. Як бачимо, дослідники виділяють два типу моцартівського музичного матеріалу, які можна визначити як інтонаційно-концентрований і інтонаційно-розосереджений, причому чинник розосередження діє в широкій амплітуді, пов'язаній з мірою віддаленості від інтонаційно-концентрованого тематизму. Виникає свого роду «тематичне декресцендо», що дозволяє викреслити графік «убування» рельєфно окресленої музичної лінії: фігураційний тематизм (В. Холопова) – нетематичний фігураційно-фоновий матеріал (О. Антонова) – пасаж. Оскільки інтонаційно-концентрований тематизм, що міститься в каденції, запозичений з основного музичного тексту концерту і належить його автору, а інтонаційно-розосереджені побудови віддані на волю соліста (нагадаємо, що згідно спостереженням Є. і П. Бадура-Скода вони можуть ґрунтуватися на матеріалі концерту, можуть і абстрагуватися від нього, але і в тому, і в іншому випадку творець каденції працює з показаним в концерті тематизмом), виникає новий поворот гри-діалогу: виконавця і композитора. Звернемо увагу, що каденція доводить до абсолюту сполучення композиторського і виконавського намірів, оскільки в даному жанрі виконавець спочатку мислиться не посередником між авторським задумом, втіленим в нотному тексті, і слухачем, а безпосереднім адресатом, оскільки концерт пишеться як реалізація ідеї виконання, гри на інструменті. Отже, в художній задум моцартівського концерту завжди закладені такі властивості, що забезпечують специфічний виконавський інтерес до нього. У свою чергу, каденція покликана перетворити виконавця на композитора; і, таким чином, кожний з них (тобто композитор і виконавець) виступають одночасно в двох ампулах.

Пропонований розподіл музичного тематизму в концерті дозволяє розкрити два властивих йому початки: що стабілізує і вільно-імпровізаційний. Невипадково В. Холопова пов'язує фігураційний тематизм з музичною культурою XIX століття і, зокрема, з творчістю Ф. Шопена<sup>5</sup>. Пісенний же упорядковує концерт в строго організовану форму, що сполучається з певною драматургічною спрямованістю музичних подій. Помітимо при цьому, що створення яскравого тематизму також входить в правила концертної гри, демонструючи можливості композиторської мелодійної фантазії. Невипадково О. Антонова виділяє багатотемність як одну з типологічних ознак жанру концерту. Фігураційний тематизм безпосередньо забезпечує виконавський інтерес до твору, що грається, і тому не є в концерті службовим. Те ж торкається і нетематичного фігураційно-фоновий матеріалу, і побудов пасажного типу. Таким чином, в рамках поняття «інтонаційно-розосереджений матеріал» виникає певна шкала відступів від пісенного тематизму у міру інтонаційної насиченості різних побудов. І якщо впродовж всього концерту соліст і оркестр демонструють слухачу різні типи тематизму в основному у вигляді діалогу, то в моцартівських каденціях як правило співіснують всі типи музичного

<sup>5</sup> Так, в багатьох концертах XIX століття каденційний розділ відсутній взагалі, оскільки імпровізаційність вже закладена в самому тематизмі фігураційного типу.

матеріалу, що пов'язано з двоєюкою роллю соліста в цьому розділі музичної форми. Отже, каденції є вид тематичного діалогу, але на рівні одного виконавця.

Проаналізовані каденції (до одинадцяти концертів) дозволяють, проте, в цьому загальному правилі побачити два варіанти міри співвідношення названих типів тематизму. Так, в каденціях до концертів *Es-dur* (К. 271), *C-dur* (К. 415), *Es-dur* (К. 449), *B-dur* (К. 450), *B-dur* (К. 595) впродовж одного (а то і двох - *G-dur*, К. 453) розділів звучать теми головної, побічної або заключної партій<sup>6</sup>. Найчастіше тема поміщається в середньому розділі, а «початок» і «висновок» каденції є своєрідним віртуозним обрамленням для тематичного матеріалу, хоча в першому розділі каденції всі віртуозні побудови звичайно підкоряються якій-небудь тематичній інтонації. У каденціях до концертів *D-dur* (К. 175), *F-dur* (К. 413), *B-dur* (К. 456), *A-dur* (К. 488) тематичні елементи або не використовуються взагалі, чи ж так майстерно вплетені в гармонійні фігурації, що увага виконавця і слухачів цілком звертається на демонстрацію віртуозного початку. Особливий інтерес представляють концерти *A-dur* (К. 414) і *G-dur* (К. 453) з двома каденціями, що відносяться до різних типів. За ознакою співвідношення двох типів тематизму можна запропонувати і їх класифікацію: до однієї групи відносяться каденції з домінуванням інтонаційно-концентрованого тематизму, до другої – інтонаційно-розосередженого.

Як видно з приведених прикладів і виходячи з семантики моцартівських концертів, композитор трактує сольну природу каденції як віртуозно-імпровізаційний тип вислову, причому під віртуозністю в даному випадку розуміється не тільки володіння інструментом, але і сама організація звукової тканини. При цьому Моцарт часто використовує тематизм ліричного плану, що не відміняє ігрового призначення каденції. Розглядаючи співвідношення каденції і решти розділів композиції концерту, слід звернути увагу на інший прояв діалогічного початку, коли композитор «грає» з варіантом реалізації музичного тематизму, що вже відбувся. Так, наприклад, у Моцарта зустрічаються концерти, де в каденції віддається данина особливо вражаючим композиторським знахідкам. У концерті *Es-dur*, К. 271 тему побічної партії є в каденції в новому гармонійному «одязі»: тут замість традиційної і показаного Моцартом в експозиції і репрізі переходу домінантової гармонії в VI ступінь вводиться VI низька з подальшою модуляцією в тональність III низької, тобто *ges-moll*. Така гармонійна «гра» в знайомому слухачу матеріалі з одного боку додає відчуття новизни вже відомому тематизму, з іншого боку – є засобом певного драматургічного розвитку. У каденціях до інших концертів проводиться матеріал, що звучав раніше тільки в партії оркестру: *C-dur*, К. 413 – октавний канон, побудований на інтонації теми зв'язуючої партії з оркестрової експозиції (цікавий той факт, що власне в оркестровій експозиції ця інтонація викладена одноголосно, у виході оркестру перед каденцією вже у вигляді канону, відразу після чого фортепіано і повторює цю формулу); *Es-dur*, К. 449 – тема заключної партії з оркестрового матеріалу;

<sup>6</sup> Але навіть тут мають місце ті віртуозні побудови, про які пишуть Бадура-Скода (див. вище).

V-dur, K. 450 – тема побічної партії оркестрової експозиції, що також раніше звучала тільки в оркестрі. Таким чином тут вже має місце «гра» тембрами; у каденціях відбувається своєрідна компенсація відсутності даного матеріалу в основному розділі концерту, тим самим Моцарт здійснює прийом змагання, обміну музичним матеріалом.

Відповідно до правил побудови концертного сонатного Allegro каденції в концертах Моцарта завжди розташовуються в зоні кадансу, що і виправдовує саме походження слова каденція. Ю. Хохлов звертає увагу на те, що каденція вводиться в музичний текст в «переламних» моментах розвитку на межі розробки і репризи, репризи і коди [6, с. 39]. Приведені спостереження дозволяють сформулювати питання про *драматургічну* роль каденції в моцартівських концертних Allegri, їх ролі по відношенню до логіки руху музично-семантичних подій. По суті, каденція є найефектнішим, виражним моментом форми, свого роду сильним часом концерту, що фокусує його семантику.

У зв'язку зі всім вищесказаним виникає питання про змінні і незмінні параметри моцартівських каденцій. Незмінними є: створення ігрової ситуації, трактування сольності як віртуозно-імпровізаційного початку, алгоритм послідовності музичних подій, показаний Є. і П. Бадур-Скода, нарешті, місцезположення каденції. Варіативним є сам тематизм і співвідношення двох його типів (у кількісному співвідношенні частки каденцій з переважанням різних типів тематизму приблизно рівні).

Враховуючи велику кількість моцартівських клавірных концертів, виникає враження деякої вичерпаності його зразків у межах авторського стилю Моцарта. Композитори подальших поколінь не стільки проводять «ревізю» класичної каденції Моцарта, скільки переосмислюють її необхідні складові у зв'язку з новими творчими завданнями. Так, домінування фігураційного тематизму приводить у ряді випадків до відмови від традиційної каденції взагалі, одночасно з чим відбувається насичення всієї партії соліста імпровізаційною свободою викладу (Ф. Ліст, Ф. Шопен). З іншого боку, у Р. Шумана виникає «каденція – тематичне резюме» [Я. Торган], яка по своїй драматургічній функції є «моментом занурення в певну тематичну сферу» (4). Таким чином, каденційні побудови можуть набувати іншого фактурного вигляду, інших драматургічних функцій. Саме поняття сольності переосмислюється композиторами, оскільки сольність тепер не завжди прирівнюється віртуозності ігрового початку, а навпаки, сольними стають епізоди ліричного плану. Спостерігається тенденція до вибудовування ланцюжка каденційних побудов впродовж всього сонатного Allegro (Ф. Ліст, П. Чайковський). Ці видозміни характеру і функцій каденції пов'язані з тим, що в жанр концерту привносяться нові семантичні грані: драматична з явного тенденцією до симфонізації жанру (Л. Бетховен), лірична (Ф. Мендельсон. Ф. Шопен, Р. Шуман), поемна (Ф. Ліст). Тим самим, залишаючись фундаментальною ознакою концерту, принцип гри набуває значення швидше атрибутивного, композиційного, функціонально-прикладного, ніж власне семантичного. В резуль-

таї каденція виявляється не просто обумовленим трактуванням жанру концерту, але і показником відношення композитора до даного жанру. Характеристика моцартівських каденцій з вибраної точки зору як таких, що потенційно містять в собі шлях в майбутнє, дозволяє більш діалектичний підійти до загальноприйнятих уявлень про новаторські знахідки композиторів ХІХ сторіччя. Так, вже в одному з ранніх концертів *Es-dur* (К. 271) оркестрову експозицію відкриває сумісне проведення теми головної партії у фортепіано і оркестру (пригадаємо Четвертий концерт Л. Бетховена); чи ж в концерті *A-dur* (До. 488) Моцарт вперше (а не Л. Бетховен, як прийнято вважати) фіксує каденцію в партитурі.

Наведені приклади не означають передбачення Моцартом подальшої еволюції концерту або його прагнення вийти за межі апробованого інваріанта каденції. Тим більше, вони не приводять до виходу Моцарта за межі його власної стильової системи. Виходячи з цього, названі випадки відхилення від існуючої композиційної норми продиктовані найестетичнішою установкою композитора в концертах, що розкривається в даному випадку в його грі з самим правилом.

#### *Література:*

- 1) Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства. Часть 1.* – М., «Музыка», 1988. – 415 с.
- 2) Антонова Е. Г. *Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период.* – Автореф. дис. ... канд. иск. – К., 1989. – 20 с.
- 3) Бадюра-Скода Е., Бадюра-Скода П. *Интерпретация Моцарта.* – М.: «Музыка», 1972. – 373 с.
- 4) Торган Я. Э. *Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века.* – Автореф. дис. ... канд. иск. – К., 1978. – 24 с.
- 5) Холопова В. Н. *Музыкальный тематизм.* – М.: «Музыка», 1983. – 87 с.
- 6) Хохлов Ю. Н. *Фортепианные концерты Листа. Путеводитель.* – Изд-е 2, доп. – М.: Музгиз, 1960. – 84 с.
- 7) Эйштейн А. *Моцарт. Личность. Творчество.* – М.: «Музыка», 1977. – 452 с.

УДК: 792.072:791.53

*Е.Ю.Тимельфарб*

### *Деякі аспекти викладання майстерності актора студентам заочної форми навчання кафедри театру анімації*

Статтю присвячено розгляданню питань театральної педагогічної методики викладання майстерності актора на курсах заочної форми навчання кафедри театру анімації (ХДУМ ім. І.П.Котляревського).

Статья посвящена рассмотрению вопросов театрально-педагогической методики преподавания мастерства актера на курсах заочной формы обучения кафедры театра анимации (ХГУИ им. И.П.Котляревского).

This article deals with the questions of theatrically-pedagogic methods of actor's education on extra-mural courses on Department of Theatre of Animation (The Kharkov I.P.Kotlyarevsky State University of Arts).

Дана стаття підсумовує актуальний методичний досвід і призначається педагогам, що викладають майстерність актора на кафедрі театру анімації (ХДУМ ім. І.П.Котляревського), а також студентам, що навчаються на заочних курсах.

Курс стаціонарного навчання майстерності актора театру анімації передбачає розвиток професійних навичок в процесі освоєння класичних форм театральної ляльки: рукавичної, тростинної, маріонетки і т.ін. Перші два роки навчання, крім освоєння елементів системи Станіславського, практично повністю присвячені цьому процесу. Саме в цей період закладається школа майстерності актора театру ляльок. Вона зводиться до постановки руки студента, до розкриття виразних особливостей різних систем ляльок, до уміння правильно розташувати своє тіло в процесі роботи з лялькою за ширмою, до розвитку здатності орієнтуватися в просторі “дзеркала сцени” в спектаклі на ширмі і в спектаклі, в якому або ширми немає зовсім, або вона модифікована, і до багатьох інших навичок, що забезпечують майбутньому актору театру ляльок високий рівень професійної культури.

На заочну форму навчання, як правило, поступають актори професійних театрів, що не мають спеціальної освіти. Ці люди попали в театр чи то з самодіяльних колективів, чи то просто, як говориться, “з вулиці”. Частіше за все, вони працюють в театрах, далеких від академічних основ театрального виробництва. Необхідно підкреслити, що в цьому випадку мова йде саме про виробництво, тому що принципи “виживання” штовхають багато які периферійні театри на вичавлення грошей з виробництва за будь-який рахунок. На таких умовах існування професійної підготовки акторів не може приділятися достатня увага. Працюючи “на знос”, молоді актори таких театрів набувають масу поганих навичок в роботі з лялькою. Вони приходять до університету не тільки далекими від професії, але й укоріненими в невірних підходах до неї. Викладач опиняється перед вибором: вчити або переучувати. Якщо вчити, то як відмовитися від досвіду студента, що є? Якщо переучувати, є небезпека викликати негативне ставлення студента до професії, бо доведеться акцентувати його увагу на його ж невірних навичках.

Саме ця проблема вимагає особливого підходу до викладання майстерності актора театру ляльок при заочній формі навчання. Робота повинна вестися в двох напрямках одночасно. Нарівні з послідовним докладним відпрацюванням елементів системи Станіславського, необхідно зосереджувати увагу на грамотному поведженні з лялькою в нескладних етюдах або навіть уривках зі спектаклів. Такий метод не буде створювати ситуацію відриву студента від його практичного досвіду в професійному театрі.

Методика подолання характерних негативних навичок у акторів-студентів кафедри театру анімації першого року заочної форми навчання зводиться до основи основ в системі опанування майстерністю актора – грамотному розумінню ляльки, як головного виразного засобу мистецтва театру анімації.

При всьому різноманітті систем ляльок, відомих і випробуваних в практиці світового театру, більшість периферійних театрів зараз використовує ляльки на палицях і, так звані, планшетні ляльки, тобто, ляльки, якими зручно працювати на

столі. Керівники театрів виходять з доцільності прокату. Ці системи ляльок, як правило, поліфункціональні, вони добре витримують текстове навантаження. Правда, при такому підході дія в спектаклі часто підмінюється розповіддю про дію. Таким чином не затрачуються зусилля на освоєння нових технологій. Немає стимулу і до пошуку нових виразних засобів. Касу забезпечує новий сюжет або, як кажуть в театрах, “нова назва”, а зовсім не високий професіоналізм акторів, і тим більше вже не відкриття в галузі мови театру ляльок. Відсутність необхідності кожний раз, створюючи новий спектакль, новий витвір мистецтва театру ляльок, шукати ті виразні засоби і, зокрема, ту ляльку, яка найбільш точно відповідає вибраній драматургії, приводить до інертного, нетворчого ставлення до ляльки. При творчому підході художник-постановник спектаклю, створюючи ляльку, в міру свого таланту вкладає в її форму той зміст, який, за його переконанням, відповідає даному образу. Він програмує ляльку не тільки образотворче, але і функціонально. Принципово важливий момент – відповідність образотворчої інформації, закладеній в ляльці, її функціональній заданості.

Актор-студент заочної форми навчання повинен виробити навичку у визначенні реальних якостей ляльки, ляльки в широкому розумінні, тобто, того предмета, яким йому необхідно донести художній зміст ролі. На першому етапі роботи над образом потрібно не поспішати, спираючись на пряму мову персонажа, визначати його характерність. Текст ролі – це не зовнішні вияви образу, це – його психологічний лад. Через текст необхідно визначати те, як даний персонаж ставиться до подій п'єси, до вчинків інших персонажів, тобто, текст дає можливість створити дійову структуру ролі. Аналізуючи образ ляльки, необхідно уміти зіставити інформацію, отриману внаслідок розбору тексту п'єси, з інформацією, закладеною художником в ляльку, в її характерні зовнішні ознаки. Ця навичка виробляється шляхом тренування спостережливості. Беручи будь-який побутовий предмет, що потрапив в поле зору, корисно пропонувати учням перерахувати його фізичні ознаки. Основна умова вправи полягає в тому, що ознаки предмета повинні бути очевидними, конкретними, реальними. Вони повинні відображати форму предмета, його колір, його масу, і, звичайно ж, його індивідуальні якості, що роблять цей предмет неповторним. При цьому не треба обмежуватися мінімальною кількістю ознак, їх повинно бути не менш десяти.

Наступний етап роботи з предметом є складнішим, але він надто необхідний для вироблення навички прочитувати інтелектуальну інформацію, закладену в предметі. Тепер, беручи в руки сучасний побутовий предмет, студент повинен уявити собі, що він археолог, якому попав в руки артефакт минулої цивілізації. Необхідно встановити по фізичних особливостях предмета його функцію, кому він належав, якого соціального стану був його господар, якого культурного рівня досягла минула епоха, судячи по ознаках даного предмета. Природно, що для виконання такої вправи треба прикласти максимум уяви, творчої фантазії, але ні в якому разі не можна при цьому відриватися від фізичних особливостей

конкретного предмета. Саме фізичні дані вибраного предмета повинні служити поштовхом для творчої фантазії.

З метою вироблення професійних навичок в підході до ляльки, як основного виразного засобу театру анімації, використовуючи і розвиваючи творчу уяву, навчаючись направляти свою художню енергетику в русло осмисленої цілеспрямованої творчості, необхідно освоїти наступний етап роботи з предметом, тобто, з неживою матерією, за допомогою якої відтворюється життя людського духу. Знову ж, відштовхуючись від конкретних фізичних особливостей вибраного предмета, слід нафантазувати його біографію. Це повинен бути ланцюг “біографічних” фактів конкретного предмета, відображених в його реальних фізичних якостях. Тобто, коли, при яких обставинах він, предмет, був наділений цими якостями. Безумовно, ця робота повинна бути збагачена гумором, іронією, але і повагою, якщо не сказати любов'ю, до предмета. Це самий вірний шлях до його одухотворення. Але в цій справі принципово важливо, щоб це був перелік сухих фактів, немає необхідності забарвлювати ці факти емоційно.

На наступному етапі пропонується створити внутрішній монолог предмета. Мова йде про “думки” предмета з приводу подій, що з ним трапляються. Створюючи ілюзію духовного життя предмета, ми самі зобов'язані передбачати, що його уявне духовне життя безперервне, на зразок духовному життю людини. Потрібно уявити собі, що б подумав вибраний предмет, попадаючи в ті або інші обставини, і вимовити це вголос, при цьому ні до кого не звертаючись, як би залишаючись віч-на-віч з самим собою. Виходячи з того, що характер персонажа визначається сумою його ставлення до всього, з чим йому доводиться входити в контакт, ця справа є трампліном до вірного, виправданого занурення в образ. Це – один з методів вивчення психологічного ладу персонажа, розкриття його здатності виявляти своє ставлення до подій, учасником яких він є, на самому глибинному психологічному рівні.

Використовуючи запропонований тренінг, студент опанує грамотний підхід до роботи над образом і зможе вживати цей метод в своїй практичній діяльності в професійному театрі.

Останнім часом в професійних театрах набули поширення спектаклі, в яких актор з лялькою працює у відкритому сценічному просторі, тобто не ховається від глядачів за ширмою. Частіше за все цей прийом використовують, не замислюючись про те, якими є закони його застосування, а це, в свою чергу, породжує масу не виправданих дій актора в процесі вистави. Режисери, спостерігаючи безглуздість поведінки актора з лялькою, що виражається в тому, що актор починає ігнорувати ляльку, вимагають від виконавця не відривати від ляльки очей, і, по можливості, ховатися за ляльку, або за деталі декорацій. Тоді виникає правомочне питання: навіщо виводити актора з-за ширми, якщо він все одно продовжує існувати за законами ширменного спектаклю? Це і є наступна проблема, яку необхідно розглянути, тим більше, що в учбовій програмі, за якою навчається актор-аніматор, є курс майстерності актора драматичного театру, так званий живий план.

Драматична роль в спектаклі театру ляльок – явище природне. Ще театр Петрушки не обходився без актора-людини (шарманщика) поруч з лялькою. Подібне поєднання актора-людини, відкритої для глядачів, і актора з лялькою, прихованого від глядачів, потрібно назвати найпростішим. Тут кожний з учасників діє по класичних законах театру драми і театру ляльок.

Новий час приніс нові форми, і ми спостерігаємо спектаклі, в яких актор-аніматор, що вийшов з-за ширми, не є персонажем п'єси. Більш того, глядач стає свідком того, як актор приводить ляльку до руху і маніпулює нею безпосередньо на очах у глядача. Таким чином, ілюзія самостійного існування персонажа-ляльки руйнується. Основний принцип ілюзорного театру кукол в такому прийомі не працює. Що ж ми пропонуємо глядачеві замість чуда немов би самостійного оживання неживої матерії? Чим ми хочемо здивувати глядача, якщо не рухаємо ляльку, сховавшись, удаючи, неначе це вона сама ходить, сама курить або сама розмовляє? Це кардинальне питання, відповідь на яке дозволить нам говорити про художні принципи такого спектаклю, а, можливо, і про художні особливості такого типу театру ляльок.

Для того, щоб відповісти на поставлене питання, необхідно домовитися про терміни. Передусім, необхідно розглянути два з них – основоположні: одушевлення і одухотворення. Як будь-яка термінологія, ці терміни умовні. Під терміном одушевлення мається на увазі прийом анімації ляльки, як в ілюзорному театрі ляльок. Творча енергія актора тут спрямована на те, щоб створити ілюзію самостійного існування ляльки. Звичайно ж, “одушевлена” лялька справляє враження і “одухотвореної”. Але, відмовившись від прийому одушевлення ляльки, ми залишили собі тільки один шлях – ми можемо її одухотворити, тобто, відноситися до неї, як до живої, мислячої, такої що відчуває, не роблячи головний упор на тому, що вона сама рухається, співчувати їй в її життєвих випробуваннях, передбачуваних сюжетом п'єси, і цим викликати співчуття у глядачів. Таке ставлення актора до ляльки і пропонується називати прийомом одухотворення.

Отже, передусім, в прийомі одухотворення актору немає необхідності ховатися від глядачів. Він повинен уявити собі, що він довірена особа персонажа-ляльки, яка знаходиться у нього в руках. Він настільки проник в її внутрішній світ, відштовхуючись від її фізичних конкретних даних, що може бути медіумом між лялькою і глядачами. Її – ляльки – пряму мову він повинен передавати глядачеві так, неначе почув її внутрішній монолог. Зберігаючи свіжість її інтонації, пропускаючи через себе ставлення ляльки-образу до подій, що зараз відбуваються, актор буде дійово підлеглим ляльці, а лялька – змістовно підлеглою актору. Цей прийом близький брехтовському прийому “відсторонення”, при якому актор не перевтілюється в продавщицю капусти, а передає її текст, злегка зображаючи продавщицю, залишаючись під враженням від спілкування з нею. Головна принада такого прийому в тому, що актор отримує можливість одночасно, передаючи глядачеві психологію персонажа, донести до глядача своє відношення і до персонажа, і до подій сюжету п'єси. У 60-70 роках минулого сторіччя із зростанням

громадської самосвідомості суспільства на сцену театру ляльок прийшла пафосна драматургія: “Жайворонок” Жана Ануїя, п’єси Євгена Шварца “Тінь” і “Дракон”, а також п’єси Григорія Горіна “Тіль” і “Будинок, який побудував Свіфт” та інші. Саме ця драматургія зажадала нового підходу до її сценічного втілення на сцені театру ляльок. Тоді і знадобився режисерам актор-громадянин, здатний своїм ставленням до персонажа-ляльки посилити вплив драматургії на глядача. Так званий “другий план” ролі виносився на глядача візуально, через актора, існуючого в паралельній площині з персонажем, що грається. Тепер, коли “відкритий” прийом став модою, пошестю, надто необхідно відповісти на питання, навіщо потрібен “відкритий” актор в даному конкретному спектаклі? Яку роль він грає в буквальному і переносному розумінні, тобто, хто він, як персонаж, і яке смислове навантаження він несе в спектаклі особисто?

Кажучи про закони існування актора театру ляльок в прийомі одухотворення, передусім треба розібратися в коридорах спілкування. Розглянемо ситуацію, в якій актор “живого плану” є не персонажем п’єси, а усього лише виконавцем ролі персонажа-ляльки, а поруч з ним працює актор в таких же умовах. У даний момент йде діалог двох персонажів спектакля. Персонажі-ляльки знаходяться в прямому спілкуванні. Текст, що промовляється від імені персонажів, супроводжується жестами ляльок, тобто – ляльки в даний момент активні. У паралельному спілкуванні знаходяться і актори, в руках яких ляльки, але їх спілкування – пасивне. Воно виражається в підтексті, що існує на другому плані, за текстом ролей персонажів. Це тонка, не суєтна психологічна робота, що дає актору і режисеру можливість вирішувати глибоку драматургію в складних жанрах. Головною помилкою при невірному використанні прийому, що розглядається, є те, що актор інколи привласнює собі текст персонажа-ляльки, вступає в пряме спілкування з партнером або з лялькою партнера, в той час як для дотримання прийому, в цьому випадку, можливо спілкуватись тільки в паралельних коридорах, тобто актор з актором – через підтекст, а лялька з лялькою – за допомогою прямої мови.

У ситуації, коли драматургія дозволяє використати авторський текст як пряму мову поза сюжетом (це можуть бути розгорнені ремарки або “зонги”), актор, абстрагуючись від персонажа-ляльки, виступає як драматичний актор. У цих ситуаціях необхідно потурбуватися про “життя” персонажа-ляльки. Її – ляльку – не можна залишати в полі зору глядачів в бездіяльному стані, не можна нехтувати прийомом одухотворення, якщо цього не вимагає рішення спектаклю.

Розглянемо ситуацію, в якій персонаж-актор, що грає свою роль як драматичну, одночасно грає роль персонажа-ляльки. Ця ситуація найбільш складна. Вона складна тим, що актор знаходиться в активному спілкуванні в декількох коридорах одночасно. Передусім, він виступає “медіумом” між персонажем-лялькою і персонажем-актором, що грає іншу роль, а це означає те, що з актором-персонажем він спілкується як драматичний актор, при цьому не втрачаючи контролю над лялькою, а з персонажем-лялькою – як актор театру ляльок. Це своєрідне перемикання реєстру протягом всього діалогу вимагає

особливої навички. Суть цієї навички полягає в тому, що як драматичний актор виконавець сам співчуває персонажеві-ляльці, а, стаючи носієм характеру персонажа-ляльки, зобов'язаний донести до партнера і до глядачів емоції персонажа-ляльки. Це відбувається так, як ми звичайно розповідаємо про те, що з нами недавно трапилося. Трампліном в такому тренажі повинен бути текст: “Я йому говорю”, – далі слідує пряма мова персонажа-людини, – “А він мені і відповідає”, – далі слідує пряма мова персонажа-ляльки. Студенту треба запропонувати нафантазувати і переказати випадок в магазині з неввічливим продавцем, в громадському транспорті – з кондуктором або контролером, на вулиці – з перехожим або міліціонером. При переказі студент повинен передати характер відсутнього партнера по діалогу. Очевидно, він буде грати два характери одночасно: себе в тій ситуації і того, з ким сталося зіткнення.

Потрібно помітити, що прийом одухотворення не має ніякого відношення до тих ситуацій, коли, по волі режисера, актор з лялькою в руках виходить з-за ширми, оголюючи техніку володіння лялькою, – тростинною, рукавичною або настільною, – не прикладаючи ні найменшого зусилля для того, щоб виправдати таке оголення.

Тепер необхідно торкнутися поняття умовність в театрі ляльок. Умовність – це те, про що постановники спектаклю домовилися з глядачем з перших же хвилин вистави. Головна задача постановників – не порушувати те, про що домовилися. Здавалося б, проста істина, але, можливо, через бідність засобів, які мають в своєму розпорядженні постановники, а, можливо, через їх недбалість, ми раз у раз спостерігаємо порушення цього нескладного правила. Так, наприклад, актору нічого не варто посадити ляльку на ширму, звісивши її ноги у бік глядацької зали, в той час як попередньою поведінкою ляльки було зумовлено, що ширма – це не вертикальна, а горизонтальна площина для ляльки, тобто – підлога. Значить, вертикальна площина ширми для ляльки не існує. Вона – лише умовне обмеження простору, в якому діють ляльки. Нерідко ми спостерігаємо, як актор з'являється над ширмою в тих місцях, де щойно рухалися ляльки, тим самим руйнуючи ілюзію суцільної горизонтальної площини. Ще один приклад: перш ніж з'явитися на ширмі, виконавець грав перед ширмою як драматичний актор, а ляльки в цей час знаходилися на ширмі. У такому положенні масштабне співвідношення актора-людини і ляльки – умовно нормальне, бо вони існують в різних просторових вимірах. Але, з'явившись в просторі, де щойно працювали ляльки, актор-людина руйнує візуальну сомасштабність простору, розрахованого на ляльок. На безлічі подібних прикладів важливо дати студентам поняття про характер умовності в театрі ляльок.

Якнайважливішою задачею навчання акторів-студентів кафедри театру анімації заочної форми навчання є вироблення стійких професійних навичок в підході до ляльки, як основного виразного засобу театру анімації. Само собою зрозуміло, що в цю задачу входить цілий комплекс прийомів розвитку творчих здібностей студентів. У їх числі – цілеспрямоване художнє мислення в галузі мови театру ляльок, а також такі професійні навички, як вольова увага, м'язова і психологічна свобода в творчому процесі, здатність конкретно і чітко визначати

фізичні та інформативні особливості ляльки та ін. Враховуючи, що настановні сесії недостатньо тривалі для того, щоб студент міг придбати необхідні навички під спостереженням педагога, основне навантаження падає на самостійну роботу студента. Навчання заочників вимагає від педагога особливого контролю над вірністю освоєння даного студенту матеріалу. Це означає, що, не відмовляючись від колишніх вирав, треба йти шляхом їх ускладнення. Як показує практика, другий рік навчання при заочній формі дає позитивні результати, якщо не ставитися до тренінгу, як до пройденного етапу, а навпаки, посилити значення і навантаження тренінгу. Другий рік навчання – це логічне продовження того, що було напрацьовано під час першого року. До цього треба додати роботу над драматургією в уривках нарівні з етюдною роботою. Корисно використати етюдний метод в роботі над уривками.

Найбільш доцільним для заочної форми навчання є груповий набір студентів-акторів, що працюють в одному театрі. Керівництво театру, зацікавлене в підвищенні професійного рівня своїх акторів, буде сирити тому, щоб актори, що навчаються, мали можливість готуватися до сесій. Режисер такого театру, приділяючи увагу освіті акторів, може брати безпосередню участь в підготовці уривків з вистав, які будуть виноситися на екзамен з майстерності актора театру анімації. Протягом двох останніх років навчання таким чином, можуть бути підготовлені переддипломний і дипломний спектаклі даної конкретної групи студентів, що працюють в одному театрі. Природно, виникає питання, яка роль навчального закладу в такому процесі підготовки студентів? Педагог курсу повинен брати безпосередню участь в процесі репетицій уривків, а надалі і всього спектаклю або спектаклів, що готуються до показу на екзаменах. І в цьому також повинен бути зацікавлений театр, в якому працюють актори, що навчаються. Для того, щоб педагог курсу мав можливість брати участь в процесі навчання акторів в той час, коли вони працюють над матеріалом, що в подальшому виноситься на показ, театр повинен потурбуватися про запрошення педагога на певний період в театр, і надати педагогу можливість проконтролювати і відредагувати роботу студентів.

Запропоновану методику навчання студентів-заочників необхідно поєднувати з використанням класичної методики освоєння елементів системи Станіславського і тренінгом з ляльками різних систем, що традиційно застосовуються на стаціонарі.

УДК 378.14

*Н.В.Голубєва*

*Контроль та оцінювання знань студентів вищої школи:  
протириччя та перспективи*

Розглянуто недоліки та недосконалість контролю та оцінювання якості знань студентів, показано можливість їх подолання та перспективи розвитку.

Рассмотрено недостатки и несовершенство контроля и оценивания качества знаний студентов, показана возможность их преодоления и перспективы развития.

Es wurden Fehler und Nachteile der Prüfung und Einschätzung der Qualität von Kenntnissen der Studenten betrachtet und es wurden die Möglichkeit ihrer Überwindung und die Perspektiven der Entwicklung gezeigt.

У сучасному світі, який ввійшов у третє тисячоліття, розвиток України визначається у загальному контексті європейської інтеграції з орієнтацією на фундаментальні цінності західної культури: парламентаризм, права людини, права національних меншин, лібералізацію, свободу пересування, свободу отримання освіти будь - якого рівня та інше, що є невід'ємним атрибутом громадянського демократичного суспільства [6, с.97].

Для України, у культурно – цивілізаційному аспекті, європейська інтеграція – це входження до єдиної сім'ї європейських народів, повернення до європейських політичних і культурних традицій. Як свідомий суспільний вибір перспектива європейської інтеграції – це вагомий стимул для успіху економічної і політичної трансформації, що може стати основою національної консолідації. Європейська інтеграція, таким чином стає ключовою ланкою відкриття України світу, переходу від закритого тоталітарного до відкритого демократичного суспільства [6, с.97].

Інтеграційний процес на відповідних напрямках полягає у впровадженні європейських норм і стандартів в освіті, науці і техніці, поширенні власних культурних і науково – технічних здобутків у ЄС. У кінцевому результаті такі кроки спрацьовуватимуть на підвищення в Україні європейської культурної ідентичності та інтеграцію до загальноєвропейського інтелектуально – технічного середовища.

Мета статті – вказати на різні протиріччя в системі контролю та оцінюванні якості знань студентів на сучасному етапі реформування вищої освіти України.

Задачі статті – показати проблеми контролю та оцінювання знань студентів на сучасному етапі, виявити протиріччя, в зв'язку з вимогами, що покладуються на вищу освіту та вимоги до рівня знань, умінь та навичок сучасних спеціалістів, перспективи та можливі шляхи подолання протиріч шляхом введення педагогічного моніторингу.

Рівень освіти влюбій країні певною мірою характеризує її загальноосвітній потенціал, як базу для постійного розвитку всіх галузей економіки. Тому успішна підготовка спеціалістів, здатних примножувати національний добробут України, просувати нові ідеї і вирішувати складні завдання сьогодення, можливо лише за умов високого рівня якості вищої освіти.

За своїми змістом, формами і методами освіта не є незмінним, закріпленим феноменом, адже вона весь час реагує на нові цивілізаційні виклики, суспільні реалії, враховує тенденції, перспективи розвитку людства, національного буття народу. Однак оновлення навчально – виховної практики часто відставало від темпів цивілізаційного розвитку, соціальних вимог до неї. Тривалий час, особливо на ранніх етапах розвитку людства, ця проблема була не настільки гострою, як в індустріальну і постіндустріальну (інформаційну) епохи. Помітно актуалізувалася

вона у другій половині ХХ ст., що було зумовлено колосальним проривом у науково – технічному розвитку, радикальною зміною традиційних уявлень про світ, життя, його цінності, майбутнє цивілізації [3, с.8].

Незважаючи на досягнення освіти, які забезпечує нова соціополітична система України, вона, однак, ще не забезпечує потрібні якості.

Необхідність реформування системи освіти України, її удосконалення і підвищення рівня якості є найважливішою соціокультурною проблемою, яка значною мірою обумовлюється процесами глобалізації та проблемами формування позитивних умов для індивідуального розвитку людини, її соціалізації та самореалізації у цьому світі [6, с.98].

В Україні освіта визнана однією з найголовніших складових загально-людських цінностей. Вектор сучасної політики і стратегії держави спрямований на подальший розвиток національної системи освіти, адаптацію її до умов соціально – орієнтованої економіки, трансформацію в європейське і світове співтовариство.

Найважливіша роль в організації навчального процесу, у забезпеченні високої якості освіти, та формуванні конкурентоспроможних фахівців належить саме системі оцінювання знань.

Головне завдання, що полягає на працівників вищої школи - досягти найбільш об'єктивного оцінювання, зробити, щоб оцінювання виконувало властиві йому функції і насамперед дві головні – контролюючу й мотивуючу.

На практиці немає ідеальних систем оцінювання, а кожна з тих, що використовуються, має свої і сильні, і слабкі сторони. Отже треба шукати не ідеальні системи, щоб потім, мов кальку, привнести в навчальний процес вищої школи, а проєктувати ті, які мають більшу кількість продуктивних переваг.

У цьому контексті розглянемо моніторинг якості знань. Педагогічний моніторинг, передбачає тривале і систематичне науково – обґрунтоване відслідження результатів дослідження та порівняння їх з заданим еталоном [5, с.60].

Моніторинг дозволяє висувати гіпотезу дослідження, дає можливість здійснення процесуально – технологічного моделювання, сприяє умовам для відслідження стану досліджуваного об'єкта, підтверджує чи спростовує висунуті гіпотези і сприяє умовам для їх висунення. Отже, моніторинг – за своєю сутністю явище особливе, він багатомірний, безперервний, об'єктивний, інтегрований.

Згідно з концепцією О.С.Белкіна моніторингові дослідження в гуманітарній області виконують такі функції: орієнтаційну, конструктивну, організаційно – діяльну, корекційну, інформаційну [5,с.61].

Моніторинг в педагогічному процесі в системі „викладач - студент” – це сукупність контролюючих і діагностуючих заходів, що обумовлюють цілеспрямованість процесу навчання і передбачає в динаміці рівень засвоєння, та корекції учбового матеріалу. Отже, моніторинг – це безперервна контролююча дія в системі „викладач – студент”, що дозволяє стежити і коректувати, якщо необхідно, просування студента від незнання до знань. Таким чином, моніторинг – це регулярне відстеження якості засвоєння знань і умінь в учбовому процесі.

Тільки моніторинг, забезпечує зворотній зв'язок, і повідомляє про відповідність фактичних результатів діяльності викладача або педагогічної системи і її кінцевим цілям, здатний виявити і оцінити правильність дій викладача, а також коректувати управління навчальним процесом.

Як вже було показано вище, моніторинг – це регулярне відстеження якості знань та умінь в навчальному процесі.

Чим же відрізняється моніторинг, як діагностуюча та контролююча система в навчальному процесі від оцінки знань та умінь, які традиційно існують в усіх системах навчання?

В дослідженні В.М.Полонського вихідним є визнання перевірки та оцінки знань, як необхідної частини учбово – виховного процесу; від їх правильної постановки в певній мірі залежить успіх цього процесу. Автор визначає провідні функції перевірки та оцінки знань: навчальна, контролююча і виховуюча, так як за допомогою цих функцій виявляються знання, які засвоїли студенти на кожному етапі навчання, досягнення й недоліки в їх підготовці, ефективність роботи викладачів [9. с.6].

Перевірка та оцінка знань дає необхідну інформацію для організації навчально-виховного процесу і керівництва ним. Від їх об'єктивності залежить якість навчання, правильність в рішенні багатьох задач дидактичного і виховного плану. Але суб'єктивність контролю знань ставить перед нами актуальну проблему педагогічного моніторингу, що дозволить підвищити об'єктивність оцінки знань.

Одна й та сама відповідь студента оцінюється неоднозначно різними викладачами. причому розбіг в оцінці може досягати двох, а то й трьох балів (за дванадцятибальною системою). Така картина притаманна як для гуманітарних так і природничих дисциплін. Однакову помилку один викладач вважає грубою, інший – не грубою, третій – недоліком.

Аналізуючи особливості стану проблеми перевірки і оцінки знань, слідє відзначити, що ця проблема багатогранна і була розглянута дослідниками в самих різних аспектах. В нашій країні, а також в країнах СНД опубліковано велику кількість робіт, що стосуються функцій, методів, принципів перевірки і оцінки знань, загальних та поодиноких питань оцінки

Аналіз традиційних методів перевірки і оцінки знань виявив, що при контролі знань не встановлюються єдині, загальноприйняті і однаково зрозумілі цілі, котрі потрібно досягти в процесі навчання. Цілі навчання формулюються занадто широко і допускають різну трактовку з боку викладача: дати міцні знання основ наук, сформулювати логічне мислення, пізнавальну активність студентів, світогляд тощо. При цьому не зрозуміло, які ж саме завдання, питання, вправи повинні виконати студенти, щоб показати наявність цих характеристик.

Інший фактор, що впливає на обґрунтованість оцінки, - наявність різних об'єктів контролю. Якщо для одних викладачів об'єкт оцінки – фактичний матеріал, який засвоїли студенти, то для других - вміння застосовувати набуті знання на практиці, а для третіх – вміння переносити знання на рішення нових задач і т.п.

Крім того, суб'єктивність оцінки знань в певній мірі пов'язана з недостатньою розробкою методів контролю системи знань. Нерідко оцінка теми, курсу чи його певних частин проходить шляхом перевірки окремих, часто другорядних компонентів, засвоєння яких може не відображати оволодіння всією системою набутих знань, умінь, навичок. Якість і послідовність питань визначається кожним викладачем інтуїтивно. Не зрозуміло, скільки потрібно задавати питань для перевірки всієї теми, як порівнювати завдання за їх діагностичною цінністю.

Кожен з тих методів і форм, що застосовуються під час перевірки має свої переваги і недоліки, свої обмеження. При усній перевірці якість відповіді неможливо передбачити, тому утрудняється оцінювання виявлених знань студента. Викладач повинен швидко реагувати на відповідь, задавати, як що потрібно, додаткові питання, вимагати повної, розгорнутої відповіді на головне питання, здійснювати безпосередній контакт зі студентом під час перевірки. Виконати всі вище названі вимоги під час практичних чи семінарських занять досить важко, що безпосередньо відбивається на об'єктивності оцінки знань при усних відповідях. Письмова перевірка, хоча і більш об'єктивна, ніж усна, але також має свої складності. Викладач не має можливості безпосередньо слідкувати за відповіддю студента, без чого важко скласти правильне судження про його знання. Також письмові відповіді можуть стати вагомою перепоною для тих студентів, які мають погано розвите писемне мовлення, які не вміють грамотно і стисло висловлювати свою думку на папері.

Контрольні заходи є необхідним елементом зворотного зв'язку у процесі навчання. Вони визначають відповідність рівня набутих студентами знань, умінь та навичок, котрі відповідають вимогам нормативних документів щодо вищої освіти і забезпечують своєчасне коригування навчального процесу.

У навчальному процесі використовуються різні види контролю, такі як: вхідний, поточний, рубіжний, підсумковий та відстрочений, які різняться між собою (метою використання, часом проведення, оцінюванням тощо) [4, с.43].

Вхідний контроль – контроль, що проводиться на перших заняттях за завданнями, які відповідають програмі попередніх дисциплін, дає можливість викладачам проаналізувати якість засвоєння попередньо вивченого матеріалу, показує готовність студентів до опанування наступного курсу.

Поточний контроль проводиться викладачами на всіх видах аудиторних занять. Основне завдання поточного контролю – перевірка рівня підготовки студентів до виконання конкретної роботи. Основна мета поточного контролю забезпечення зворотного зв'язку між викладачами та студентами в процесі навчання, забезпечення управління навчальною мотивацією студентів.

Рубіжний (модульний, тематичний, календарний) контроль – це контроль знань студентів після вивчення логічно завершеної частини навчальної програми дисципліни. Цей контроль може бути тематичним (модульним) або календарним і проводиться у формі контрольної роботи, тестування, виконання розрахункового або розрахунково – графічного завдання, курсового проєкту (роботи) та ін.

Відстрочений контроль, або контроль збереження знань, проводиться через деякий час, після вивчення дисципліни. Цей вид контролю не впливає на результативність (оцінку) навчання студента і проводиться вибірково, як правило в інтересах зовнішнього контролю якості навчання чи внутрішнього, з метою вивчення стійкості засвоєних знань студентами.

Підсумковий контроль забезпечує оцінку результатів навчання студентів певного освітньо-кваліфікаційного рівня на проміжних або заключному етапах їх навчання. Він включає семестровий контроль і державну атестацію студентів.

Для з'ясування відношення студентів до контролю і оцінювання знань з боку викладачів, їх форм проведення і оцінювання результату було проведено анкетування студентів інституту сходознавства і міжнародних відносин „Харківський колегіум”. В анкетуванні прийняло участь 104 студенти цього інституту. На питання „Чи потрібен контроль засвоєння знань?” 92,4%(96 ч.) студентів відповіли – „так”, аргументуючи, що контроль спонукає до старанного вивчення дисципліни, для деяких являється навіть стимулом навчання, вказували, що не можна надіятися лише на свідомість студентів, деякі стверджували, якщо не буде контролю то ніхто не буде навчатися.

7,6% (8 ч.) студентів відповіли – „ні” мотивуючи, що вони вчать для себе, вони свідомо обрали свої спеціальності і всі знання, які отримують в процесі навчання свідомо засвоюють і контроль з боку викладача не потрібен, так як вони самі спроможні контролювати засвоєння знань.

На питання „Яким формам контролю Ви надасте перевагу? ” ( було запропоновано такі варіанти відповідей: контрольна робота, тест, курсова робота, реферат, індивідуальна творча робота, залік, екзамен) 98 % (102 ч.) визнали, що не доцільно користуватися лише однією якоюсь певною формою контролю, пропонували 3 – 4 варіанти.

Контрольну роботу обрали 40,38 % (42 ч.) – так як вона може проводитися після кожної теми і дає реальну картину якості знань. (Цю форму обирали , в основному студенти початкових курсів, тому, що контрольна робота, її написання – звичне діло для вчорашніх школярів)

Тест – 73,08% (76 ч.), - цікаво, незвично, є можливість просто вгадати, розширює кругозір, додає азарт і елемент гри в навчання.

Курсова робота і реферат набрали майже однакову кількість прихильників 34,62% (36 ч.) – дають можливість працювати творчо, показати свій потенціал, проявити особисті якості, поглибити знання з певної дисципліни. Саме таку мотивацію виявили і студенти, що обрали індивідуальну творчу роботу 17,31% (18 ч.)

Залік та іспит обрали 16,35 % (17 ч.) – під час сесії надається можливість повністю мобілізуватися, якісно підготуватися до складання іспиту.

21,15% (22 ч.) – вказували, що контроль доцільно проводити постійно, регулярно. Це дає змогу студентам самим коректувати рівень знань, обумовлює (самодисципліну, самоконтроль ), полегшує підготовку до складання сесії. Ці студенти віддали перевагу моніторингу знань, хоч і не вказували конкретно на цього.

На питання „Чи може викладач в повній мірі і об'єктивно оцінити якість знань студента на екзамені ?” - 65,38 % (68 ч.) відповіли „ні”, так як екзамен це завжди лотерея, білети не завжди рівноцінні за складністю, велике нервово напруження не дає можливості повністю розкритися студентові, у викладача обмежений час, відведений на відповідь. Іноді у викладача, якщо він викладає як теоретичні, так і практичні заняття, добре знає академічну групу, складається упереджене враження, ще до початку іспиту викладач може спрогнозувати якість відповідей студентів.

Самі ж студенти 60,58% (63 ч.) також прогноують оцінку, що мають отримати на іспитах. 50 % (47 ч.) завжди згодні з оцінкою, виставленою викладачем, 36,54 % (38 ч.) вважають, що оцінки в кількісному еквіваленті на 1 – 2 бали нижче, ніж хотілося, а 18,26 % (19 ч.) вважають, що оцінки бувають вищі, ніж заслуговують.

З всього вище приведеного в статті можна зробити висновок, що контроль і оцінювання якості знань повинен бути якісний, об'єктивний, систематичний, з урахуванням особистості як студентів, так і викладача, а також, враховуючи особливості змісту навчальних дисциплін, беручи до уваги потреби суспільства і вимоги до знань, умінь та практичних навичок спеціалістів. Підвищення якості навчання один з основних етапів в підготовці спеціалістів, що дає можливість стати випускникам конкурентноспроможними для подальшого працевлаштування на ринку праці.

Потрібно впроваджувати нові системи контролю, які відповідають вимогам сучасності, котрі в країнах, учасницях Болонського процесу, виявили себе з більшою ступінню позитивних рис і придатні для застосування в Україні, повністю задовольняють потреби суспільства, і сприяють збереженню національних традицій.

#### *Література:*

- 1) Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти. Історія Теорія. – К.: Либідь, 1998.
- 2) Голубева Н.В. Європейська інтеграція та система вищої освіти в Україні/ Н.В.Голубева//Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. Матеріали наук. Конф молодих вчених, 20-22 квітня 2005 р.- Х.: ХДАК, 2005. – С.206-207.
- 3) Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології: Нав. пос. - К., Академвидав. – 2004.- 352С. (Альма-матер)
- 4) Зварич І. Проблема удосконалення контролю і оцінки знань студентів //Рідна школа – 2000.№10.-С.43-45.
- 5) Качалова Л.П. Мониторинг процесса интеграции психолого – педагогических знаний студентов. Педагогика. – 2000. - №9. с.60-65
- 6) Модернізація вищої освіти України і Болонський процес. Вища школа. – 2004. - № 2-3., с.96-125
- 7) Накази Міністра освіти України №161 (1993) та №195 (1996)
- 8) Чабанський Ю.К. Педагогіка. – М.: Просвещение, 1983.
- 9) [www/http://www.eyecenter.com.ua/teach/trans/](http://www.eyecenter.com.ua/teach/trans/) Технологія передачі знань и приобретение умений.

*Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві*

Розглядаються стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві під кутом зору поняття "виконавський канон", яке вводиться у науковий обіг. Формуються уявлення про структурний і функціональний аспекти канону. Звертається увага на нетотожність понять "канон" та "стиль".

Рассматриваются стилеобразующие факторы в исполнительском искусстве под углом зрения вводимого в научный обиход понятия "исполнительский канон". Формируются представления о структурных и функциональных аспектах канона. Указывается на нетождественность понятий "канон" и "стиль".

Styleforming factors in the performing art are considered from the point of view of the definition included into scientific usage "performing canon". The notion about structural and functional aspects of canon is formed. Such definitions as "canon" and "style" are indicated as not identical.

Зв'язок виконавства з композиторською творчістю спонукає дослідників розглядати ці типи діяльності у взаємозумовленості, причому нерідко використовуючи єдину наукову термінологію. Так, стосовно поняття "стиль" чітко простежується тенденція отождення композиторського і виконавського стилів і нівелюється різниця між ними. Наприклад, автори відомих праць щодо виконавства О.Алексеев, Є.Ліберман [2, 3] трактують виконавський стиль з позицій його відповідності композиторському задуму; Д.Рабинович, С.Фейнберг, В.Чинаев та ін. [8, 11, 13] вбачають у ньому відображення культурної епохи і висувають такі стилі, як класичний, романтичний, імпресіоністичний, експресіоністичний тощо. Дослідження К.Мартінсена, Д.Рабиновича [6, 8] розглядають дане явище також стосовно індивідуально-психологічних характеристик музиканта, що концертує. Не заперечуючи пізнавального змісту висунутих дослідницьких концепцій виконавського стилю, зазначимо невиявлення у них природи самого виконавства в сукупності його різних діяльнісних і значеннєвих граней. Це дозволяє вважати питання про виконавський стиль недостатньо вивченим і таким, що не втратило своєї актуальності. Новизна пропонованої роботи полягає в пошуках такого дослідницького ракурсу, що дозволив би специфікувати поняття "стилю" стосовно виконавської творчості. У зв'язку з цим, об'єктом даної статті обрані стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві, предметом – ті реально існуючі параметри, що дозволили б представити ці фактори як даності. Зокрема, ми пропонуємо підхід до виконавського стилю з погляду поняття художнього канону.

Проблема канону стосовно виконавського мистецтва вже порушувалася, хоча і побіжно, в монографії В.Холопової "Музика як вид мистецтва". Основна увага дослідниці, за традицією, спрямована на композиторський текст, який вона і визначає поняттям канону для виконавця, зауважуючи, що даний еталон таїть у собі можливість численних виконавських інтерпретацій. Зазначимо, проте, що виконавець має справу не тільки з композиторською практикою, відбитою в

нотному тексті, але і з традицією власного виду діяльності і мистецтва. Справді, між виконавцем і композиторським твором завжди існує деяка опосередкована ланка, своєрідна призма, крізь яку переломлюється бачення первинного авторського тексту. Цією призмою виступає сформована на основі певного досвіду традиція, що передбачає стійку систему значеннєвих координат і атрибутивних якостей, сукупність яких створює стабільний зразок уявлень про зміст виконавської діяльності, якості властивих їй виразних засобів, тип ставлення до композиторського задуму і т. ін. Цей зразок і складає, на наш погляд, художній канон у виконавському мистецтві. У характеристиці художнього канону як такого ми спираємося на класичні положення, що містяться в статті О. Ф. Лосєва "Про поняття художнього канону". Нагадаємо основні положення лосєвської теорії канону. Учений пов'язує художній канон з двома значеннями поняття "модель": копія деякого оригіналу і зразок для наступних копій. Істотним є також те, що, за О. Лосєвим, канон виступає критерієм оцінки "для його наступних відтворень" [4, с. 13]. Говорячи про модель, учений указує на її кількісно-структурний характер, що не виключає, на його погляд, і якісного аспекту, оскільки сама зразковість певним чином співвідноситься із загальною настроєністю культури. "Канон, – пише О. Лосєв, – як кількісно-структурна модель обов'язково має характер зразковості, взірцевості, будучи принципом стилістичного конструювання, що претендує бути також і критерієм оцінки художніх творів" [4, с. 15]. Особливий інтерес має виявлена А. Ф. Лосєвим діалектика канону і стилю. "Особисті канони" як носії індивідуальних стилів, на його думку, занадто численні і випадкові: "Більш-менш об'єктивною умовою для міркування про канон як про модельний принцип художнього конструювання є врахування будь-якого більш-менш широкого соціально-історичного періоду або навіть формації... Зважаючи на те, що ми називаємо канonom художнього твору, будується нами той чи інший, але завжди визначений соціально-історичний показник" [4, с. 15]. У висновку О. Ф. Лосєв дає таку дефініцію канону: "Канон є кількісно-структурною моделлю художнього твору такого стилю, який, будучи визначеним соціально-історичним показником, інтерпретується як принцип конструювання відомої безлічі творів" [4, с. 15]. Стосовно канону у виконавському мистецтві сказане означає, що він виступає зразком (моделлю) досконалого виконання.

Зауважимо при цьому, що виконавство безпосередньо пов'язане з двома різними гранями діяльності: культурною і художньою. Під культурною гранню виконавської діяльності слід розуміти професіоналізм виконання. Справді, первісний зміст слова "культура" – вирощувати, обробляти. Отже, виконавство, що потребує цілеспрямованого шліфування, вдосконалювання майстерності, підпорядкування природних реакцій і дій людини тим умовам, що перед нею ставлять інструмент і способи гри на ньому, є культурою. Власне, професіоналізм – це і є кількісний та якісний показник виконавської культури. Більше того, саме професіоналізм привносить у виконавську діяльність культурний зміст.

Друга грань виконавської діяльності – художня, передбачає участь особистісного, слухацького і соціокультурного досвіду. Якщо в першому випадку культурний зміст виконавства розкривається в професіоналізмі, то в другому – у тих світоглядних і емоційних уявленнях, якими володіє епоха і конкретний індивід. З цих позицій у першому випадку ми маємо справу зі специфічною виконавською культурою, а в другому – із загальнокультурним тезаурусом.

Сукупність обох граней дозволяє скорегувати поняття художнього канону стосовно виконавського мистецтва. Значимо, що даний поділ виконавства на дві грані фактично відбитий і в дослідницькій літературі, у якій здійснюється безупинна суперечка між прихильниками бездоганної майстерності (В.Сраджев) [10] і цінністю інтерпретації композиторського задуму (В.Ражников) [9]. Не випадково багато педагогів-музикантів розрізняють поняття "піаніст" і "музикант". Наприклад, Т.Лешетицький говорив своєму учню А.Шнабелю: "Ти ніколи не будеш піаністом, ти – музикант" [15, с. 74], – та іншому своєму учневі А.Падеревському: "Ти став першокласним піаністом" [15, с. 79]. Доцільність здійснюваного поділу підкріплюється і тією обставиною, що на певному етапі оволодіння професією, розвиток професійних навичок або формування виконавської культури стає базисом, на якому споруджується будівля художньої інтерпретації. Викладене вище свідчить, що поняття виконавського канону охоплює обидві грані виконавської діяльності і всі етапи інструменталізму від періоду учнівства до самостійного концертного виступу. З огляду на це, виникає можливість розглядати це поняття з різних дослідницьких позицій.

З погляду суті самої виконавської діяльності, виходячи з її історичного розвитку, канон може бути виражений імпровізатором, граючим композитором, потім віртуозом-виконавцем, віртуозом-автором і, нарешті, виконавцем-інтерпретатором. Даний ракурс вивчення виконавської практики широко висвітлений у науковій і науково-методичній літературі. Це праці О.Алексєєва, Н.Корихалової, А.Малинковської, Д.Рабиновича й ін. [1, 5, 8]. Виділені названими авторами етапи становлення виконавської діяльності, власне, розкривають увесь комплекс навичок, якими повинен володіти ідеальний музикант, що концертує. У дидактиці, у зв'язку з цим, може бути актуалізоване питання про вивчення молодим музикантом усіх етапів становлення сучасного типу виконавця-інтерпретатора. Як свідчать факти біографій видатних піаністів минулого і сьогодення, усі вони тією чи іншою мірою були залучені до процесу імпровізації і творчості, причому деякі з них навіть доводять результати своїх композиторських дослідів до широкої слухацької аудиторії. У даному контексті йдеться і про транскрипції, наприклад, В.Горовиця, і про великі музичні полотна аж до симфоній М.Плетньова.

З погляду спілкування виконавця з авторським текстом канонічними можуть вважатися різні види підходів від вільних відступів і вільностей у роботі з текстом у XIX ст. до бездоганної текстової точності німецької фортепіанної школи початку XX ст. і сучасної школи інструментального виконавства, що тяжіє до уртекстів. Слід звернути увагу на те, що на противагу історичному аспекту виконавського

мистецтва, проблема "виконавець – авторський текст" у строго науковому плані представлена майже винятково в монографії Є.Лібермана "Творча робота піаніста над авторським текстом" [3]. Автор чітко розмежовує рівні музичного тексту на авторський і виконавський (термін "виконавський текст" введений у науковий ужиток Ю.Кочневим). Є.Ліберман виділяє в роботі виконавця над текстом 3 рівні або 3 зони інтерпретації.

Виконавський рівень або емоційна зона інтерпретації – це звук (його темброві характеристики), педаль (фарбово-звукова сфера), мелізми (образно-характерний початок), агогіка (живий і гнучкий ритм).

Змішаний композиторсько-виконавський рівень або емоційно-інтелектуальна зона інтерпретації – це фактура викладу, позначення темпів, словесні ремарки. Дані параметри, індивідуально забарвлені виконавцем, створюють оригінальні інтерпретаційні події.

Композиторський рівень або інтелектуальна зона інтерпретації – це, на думку дослідника, артикуляція, штрихи, формотворча динаміку, метроритмічний малюнок і звуковисотність – параметри, складають ядро твору. Зміна цих параметрів виконавцем, якщо і виконується, здійснюється дуже обережно, тактовно, оскільки кожна з названих констант тексту відбиває волю автора, і найменша їх зміна викликає концептуальні перетворення.

Виявляючи таку струнку класифікацію роботи виконавця з авторським текстом, Є.Ліберман знаходить і індивідуальні особливості прочитання музичного твору великими піаністами. Дослідник зазначає, що "одному виконавцеві не вдається втілити всі дані тексту і виразити весь потенціал творіння" [3, с. 24]. Поряд із професійним прочитанням тексту, у Рахманінова перевага надається формотворчій динаміці, звуку, нюансуванню; у Шнабеля – звуку, акцентуванню, метру; у Ріхтера – темпу і його змінам; у Гульда – артикуляції, штрихам, мелізмам [3, с. 24].

З огляду на вищевикладене, можна підсумувати, що описана ситуація служить одним із факторів породження виконавського стилю. Якщо С.Ліберман, виділяючи великі фігури музикантів минулого, дає привід для оцінки індивідуального стилю кожного, то В.Чинаєв у своєму дисертаційному дослідженні здійснив спробу простежити стильові еволюції піаністичного мистецтва в історичному масштабі [13]. Однак учений, на протипагу Є.Ліберману не ставив собі за мету вивчити ставлення виконавця до нотного тексту. Підхід В.Чинаєва до обраної проблеми виявляє широкий культурний контекст, влучність характеристик, багатство мемуарного матеріалу. Тим самим, автор скоріше надає можливість відчутти описуваний історичний стиль, ніж піддає його строго науковому аналізу. Такого роду "вчуття" у подаваний матеріал створюють основу для подальших узагальнюючих міркувань.

З погляду функціональності виконавської діяльності у певному культурному контексті, її цільових призначень канон поділяється на клавірабенд, вечір транскрипцій, камерний концерт, концерт-лекцію, концерт з оркестром і т. ін. Усі названі форми спілкування з публікою можна поділити на дві великі групи, об'єднані

поняттями "концертність" і "камерність". Природно, що в конкретній виконавській практиці ці виконавські канони існують як у чистому вигляді, так і в проміжному.

З погляду призначення виконавської діяльності в системі музичної освіти виконавський канон набирає різні форми в школі, училищі, вузі. Фактично даний вияв виконавського канону фіксувався в різножанрових методичних матеріалах – від навчальних програм до досліджень монографічного характеру, наприклад, О.Алексєєва, О.Ніколаєва, А.Щапова [2, 7, 14]. Доречно навести цитату В.Холопової про понятійний аспект терміна "канон" – "прямувати за", подібно до учнів, що прямують за вчителем, пастви – за пастирем. [12, с. 83]. У зв'язку з тим, що музична педагогіка безпосередньо направлена на оволодіння професією, функціонуючи в її лоні виконавський канон набуває культурного змісту.

Наведені підходи до визначення виконавського канону дозволяють дати робоче визначення цього поняття. Виконавський канон є систематизована в професійно-художній практиці інформація про виконавство як культурну і художню діяльність.

Як свідчить наведена наукова література, кожна з виділених нами позицій стосовно виконавського канону досить широко розроблялася в працях різних жанрів. Разом з тим, названі аспекти існують у пізнанні відносно автономно, поза зв'язком з іншими, що ускладнює розуміння самого феномену досконалого виконання. Уводжуваний термін "виконавський канон" стягує на себе різні підходи до виконавської практики, висвітлюючи ті орієнтири, що служать її структурноутворюючими факторами.

Поняття "виконавський канон" не тотожне поняттю "стиль". Наведемо з цього приводу думки В.Холопової про сутність канону: "Канон – акумулятор комунікативності і якісної висоти художніх творів" [12, с. 96]. Подібно до того, як, наприклад, епоха бароко вміщала в себе різні художні стилі, так і виконавський канон може лежати в основі різних історичних виконавських стилів. Дійсно, фактично виконавський канон підлягає типологізації у двох великих розрядах явищ, один із яких характеризується поглядом на виконавську діяльність як ігрову, віртуозну, естрадну, театральну; другий же визначається уявленням про виконавство як відображення певної картини світу. Конкретні виконавські стилі, власне кажучи, так чи інакше варіюють один з двох названих підходів, при цьому їх зіставлення між собою виявляє досить істотні розбіжності. Так, наприклад, мистецтво віртуозів, які творили на рубежі XVIII-XIX ст., і мистецтво салонних віртуозів рубежу XIX-XX ст. дослідники характеризують з різних оцінних позицій. Зокрема, В.Чинаєв бачає переваги "блискучого стилю" у "пам'яті про відточеність і гармонійність технічного лексику виконавської культури класицизму, що виражається в апології артикуляційно-звукової прозорості і дрібнопальцевої ласажності". Разом з тим, дослідник відзначає і наявність у цьому стилі ознак "майбутньої романтичної піаністичної поетики" [13, с.12], де "сонорне багатство фортепіано, багатомірна структура... арсеналу виразних засобів і навіть шикарна

віртуозна бравурність покликані портретувати персоніфіковану "душу" художника як суб'єктивний образ універсуму" [13, с.13].

Характеризуючи салонно-віртуозний стиль початку ХХ ст., той же дослідник зазначає, "що яскрава концертна віртуозність у спільно з бутофорським пафосом і дрібнопочуттєвим ліризмом при девальвації істинно змістовного аспекту виконання "...стають ні чим іншим, ніж "митецькою штучністю мистецтва" [13, с. 19].

Таким чином, виконавський канон (зокрема, наприклад, віртуозний) є одним зі стилеутворюючих начал, що дозволяють побачити в зміні виконавських стилів певний алгоритм, пов'язавши їх у великі культурно-історичні цикли. Іншим стилеутворюючим фактором служить той конкретно-історичний контекст, у якому реалізує себе виконавський канон. Іншими словами, у різних історико-культурних ситуаціях і на різних етапах розвитку виконавства виконавський канон як досить велика одиниця виконавської діяльності одержує якісну конкретизацію. Різниця між виконавським каноном і стилем на утилітарно-практичному рівні розкривається в академічній практиці, коли спеціальні дидактичні завдання не припускають постановки питання про стильову орієнтацію учня, разом з тим він виявляється втягненим у процес опанування пропонованого йому виконавського канону. Тим самим, виконавський канон як явище залишається величиною постійною в роботі піаніста протягом усієї його творчої біографії. Однак це не означає абсолютного підпорядкування діяльності виконавця єдиному виконавському канону, оскільки в процесі становлення музикант може опанувати досвід різних виконавських шкіл і успадкувати різні виконавські канони, що, врешті-решт, відповідає спрямованості мистецтва одночасно на естетичну специфічність людської діяльності і пізнання явищ дійсності в усій їх повноті.

Пропонований у статті підхід до стилеутворюючих факторів у виконавському мистецтві може надати можливість у перспективі прийти до більш чіткої наукової дефініції стилю стосовно виконавської творчості з урахуванням його специфічності і певної самодостатності.

#### *Література:*

- 1) Алексеев А.Д. *История фортепианного искусства*. – М.: Музыка, 1988. – Ч.1-2. – 414 с.
- 2) Алексеев А.Д. *Творчество музыканта-исполнителя*. – М.: Музыка, 1991.
- 3) Либерман Е.Я. *Творческая работа пианиста над авторским текстом*. – М.: Музыка, 1988. – 236 с.
- 4) Лосев А.Ф. *О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб.ст.* – М.: Наука, 1973. – С. 6–15.
- 5) Малинковская А.В. *Фортепианно-исполнительское интонирование: Очерки*. – М.: Музыка, 1990. – 191 с.
- 6) Мартинсен К. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли*. – М.: Музыка, 1966. – 219 с.
- 7) Николаев А.А. *Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учеб.пособие*. – М.: Музыка, 1980. – 112 с.
- 8) Рабинович Д.А. *Исполнитель и стиль: Избр.статьи*. – Вып. 1. – М.: Сов.композитор, 1979. – 320 с.
- 9) Ражников В.Г. *Диалоги о музыкальной педагогике*. – М.: Музыка, 1994. – 142 с.

- 10) Сраджев В.П. Теоретические основы формирования исполнительской техники пианиста: Автореф.дисс.докт. иск. К., 1990. – 39 с.
- 11) Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, – 1969. – 598 с.
- 12) Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. – Ч. I. – М.: Музыка, 1990. – 306 с.
- 13) Чинаев В.П. Исполнительские стили в контексте муз.культуры XVIII-XX вв. (на примере фортепианно-исполнительского искусства): Автореф.дисс.докт. иск. – М.: МГК, 1995. – 46 с.
- 14) Щапов А. Фортепианный урок в муз.школе и училище. – М.-Л.: Музгиз, 1947. – 115 с.
- 15) Шнабель А. Моя жизнь и музыка // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 3 – М.: Музыка, 1967. – С. 63-193.

УДК: 78.01:787.61

В.І.Доценко

### *Традиції та новаторство в гітарному мистецтві (на прикладі твору Лео Брауера „Хвала танцю”)*

Стаття містить детальний музично-теоретичний розбір твору сучасного кубинського композитора Лео Брауера „Хвала танцю”. Проаналізовано національні традиції та нові підходи до виконання твору. Стаття становить інтерес для професійних гітарних виконавців.

В статье приведен подробный музыкально-теоретический разбор произведения современного кубинского композитора Лео Брауэра „Хвала танцу”. Проанализированы национальные традиции и новые подходы к исполнению произведения. Статья представляет интерес для профессиональных гитарных исполнителей.

The article contains the detailed musical-theoretical analysis of the modern ubian composer Leo Brauer's work – “The praise to the dance”. National traditions and new approaches, applied by the author during the creation of the given work, are considered. The article is of interest for professional guitarists.

Цілісний, всебічний аналіз музичного твору, як і твору будь-якого іншого виду мистецтва, являє собою дослідницьку, критичну або популяризаторську працю того чи іншого масштабу і кожного разу ставить перед собою певну мету. Немає жодного сенсу вивчати композиційні форми як абстрактні поза історичні схеми – їх слід розглядати як „змістовні форми”, тобто аналізувати у зв'язку з їх виразовими можливостями, з тими вимогами і задачами музичного мистецтва, які обумовили кристалізацію та подальший історичний розвиток цих форм, у зв'язку з трактуваннями в різних жанрах, у різних композиторів, тощо. За таких умов відкривається один зі шляхів до аналізу змісту музики – стає можливим підійти до ідеї твору крізь змістовний бік самої форми. Цей шлях, який, звичайно ж, не веде до вичерпних результатів і не є єдиним, на думку автора, має бути основним і специфічним саме при розборі такого цікавого музичного твору, яким є „Хвала танцю” Лео Брауера.

Вивчення побудови музичних творів передбачає не тільки розуміння гармонії, основних етапів музично-історичного процесу, знання достатньої кількості взірців

різних стилів та жанрів, але й деяке знайомство з загальними питаннями, які мають відношення до природи мистецтва, особливо музики, а також до методу аналізу музичних творів. Основне явище і поняття, яке визначає специфіку мистецтва, що відрізняє його від інших форм суспільної свідомості, наприклад, від філософії, науки, це – **художній образ**. Художній образ містить узагальнення (узагальнене відображення дійсності), яке подається крізь одينية явище, що сприймається почуттями (видиме, почуте, або – як у літературі – що безпосередньо та живо уявляється). Дещо загальне є вираженим у художньому образі крізь неповторно індивідуальне. і це є засобом типізації життєвих явищ в мистецтві. Так, наприклад, для творчості Лео Брауера є характерним уособлення образів людських характерів, переживань, образів природи, народної боротьби, традиційних культів та обрядових танців, пов'язаних з історією Латинської Америки. Лео Брауер – представник креольського напрямку у музичному мистецтві. Відомо, що в Америці європейська музика існувала поряд з індіанською та негритянською, в умовах постійних контактів і взаємовпливів. В результаті вже на межі XVII-XVIII сторіч в іспанських та португальських колоніях Америки склалася нова, відмінна від тієї, що її породила, музична культура – креольська. Подальший невичинний вплив європейської музики, який особливо посилювався після завоювання американськими колоніями незалежності (причому вплив вже не тільки іспанської та португальської, але й французької, англійської, пізніше слов'янської музики), ще більше модифікував креольську музику. Тому, хоча креольська музика і сьогодні зберігає суто європейську основу (лади, гармонія, характер мелосу, структура періодів, ритміка), її загальний художній образ, колорит рішуче не схожі на народну музику Іспанії, Португалії або будь-якої іншої європейської країни. Креольська музична культура, незважаючи на своє європейське походження, явище абсолютно самобутнє, своєрідне та надзвичайно яскраве. Кубинська хабанера, аргентинське танго, мексиканські коридос – ось деякі типові креольські музичні жанри, які отримали широке розповсюдження за межами Латинської Америки. Про це свідчить й творчість одного з найяскравіших музикантів наших часів – Лео Брауера.

Творча особистість Лео Брауера, митця, що уособлює своєрідність кубинської музичної культури другої половини XX сторіччя, відзначається самобутніми рисами. Композитор, гітарист, що концертує, відомий диригент (народився 01.03.1939 року у Гавані), Лео Брауер як музикант і громадянин формується саме в той період, коли відбулася кубинська революція 1959 року. Ідеї відданого служіння суспільству, безпосередньої участі у становленні національної музичної культури стали провідною ознакою діяльності митця, обумовили активність його життєвої позиції, різноплановість творчої праці.

Водночас це стало поштовхом до сумлінного самовдосконалення, надбання якісної професійної освіти – на батьківщині, в США (навчання у Нью-Йорку), Європі. Значною подією на життєвому шляху Л.Брауера стало відвідання фестивалю „Варшавська осінь” у 1961 році, ознайомлення з панорамою новітніх досягнень світового музичного авангарду. Молодий завзятий музикант відтепер

пробує свої сили в нових, нетрадиційних системах композиції: алеаториці, сонористиці, електронній та конкретній музиці, техніці колажу, тощо.

Завзяте прагнення створити щось абсолютно нове, чого ще ніколи не було, спроби винайти невідомі раніш звуки, незвичайні структури, що торкалися самих основ музичних елементів (отже, і музики взагалі), привели деяких композиторів до написання таких творів, складніший запис яких зробив неможливим точне, правильне їх відтворення. Тому великі технічні досягнення, обумовлені незвичайним розвитком науки на початку минулого сторіччя, після першої і, особливо, після другої світових війн виявилися для цих композиторів дуже доречними. Новому століттю машин, техніки та електрики повинні були відповідати і нові інструменти, з яких можна видобути за допомогою засобів, типових саме для цієї епохи, а не традиційних, абсолютно нові тони та звуки будь-якого забарвлення. За думкою композиторів новаторського покоління, до якого залучився також і Лео Брауер, для завершення повного перевороту у галузі техніки, виразності та змісту, які були б адекватними до нової епохи, необхідно було у процесі творення ще й об'єднати ці попередньо технічно оброблені тони та звуки у цілком незвичайні композиційні побудови. Головною метою і принципом електронної музики є створення виключно засобами електрики тонів та звуків, у технічному перетворенні, у знаходженні нової форми вираження і, нарешті, в механічній (за допомогою пристроїв) реалізації, при якій виключається виконавець.

Електронна музика за своєю проблематикою, технікою та кінцевим результатом є дуже близькою до французької конкретної музики, що виникла на три роки раніше, а також до її американського різновиду – магнітофонної музики (music for tape). У цих видах технічної музики застосовуються багато у чому схожі робочі методи, пристрої та прилади, вирішуються майже тотожні проблеми.

Що стосується конкретної музики, то її творці виступають проти тенденції вживання у новій музиці тільки електронних інструментів, електричних джерел. За їх думкою, є необхідним подальше використання виразних можливостей усіх, що існують, музичних інструментів, а ці можливості повинні бути, крім того, збагачені новими засобами, що відповідають сучасним життєвим вимогам. У новій музиці мають використовуватися, окрім музичних тонів, також і позамузичні звуки, які оточують нас (тобто гуркіт, стукіт, гудіння, удари, шурхіт, тощо). Термін „конкретна музика” обґрунтований тим, що йдеться про музику, яка записується у реальній, конкретній звуковій формі безпосередньо на платівку або магнітофонну плівку (отже, це не є, мовляв, нотні абстрактні знаки, які ще тільки мають бути „перекладені” на музику – конкретизовані), і що тут обробляються усі навколишні конкретні звуки, а не тільки тоновий матеріал музичних інструментів.

Окремі композиційно-технічні різновиди зливаються у єдиний потік, що вибирає у себе все найкраще з того, що було досі створене. Про всі ці різновиди можна говорити в цілому як про технічну музику, оскільки найважливішим та специфічним фактором тут є приладна техніка.

Лео Брауер багато експериментував у галузі технічної музики, але все ж таки, треба підкреслити, що його творчості загалом виявилось притаманним складне переплетення класичних традицій, персозміслених фольклорних тем, і, водночас, застосування сучасних йому технічних досягнень.

Певну увагу приділив композитор алеаториці та музиці тембрів. Тенденції якомога послідовніше та точніше організувати та до дрібниць продуманою конструкцією детермінувати створення та рух усіх музичних елементів та параметрів, тобто тенденції, які були доведені до краю серіальною технікою, структуралізмом і, нарешті, тотальною організацією усього музичного процесу, породили цілком природну реакцію. Це призвело до появи алеаторної техніки. Реакцію викликав також і пуантилізм. Народився новий стиль, представлений музикою тембрів, яка оперувала звукотембровими шарами та лініями. Як відомо, поняття „алеаторика”. „алеаторний” походять від латинського *alea* – жереб. Алеаторика у буквальному сенсі є вчення про жереб, про випадковість під час гри у кості, а у фігуральному сенсі – про випадковість взагалі.

Алеаторика в музиці – це така техніка композиції, при якій певна частина процесу створення музичного твору (включаючи і його реалізацію), яка стосується роботи з різними елементами та параметрами музики, є підпорядкованою більш чи менш керованій випадковості. Результатом цього є, окрім усього іншого, більша звільненість у творчості композитора та виконавця: фіксація твору у нотному записі перестає бути складною, повільною та напруженою операцією, спрощується вивчення та виконання запису. В музиці тембрів емоційному боку знов надається заслужене, гідне місце; це цілком зрозуміло, якщо зважити на те, що порівняно з окремими точками, інтервалами, „мазками”, хоча б відносно розгорнуті звукові побудови та „шари”, без яких не може обійтися ця музика, несуть в собі динамічний, кінетичний заряд та обумовлюють більшу виразність контрастів, ясність структури, а отже й ідейної драматургії. Підвищують змістовність композиційної побудови.

Лео Брауер написав декілька алеаторичних творів: „Сонограма I” для підготовленого рояля (1963), „Комутації” для трьох виконавців (1966), Концерт для джаз-квінкету з оркестром (1967), „Ексаедри” для шести груп інструментів (1969). Багато галасу у критичній пресі здійняв його опус під претензійною назвою „Традицію перервано, але працювати варто”(1969), у якому, відповідно задуму, приймає участь публіка і де автор використовує так званий „колаж”, примушуючи звучати водночас декілька різних музичних п’єс.

Все це суттєво збагатило і урізноманітніло палітру виразових, формотворчих, драматургічних засобів музики латиноамериканської та європейської традицій, що їх опановував Лео Брауер. З роками, з набуттям досвіду музичний стиль композитора виявив складний сплав національно-своєрідного і загальнокультурного, авангардного і традиційного.

У 1961 році він очолив музичний факультет Інституту кінематографії Куби. Написав музику до більш, ніж 60 кінофільмів. З 1960 по 1967 рік Лео Брауер викладав в консерваторії Гавани контрапункт, гармонію та композицію; у 1960-

1968 роках був музичним консультантом Національного радіо та телебачення Гавани. Був директором експериментального відділення Кубинського інституту мистецтва та індустрії кіно (з 1969 року).

Цей багатогранний митець приймав участь як гітарист і композитор в фестивалях в Альдебурзі, Авіньоні, Единбурзі, Сполето, Берліні (Festwochen – „фестивальні тижні”), Торонто, Мартиніці, Арлі, Римі та інших видатних музичних центрах Європи.

У 1987 році Лео Брауер був обраний почесним членом ЮНЕСКО – честь, якої вдостоюються тільки зірки світового масштабу. З 1992 року він керує Оркестром Кордобі в Іспанії. У 1998 р. йому була присуджена премія імені Мануеля де Фалья, а у 1999 р. – національна музична премія Куби.

У той же час Лео Брауер є першокласним гітаристом, що концертує, широкого виконавського діапазону – від Концерту Вівальді до „Танго” Стравинського. Його власні численні п'єси для гітари завжди переконували у тому, що йому притаманні відчуття національного стилю, простота та виразність музичної мови. Останнім часом Лео Брауер більше виступає у ролі композитора, а не виконавця, залишаючись, як і раніше, однією з найцікавіших фігур на сучасній гітарній сцені.

Майстерність митця полягає у спрямуванні музичних засобів на досягнення яскравого, художньо перекошлого результату.

Уособленням даного методу є твір для гітари „Хвала танцю” (1964).

Л.Брауер – автор численних інструментальних творів, майстер крупної багатопланової форми в жанрах, зокрема, концерту, камерно-інструментального ансамблю. Масштабність мислення, майстерність композиційного втілення художнього задуму, змістовна багатоплановість думки притаманні і твору, що аналізується, незважаючи на те, що звучить він менш, ніж п'ять хвилин.

Невимушена безпосередність, „спонтанність” розгортання музичної сповіді з „незапрограмованими” змінами метроритму, темпів, штрихів, динаміки, тощо, яскрава віртуозність, презентабельність викладу музичного матеріалу дають підстави віднести твір до жанру концертної фантазії „на честь танцю”, що і підкреслено назвою – „Хвала танцю”.

Стрижнем композиційної будови є принцип контрастного співставлення, систематично впроваджений від мотивно-інтонаційного мікрорівня до структурно-драматургічного макрорівня, що наближає твір до рангу циклічних композицій. Доказом тому можна вважати наявність двох образно, темпово та функціонально контрастних частин (I – Lento, II – Ostinato), кожна з яких, водночас, відзначається самодостатністю, втілюючи певний настрій, думку у певному структурному оформленні. При цьому не руйнується органічна цілісність твору загалом, адже автором впроваджені ефективні формоутворюючі заходи, що обумовлюють неподільну функціональну, структурну, драматургічну взаємозалежність, взаємообумовленість двох, здавалося б, досить самостійних частин твору.

І частина Lento за окремими ознаками нагадує своєрідну прелюдію циклу. Така аналогія виникає, насамперед, завдяки відчутно імпровізаційному „пошуку”

засобів втілення музичної думки. Фрагментарність структури, спроби того чи іншого мелодично-інтонаційного, метроритмічного, фактурного викладу, замість показу теми – її пошук, „натяк на тематизм”, виникнення в функції теми певних ритмо-інтонаційних, мелодично-фактурних комплексів, що варіантно розвиваються, вибудовуючи досить переконливу підготовчу по відношенню до наступної частини стадію драматургії твору. Використання сонорних звучань, виконавських засобів *tubato*, *crescendo poco accelerando*, *ritenuto*, *subito*, тощо створюють враження непередбачуваності музичного процесу, обумовлюють напружене очікування продовження. Виконавцеві це дає можливість стати певною мірою співавтором твору, що виконується, виявити свою індивідуальність, власне розуміння заявленої автором теми

Лео Брауера можна вважати майстром музичної форми, бо навіть, здавалося б, суцільно вільному, прелюдійному викладу він надає ознак логічного драматургічного втілення на засадах чітко визначеної функціональності стадій музичної оповіді і оригінально застосованого принципу „дзеркальної” репризності. Як відомо, така структура є характерною для творів, написаних у складній двочастинній формі, тобто у формі, в якій одна з двох частин має просту двох- або трьохчастинну (як у нашому випадку) форму, а друга є в типових випадках періодом, або простою двох- або тричастинною формою. Загалом, складна двохчастинна форма зустрічається досить рідко. Причина цього полягає у тому, що складна двочастинна, як і складна тричастинна форма, базується на контрастному співставленні двох частин, яке звичайно потребує після себе завершення, висновку. Найбільш природним та простим завершенням як раз і є повторення першої частини, тобто реприза, а це вже перетворює форму на тричастинну. У простій же безрепризовій двохчастинній формі контраст частин звичайно не настільки великий, щоб потребувати висновку.

Отже, перша частина твору *Lento* є своєрідною тричастинною репризною композицією з ознаками „дзеркальної” симетрії. Середина її стадія за масштабом значно перевершує ті, що оточують її, бо саме тут ритмічна формула триолі, що злегка проявилася в імпровізаційному викладі початкового розділу, перетворюється на чіткий та пружний триольний ритм у рухливому темпі, окреслюючи, так би мовити, „образ танцю”. Йому ще бракує точної визначеності, він „на шляху становлення” (цьому сприяє інтенсивна нерегулярність метро-ритму і численні вторгнення іншого, нетриольного музичного матеріалу з попереднього розділу), але стихія танцювальності такт за тактом набуває пануючого значення і підпорядковує собі весь звуковий простір. У подальшому, перед репризою, темп поступово уповільнюється, динаміка спадає, ритмічний пульс переривається тактами пауз. Відновлюється темп *Lento*, у зворотній послідовності повертається імпровізаційний матеріал початкового розділу – „дзеркальна реприза”. Це ще не свято танцю, це його пролог, сповіщення, і, так би мовити, інтер’єр, що інтригує (згадаймо виразові можливості застосованих тут сонорних звучань).

Квінтесенцією піднесеного, яскравого танцювального дійства є наступна друга частина твору Лео Брауера *Ostinato*.

Побудова другої частини, зазначимо одразу, ніби віддзеркалює структуру *Lento*: це складна тричастинна репризна форма. Відмінність полягає в іншому – в чіткій визначеності тем, яскравому контрасті образних співвідношень, стрункій архітектоніці музичного викладу.

Дві провідні теми викликають конкретні зорові аналогії в руслі традицій народного танцювального виконавства: перша – мужній, енергійний, темпераментний чоловічий танок, друга – стрімкий (*vivace*), пластичний, вишуканий – жіночий. Кожна тема експонується двічі, ніби стверджуючи високу самодостатність. Вона настільки вагома, що в наступному, серединному розділі тричастинної структури, який, як і належить, виконує роль розвитку, задіяні лише окремі, короткі тематичні елементи, у тому числі з першої частини *Lento*. Останнє, в свою чергу, додає музичній формі рис органічної цілісності, взаємної підпорядкованості усіх складових музичного процесу.

Наступна стисла реприза (одноразове послідовне проведення обох основних тем), наприкінці з ефектним *crescendo* від *pp* до *fff*, лаконічною танцювальною ритмоформулою передостаннього такту (чотири шістнадцятих та вісьма) і заключним вибухоподібним акордом – це ніби переможний знак оклику („хвала танцю!“) у барвистій і яскравій картині танцювального свята.

Загалом, творчість Лео Брауера прикрасила гітарний репертуар другої половини ХХ сторіччя серйозними композиціями. Його музика характеризує новий час, новий стиль світосприйняття, відмінний від попередньої епохи Романтизму. Відомості про нього досить фрагментарні, а творчість, яка заслуговує на найпильнішу увагу, ще не ставала предметом спеціального музикознавчого аналізу. Тому проведений нами аналіз стилевих, композиційних принципів організації одного з таких його творів, які найбільше зачаровують аудиторію, сподіваємося, допоможе глибше зрозуміти яскравий та самобутній внутрішній світ цього неординарного, універсального та загадкового композитора.

#### *Література:*

- 1) Когоутек Цтирад. *Техника композиции в музыке XX века*. – М.: Музыка, 1976
- 2) Мазель Л. *Построение музыкальных произведений*. – М.: Госмузиздат, 1960.
- 3) *Музыкальная культура стран Латинской Америки (под ред. П. Пичугина)* - М.: Музыка, 1974.
- 4) Фернандес О. *Вдохновенные поиски. О современном кубинском композиторе Лео Брауэре // Гитарист* – В. 1. – М., 1992.
- 5) Холопов Ю. *Об общих логических принципах современной гармонии // В книге: Музыка и современность*, В. 8. – М.: Госмузиздат, 1974.
- 6) Шнитке А. *Колаж и полистилистика // В кн. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность*. – М.: Музыка, 1973.

*Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді*

Розглядаються основні функції мікрофону (в історико-теоретичному і практичному аспектах) в процесі підготовки естрадного співака до професійної діяльності.

Рассматриваются основные функции микрофона (в историко-теоретическом и практическом аспектах) в процессе подготовки эстрадного певца к профессиональной деятельности.

The basic functions of microphone (in history, theoretical and practical aspects) in the process of preparation of crooner to professional activity are examined in the article.

У 2005 році виконується 130 років з моменту винаходу акустоелектричного перетворювача, що одержав назву "мікрофон".

Соціально-культурні умови, в яких існує естрада, стрімко змінюються, і, не враховуючи їх, неможливо зрозуміти і оцінити багато змін в мистецтві естради. Працювати на великих концертних майданчиках, творчо "освоювати" величезні кіноконцертні зали співаку дуже важко. "Всією своєю шкірою артист відчуває суперечність: публіка жадає заглянути йому в душу, їй цікавіше і важливіше за все саме тонкі психологічні переливи – бо саме вони допомагають глядачу зрозуміти самого себе, до чого кожний усвідомлено або неусвідомлено прагне. А артист стоїть – крихітний на гігантській сцені, пригнічений цим простором, цими жорсткими конструкціями, гучною акустикою, навіть для перших рядів далекий і відчужений", – влучно відзначає Конников у книзі "Світ естради" [2, с.144].

Артист естради знаходиться в постійному пошуку особливих прийомів, пристосовувань, які дозволили б йому з мінімальними художніми втратами працювати в будь-яких комунікативних ситуаціях: будь то елітний клуб, стадіон, університетська аудиторія або відкритий майданчик.

Об'єктом дослідження в даній статті обрана вокальна техніка в системі засобів художнього впливу естрадного співака на слухача, а конкретним предметом дослідження – мікрофон, як спосіб досягнення цієї дії.

Поява грандіозних за масштабом театральних концертних споруд, що вміщують тисячі глядачів, обернулася проблемою залежності виконавців від звукопідсилюючих систем.

Дотепер недостатньо усвідомлюється роль радіотехнічної і акустичної апаратури в творчому процесі. Часто іронізують з приводу "безголосих співаків", неначе мікрофон – милиця для співаків із середніми вокальними даними. В музичних вузах, пише А.П.Конников, "мастита професура зарозуміло третирує мікрофон, навіть у ДІТМ, хоч там до естради більш споріднене відношення, ніхто не вчить студентів їм користуватися" [с.146, 2].

Таке нерозуміння, цілком очевидно, йде врозріз з тенденціями сучасного розвитку музичного мистецтва естради. Справа зовсім не в спаді вокального

мистецтва: у всьому світі упевнено лідирують “голосові” співаки (Селін Діон, Лара Фабіан, Уїтні Х'юстон, Мерая Кері, Майкл Джексон, Джордж Майкл і т.д.).

Техніка мікрофонного співу пов'язана з необхідністю озвучити великий акустичний простір. Але це тільки одна її функція, і притому не найважливіша. Мікрофон допомагає подолати відчуженість між артистом і залом, він наближає до нас виконавця, відкриває слухачам світ його душі. Адже найглибші хвилюючі фарби голос має саме при тій невеликій напрузі, якої вимагає мікрофон. І в цьому значенні мікрофон дозволяє естрадному мистецтву вирішити глобальну художню задачу – оголити ество людських відчуттів. Звідси з повною очевидністю витікає, що врятувати слабого співака мікрофон навряд чи зможе. Навпаки, він його підведе! “Ще помітніше при великому збільшенні стане його душевна пустка і професійна невмілість”. – вважає Конников [2, с.146]. У зв'язку з цим вивчення функцій мікрофону в системі художньої дії естрадного співака на слухачів безперечно актуальне.

Мета даної статті – розкрити роль мікрофону в творчому процесі вокального виконавства на естраді в історико-теоретичному і практичному аспектах.

Масштаби сучасної естради диктують задачі скорочення фізичного розриву між співаком і слухацькою аудиторією, укріплення їх внутрішнього контакту. Для цих цілей використовується мікрофон. Позитивним результатом такого рішення технічних задач є народження нового стилю у виконавчому мистецтві естради.

От як про це пише Гі Ерісман у книзі “Історія пісні”: “Не менше вражає інший феномен. Коли ми почули вперше Жана Саблона, співаючого перед мікрофоном, стало зрозуміло, що народився новий стиль: інтимний. Зрозуміло, сентиментальний романс, виконуваний напівпошепки, майже без голосу, існував і раніше в салонах, але не в кафе-концертах. Треба було дати відчуття на відстані цю інтимну присутність при майже шепітному виконанні, щоб всі слухачі сприймали цей спів так, як ніби він звернений до кожного особисто. Це було зроблено штучним шляхом, але це іноді діє сильніше, ніж дійсна присутність виконавця. Мікрофон породив специфічні “мікрофонні” кар'єри, немислимі при інших обставинах. Змінилися критерії ремесла, змінилися і критерії мистецтва” [7, с.113].

Так, А.Чернов і М.Бялік у книзі “Про легку музику, про джаз...” наводять характерний приклад “мікрофонної” співачки: “Якось у Ленінграді виступала естрадна співачка з Франції Жаклін Франсуа. Співала добре, публіка захоплювалася: як виразно, різноманітно і який красивий, сильний, густий голос. Раптово через несправність відключився мікрофон, артистка продовжувала співати, але, хоча справа відбувалася і в невеликому залі, її не було чути. Так чи варто лягти мікрофон ... якщо талановитому, музичному, але не маючому сильного голосу співаку він “збільшує” голос. У виграші опиняється ж і співак, і слухач” [6, с.40].

“Я б сказав, що мікрофон для талановитих, для тих, хто здатний знаходити незліченну тонкість у творі, і кому важливо донести ці тонкості до слухача”, – затверджував Л.Утьосов [5, с.216].

“Мікрофонний спів дозволив яскравіше виявляти змістовність слів, частіше застосовувати звучання піано і піаніссімо, не зловживати силою вокального звуку”, – визначас С.С.Клітін у книзі “Естрада: проблеми теорії, історії і методики” [1, с.23].

Таким чином, мікрофон – це основний і найважливіший з усіх елементів роботи естрадного співака, який стоїть між реальним акустичним звуком і його представленням слухачам, тому важливість використання мікрофону на естраді важко переоцінити.

#### 1. Історія створення мікрофону.

Необхідність вживання акустоелектричного перетворювача вперше виникла при розробці телефонного зв'язку. 2 червня 1875 р. – історично достовірна дата винаходу Олександром Грейамом Беллом мікрофону для телефонного апарату. Цікаво, що момент народження мікрофону наступив несподівано для його творців. Сам Белл у цей час знаходився на приймальному кінці, а з генератором сигналів возився його помічник Томас Уотсон. У Томаса щось не виходило, і він тихенько чортихнувся. Так Белл, що знаходився в іншій кімнаті, прийняв перше в світі телефонне повідомлення.

Майже відразу після розробки акустоелектричний перетворювач вийшов за межі найпростішого утилітарного вживання. Є документальні свідчення однієї з перших в Росії телефонних радіотрансляцій: “17.03.1888 року в Москві в квартирі доктора Богословського 12 чоловік слухали за допомогою телефонних трубок оперу “Ріголетто”, яка передавалась по дротах із Великого театру” [с.338, 4]. Таким чином, мікрофони з'явилися раніше, ніж виникла можливість звукопідсилення і звукозапису. Перші мікрофони були вугільними. Мембрана при дії звукових хвиль більшою чи меншою мірою стискала шар насипаного під неї вугільного порошку. Мікрофон описаного принципу зберігся до теперішнього часу в телефонних апаратах, тому що він створює незрівнянно більший рівень сигналу, ніж усі його більш досконалі послідовники.

Ще й сьогодні використовується п'єзоелектричний мікрофон, основою якого є тонка пластинка кристала сегнетової солі або кварцу. Пізніше їх замінили електростатичні мікрофони.

Значним кроком у вдосконаленні мікрофонів з'явилося створення електродинамічних стрічкових мікрофонів. Перші стрічкові мікрофони були відносно малочутливими, тому не годилися для запису слабких звуків. Серйозними конкурентами стрічкових мікрофонів стали пізніше електродинамічні катушечні мікрофони, які звично зветься динамічними мікрофонами.

Як і належить ветерану, конструкція мікрофону вельми консервативна. Багато моделей випускаються десятки років майже без змін. Усі прилади, за дуже рідкісним виключенням, використовують основні ідеї, закладені Беллом. Механічна система мікрофону, як правило, складається з рухомої мембрани, коливання якої на підставі тих або інших принципів перетворюються в змінний електричний струм.

У наш час у роботі вокаліста на естраді застосовуються декілька типів мікрофонів, здатних забезпечити щонайвищий рівень якості: динамічні з рухомою котушкою, динамічні з рухомою стрічкою, конденсаторні, електретні конденсаторні і деякі нові типи.

## 2. Характеристики мікрофонів.

Той, хто збирається професійно співати на естраді, повинен добре розбиратися в мікрофонній технології та в існуючих типах і моделях мікрофонів. При уважному розгляді мікрофонна техніка і технологія виявляються достатньо простими. Вся різноманітність існуючих моделей зводиться до трьох або чотирьох основних типів мікрофонів і чотирьох типів діаграм спрямованості, і саме на цій останній характеристиці ми зупинимося трохи докладніше.

Діаграма спрямованості є однією з основних характеристик будь-якого мікрофону і описує його здатність реагувати на звуки, що поступають з різних напрямів. В цьому відношенні різні мікрофони можуть значно відрізнитися один від одного: одні, наприклад, сприймають звук більш-менш рівномірно по всім напрямкам, а інші реагують тільки на один який-небудь напрям і залишаються "глухими" до звуків по всім іншим. Ці особливості слід враховувати при виборі вокалістом мікрофону.

Всеспрямований мікрофон чутливий до сигналів, що йдуть зі всіх напрямів (мал.1).



Мал.1



Мал.2



Мал.3

Мікрофон із півсферичною спрямованістю чутливий тільки до сигналів, які йдуть з однієї півсфери навколишнього простору. Таку спрямованість мають мікрофони з краєвим ефектом (мал.2).

Як видно з мал.3, мікрофон із кардіоїдною діаграмою спрямованості байдужий до звуку, що йде ззаду.

Мікрофон із суперкардіоїдною діаграмою спрямованості (мал.4) має спереду більш вузьку зону захоплення звуку, ніж мікрофон із кардіоїдною спрямованістю. При цьому він частково захоплює звук, що йде безпосередньо ззаду, але також має дві області абсолютної нечутливості.



Мал.4



Мал.5



Мал.6

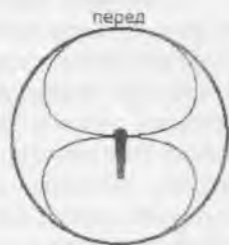
Гіперкардіоїдна діаграма спрямованості (мал.5) схожа на суперкардіоїдну. Вона відрізняється від останньої тим, що має порівняно більш вузьку зону чутливості спереду і більш широкую ззаду. Мікрофони з гіперкардіоїдною спрямованістю також мають дві “нульові” області.

Мікрофони з напівкардіоїдною діаграмою спрямованості (мал.6) звичайно використовуються на лекціях, конференціях і нарадах.

“Вісімкаю” називається діаграма спрямованості (мал.7), при якій мікрофон однаково чутливий до сигналів, що йдуть спереду і ззаду, і абсолютно нечутливий до звуку, що йде з боків.

Зовсім не обов'язково знати, як саме досягається та або інша діаграма спрямованості, і чому в одних мікрофонів вона одна, а в інших – інша. Достатньо знати, в якій ситуації слід застосовувати той або інший мікрофон.

Порівняємо властивості мікрофонів різних спрямованостей.



Мал.7

*Всеспрямовані мікрофони:*

- залежність від акустики приміщення (не відсікають луни);
- не забезпечують акустичну ізоляцію, хіба що тільки при малій відстані від джерела звуку до мікрофону;
- низька чутливість до звуків дихання;
- практично відсутній “ефект близькості”;
- розширені низькі частоти (у конденсаторних мікрофонів).

*Односпрямовані мікрофони (мікрофони з кардіоїдною, суперкардіоїдною, напівсферичною, полукардіоїдною і напівсуперкардіоїдною діаграмами спрямованості):*

- забезпечують захист від негативного впливу акустики приміщення і витоку звуку;
- звичайно приводять до виникнення “ефекту близькості” (за винятком мікрофонів з отворами в утримувачі);

- зменшують feedback-шуми (шуми зворотного зв'язку);
- використовуються для синхронного стереозапису.

*Мікрофони з гіперкардіоїдною діаграмою спрямованості:*

- забезпечують максимальну серед подібних їм мікрофонів нечутливість до бічних звуків;
- забезпечують максимальну акустичну ізоляцію: захищають від несприятливих ефектів приміщення, feedback- і сторонніх шумів;
- перешкоджають витоку сигналу.

*Мікрофони з спрямованістю "вісімка":*

- використовуються для запису і озвучування дуетів;
- забезпечують максимальну ізоляцію при overhead-запису;
- застосовуються для стереозапису, коли використовуються два схрещених мікрофона-"вісімки".

Проте, слід враховувати, що навіть однакові мікрофони одного й того ж виробника (особливо, порівняльно дешеві) можуть мати істотно відмінні діаграми спрямованості. Крім того, багато професійних мікрофонів можуть мати різні варіанти конфігурації і діаграму спрямованості, що перемикається.

### 3. Основні типи мікрофонів.

Динамічні мікрофони (інакше звані мікрофонами з рухомою котушкою) є, мабуть, найпопулярніший і найпоширеніший тип для естрадних вокалістів. У середині такого мікрофону знаходиться кругла мембрана, яка механічно сполучена з котушкою тонкого дроту, поміщеною між двома циліндровими магнітами (один у середині іншого). Звукові коливання викликають коливання мембрани, що передаються котушці, а при переміщенні котушки між магнітами в ній наводиться напруга, амплітуда якої пропорційна переміщенню мембрани. Таким чином, акустична енергія, яка потрапляє в мікрофон, перетворюється в електричну, яка згодом може бути посилена і знов перетворена в акустичну мембраною гучномовця (по суті, гучномовець – це не що інше, як динамічний мікрофон навпаки).

У порівнянні з рештою типів, динамічні мікрофони мають багато достоїнств: вони порівняно дешеві і в той же час надійні, і можуть успішно працювати в областях високого звукового тиску. Це робить їх незамінними в умовах живих виступів і в студійній роботі.

Особливості внутрішнього пристрою динамічних мікрофонів обмежують кількість можливих типів діаграм спрямованості: такі мікрофони можуть бути тільки односпрямовані або всеспрямовані.

У даний час найбільш високоякісними вважаються конденсаторні мікрофони. Принцип їх дії заснований на зміні електричної місткості двох провідних пластин при зміні відстані між ними. Одна з цих пластин жорстко закріплена в корпусі мікрофону, а друга (тонка) виступає в ролі мембрани. Коливання мембрани, викликані коливаннями повітря, приводять до зміни місткості.

Для роботи такого мікрофону на його пластини необхідно подати електричну напругу. Для цього звичайно використовується напруга в 48 Вольт

(фантомне живлення), що подається на мікрофон безпосередньо з попереднього підсилювача або мікшерного пульта. Конденсаторні мікрофони складніші у виробництві і тому значно дорожчі за динамічні, проте вони забезпечують значно більш високу якість звучання.

Мембрана конденсаторного мікрофону може бути зроблена скільки завгодно тонкою (в розумних межах), що дозволяє добитися значно більш високої, ніж у динамічних мікрофонів, чутливості і здібності до відтворення високих частот. Крім того, конденсаторні мікрофони можуть мати практично будь-яку діаграму спрямованості. Існують моделі зі змінними головками, перемикання яких дозволяє змінювати спрямованість в досить широких межах.

Конденсаторні мікрофони використовуються скрізь, де пред'являються високі вимоги до якості і точності відтворення звуку. Проте, низька стійкість до механічних навантажень робить їх малоприсадибними для живих виступів, але в студії вони виявляються незамінними, особливо в тих випадках, коли потрібна максимальна достовірність відтворення.

Порівняємо динамічні і конденсаторні мікрофони.

- Завдяки кращій перехідній характеристиці, конденсаторні мікрофони, як правило, мають більш широкий частотний діапазон, ніж динамічні. Проте, існують виключення.
- На відміну від динамічних, конденсаторні мікрофони потребують додаткового живлення, роль якого звичайно виконує батарея або фантомне живлення.
- Будова конденсаторних мікрофонів дозволяє проводити навіть самі мініатюрні пристрої, тоді як механізми динамічного мікрофону накладає істотні обмеження на його розмір.
- Динамічні мікрофони мають більш високу перевантажувальну здатність, і тому звичайно використовуються для сценічних додатків. Конденсаторні мікрофони добре підходять для студійного запису вокалу.

Принцип дії електретних мікрофонів аналогічний принципу дії конденсаторних, з тією відмінною, що для їх роботи не потрібне зовнішнє джерело живлення. Мембрана таких мікрофонів одержує електричний заряд у процесі виробництва, і для їх живлення достатньо невеликої напруги (звичайно близько 1,5 Вольт), яка забезпечується встановленою в мікрофоні батареєю.

У порівнянні з конденсаторними, мембрана електретних мікрофонів значно товща, тому їх чутливість і частотні характеристики дещо гірше. Сучасні електретні мікрофони компенсують цей недолік за рахунок того, що електричний заряд одержує не мембрана, а фіксована металева пластина, а сама мембрана може бути виготовлена з більш тонкого матеріалу.

Боротьба за якість звуку на “живих” концертах – це завжди важлива і першорядна задача і для вокалістів, і для звукорежисерів. Творча необхідність

співака рухатися по сцені під час виступу розв'язується за рахунок використання портативних мікрофонно-передаючих пристроїв.

Для прийому і бездротової передачі звуку створені прилади, конструктивно об'єднуючі динамічний мікрофон і радіопередавач в одній системі. Приймачі бездротових мікрофонів встановлюються стаціонарно і підключаються до звукорежисерських пультів за допомогою коротких кабелів. На жаль, радіоканал принципово не в змозі передати той рівень якості, на який здатні дрютяні звукові перетворювачі. Єдина перевага радіомікрофонів полягає в незамінному для сучасних концертних програм сервісі – повній свободі переміщення у просторі сцени.

#### Висновки.

Мікрофон для кожного виконавця бажано підбирати індивідуально, враховуючи особливості тембру голосу, сили звуку, вокальної техніки, умов використання (“живий” концерт або студійний запис).

Як вибрати відповідний мікрофон? Головними характеристиками такого мікрофону повинні бути “гостра спрямованість” (спеціальний термін) і якомога менша схильність до акустичного зворотного зв'язку, “вию”. Не вимагається, щоб мікрофон добре передавав низькі частоти. Швидше навпаки, оскільки низькі частоти знаходять велику схильність до акустичного зворотного зв'язку.

Чутливість мікрофону залежить від напрямку приходу звукової хвилі. Найбільшу чутливість будь-який мікрофон має уздовж своєї осі. Тому рекомендується співати в мікрофон, створюючи вісь, що не перевищує 45 градусів.

Недоліком динамічних мікрофонів є залежність характеристики спрямованості від висоти звуку. Тому, при співі, починаючи з кута 90 градусів в обидві сторони від осі мікрофону, буває помітна зміна тембру голосу, втрата високих частот

Імпульсна характеристика мікрофону, як правило, в паспортних даних не відображається. Проте, при виборі типу акустоелектричного перетворювача “імпульсний відгук” доводиться враховувати. Для того, щоб мікрофон трансформував звукову енергію в електричну, звукова хвиля повинна фізично переміщати діафрагму мікрофону. Кількість часу, який буде на це затрачуватися, залежить від маси діафрагми, наприклад, збірка з діафрагми і котушки динамічного мікрофону може бути в 1000 разів важче, ніж діафрагма конденсаторного мікрофону. Важкій динамічній діафрагмі потрібне більше часу, щоб почати рухатися, ніж легкій конденсаторній діафрагмі, і більше часу, щоб припинити рух. Оскільки конденсаторні мікрофони в цілому мають кращий перехідний відгук, вони краще підходять для голосів, що мають активну атаку звуку або високочастотний спектр звучання. Перехідний відгук визначає більш ясний, виразний звук конденсаторних мікрофонів і більш м'який, округлий звук динамічних приймачів звуку.

Відзначимо мікрофони, що зарекомендували себе у сценічній практиці: динамічні – Sennheiser MD421, Sennheiser Evolution Y865, Shure SM58, конденсаторні – AKG C414, Audio-Technica AT4050, головна гарнітура Shure Beta 54.

Що краще: закріпити мікрофон на штативі або узяти його в руку? Менш досвідченому співаку, який ще не оволодів основами роботи з мікрофоном, не

варто брати його в руки. Спів у мікрофон, встановлений на штативі, примушує співака із самого початку пристосовуватися до мікрофону. В підсвідомості виконавця закріплюється постійний контроль за положенням перед мікрофоном. Психологічно, якщо тримаш в руці який-небудь предмет (мікрофон у тому числі), то пересташ усвідомлювати це, особливо хвилюючись і повністю зосереджуючись на власному виконанні. Тим самим легко отримуються погані звички, від яких пізніше важко відвикати.

Але, з другого боку, мікрофон в руці співака має переваги. Перш за все, він дозволяє зберегти велику свободу рухів: співак може пересуватися по сцені, навіть танцювати.

Мала відстань до мікрофону веде до відомих “тупих” ударів, що виникають під час вимовлення губних звуків. Одні мікрофони до них чутливі більше, інші – менше. Захист від грубих звуків гарантує манера тримати мікрофон, направлений віссю вгору, приблизно на висоті нижнього краю підборіддя або навіть нижче. Лінія, що сполучає рот з верхом мікрофону, утворює з віссю мікрофону кут приблизно 45 градусів. Здавалося б, що при такому співі повинна значно впасти гучність і змінитись тембр голосу. Але на досвіді можна переконалися, що при однаковій відстані від мікрофону відмінності між обома положеннями на слух або абсолютно не відчуються, або дуже малі. При передачі голосу співака, що знаходиться на невеликій відстані від мікрофону, є характерним справжній, реальний звук. При посиленні гучності співу відстань між ротом і мікрофоном необхідно збільшувати.

Вокалісту необхідно довести навички роботи з мікрофоном до автоматизму. Як досвідчений водій підсвідомо володіє процесом управління автомобілем, не відриваючи при цьому свого погляду від дороги, так і естрадний співак повинен працювати з мікрофоном машинально, щоб його увага була максимально спрямована на вирішення музичних і сценічних задач.

Еволюція вокального мистецтва на естраді вимагає від співаків точного і тонкого психологічного проникнення в емоційний і інтелектуальний зміст твору, що виконується. Сучасний співак-актор повинен уміти відтворити всі якпайтонші відтінки людських емоцій, оскільки специфіка естрадної драматургії передбачає якнайглибше занурення співака у внутрішні процеси “життя людського духу”.

Естрадний виступ вимагає від співака величезної концентрації творчих зусиль для втілення художнього образу при мінімальному ліміті часу. Співак на естраді – це лідер-співбесідник, здатний примусити себе слухати, підпорядкувати собі глядачів під час виступу. Наприклад, відома естрадна українська співачка Софія Ротару, виконуючи яскраву антивоєнну пісню “Вставайте!”, примушувала багатотисячний зал встати в єдиному пориві і підспівувати артистці. Отже, уміння впливати на зал, вступити з аудиторією в пряме спілкування – це ті специфічні уміння, якими повинен володіти сучасний естрадний співак, що використовує при цьому мікрофон як засіб досягнення цієї дії.

*Література:*

- 1) Клитин С. *Эстрада: проблемы теории, истории и методики*. – Л.: Искусство, 1987. – 190 с.
- 2) Конников А.П. *Мир эстрады*. – М.: Искусство, 1980. – 272 с.
- 3) Нисбетт А. *Применение микрофонов*. – М.: Искусство, 1981. – 173 с.
- 4) Севачико А.В. *Звукорежиссура и запись фонограмм. Профессиональное руководство*. – М.: Альтекс-А, 2004. – 432 с.
- 5) Утесов Л. *Спасибо, сердце!* – М.: Вагрус, 1976. – 363 с.
- 6) Чернов А., Бялик М. *О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе*. – М.: Искусство, 1971. – 156 с.
- 7) Эрисман Г. *История песни*. – М.: Советский композитор, 1974. – 151 с.
- 8) Эфрусси М.М. *Микрофоны и их применение*. – М.: Энергия, 1974. – 88 с.

УДК 783.6:78.071 1

О.Ф.Дубинна

*Релігійні твори І.Стравінського в контексті його творчості*

Проблема релігійного в творчості І.Стравінського є новою для вітчизняного музикознавства. Окреслений шар творів композитора релігійної тематики. Це дозволило уявити широкий спектр духовно-релігійних пошуків митця, а саме тяжіння до затвердження ідеї співіснування, взаємовпливів та перехрещень різних конфесій, релігій та магичних ритуалів, що є одною з найтиповіших рис духовно-релігійної музики ХХ століття в цілому.

Проблема религиозного в творчестве И.Стравинского является новой для отечественного музыковедения. Очерчен пласт произведений композитора религиозной тематики. Это позволило представить широту спектра духовно-религиозных поисков творца, а именно тяготение к утверждению идеи сосуществования, взаимовлияния и пересечения различных конфессий, религий и магических ритуалов, что явилось одной из наиболее типичных черт духовно-религиозной музыки всего ХХ века.

Religious I.Stravinskogo's problem in creativity is new to a domestic musical science. In article the layer of products of the composer connected to religious subjects is outlined. It has allowed to present breadth of a spectrum of spiritual - religious searches of the creator, namely coexistence, interference and crossing of various faiths, different religions that of magic rituals, that in turn was one of the most typical features of existence of spiritual - religious music of all ХХ century.

Останнім часом серед наукових розвідок, які охоплюють майже усі види мистецтв, наявне поживалення зацікавленості до різноманітних проявів релігійного. Більш того, релігійне підґрунтя чимало дослідників шукають у творах, на перший погляд далеких від цього. Серед яскравих прикладів чого можна навести кандидатську дисертацію Н.С.Звонок «Релігійний аспект духовних пошуків (на матеріалах української та російської художньої літератури 60-80-х років)» (Київ, 1999 р.), предметом дослідження якої стають світські твори О.Гончара, Г.Тютюнника, В.Дрозда, В.Шукшина, В.Распутіна, В.Тендрякова.

У галузі музикознавства також з'являється цілий шар наукових робіт, у яких дослідники виявляють релігійну природу художніх емоцій та інтонаційного

комплексу у «світських» творах різних часів та епох, що не мають а ні релігійного призначення, а ні відповідної програмності (як, наприклад, в багатьох роботах В.В.Медушевського і, зокрема, у статті «Православная природа музыки»). Навіть твори, релігійна природа яких музикознавством традиційно не висвітлювалась (як, наприклад, «Німецький реквієм» Й.Брамса), сьогодні досліджуються не просто як суто релігійні, а з точки зору перехрещення різноманітних духовно-релігійних традицій, що вважається найтипівішою рисою існування культових музичних жанрів у ХХ сторіччі в цілому. Яскравим прикладом цього є кандидатська дисертація О.В.Муравської «Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури 17 – 20- століть» (2004р.).

У зв'язку з цим уявляється парадоксальним той факт, що релігійним творам митця такого епохального значення, як І.Стравінський не приділяється достатньої уваги. Особливо враховуючи те, що означені опуси широко виконувались в багатьох країнах Європи та Америки як на концертній естраді, так і у церквах різних обрядів. Дослідницяка стравінініана за майже столітню історію свого існування налічує лише російсько- та україномовних наукових розвідок понад 200. Проте, як не дивно, проблеми релігійного в творчості композитора не приділялося достатньої уваги. Між тим якщо узагальнити інформацію з різних фактографічних джерел, твори за релігійними сюжетами або пов'язані з релігійними образами складають приблизно п'яту частину творчої спадщини митця. Створені переважно за кордоном, вони майже не виконувалися на батьківщині композитора аж до шістдесятих років ХХ сторіччя. Але й після того їх концертні виконання залишаються рідкістю. Останнього десятиліття багато з цих творів стали більш доступними широкій вітчизняній аудиторії завдяки вдосконаленню інформаційних засобів та більшій розповсюдженості закордонних аудіо носіїв. Активізації інтересу до окремих релігійних творів І.Стравінського сприяли й нотні видання (серед яких молитовні хори, «Симфонія псалмів» тощо). Проте й на сьогоднішній день відчувається недостатня обізнаність в музичних текстах із-за браку видань. Тому й до релігійної спадщини композитора звертаються лише окремі дослідники. Подібні звернення у своїй більшості мають первісно-аналітичний, або поверхово-панорамний характер, здебільшого, у руслі іншої проблематики. Показовим є те, що серед великої кількості існуючих наукових робіт лише В.Гливинський та А.Аракелова у 90-ті роки звернулися до релігійних онусів пізнього періоду творчості композитора, але в аспекті філософських пошуків. І це сьогодні, в той самий час, коли й богослов'я, й релігієзнавство активно взаємодіють з музикознавчими науками і навпаки.

Як окрема проблема - релігійне в творчості І.Стравінського - в літературі не окреслена, навіть не сформульована. Але, як уявляється, вона запліднює численні аспекти вивчення спадщини композитора.

У даній статті здійснено спробу запропонувати як одну з провідних тем творчості митця, як новий напрямок дослідження проблему релігійного. За для цього окреслимо коло творів композитора, так чи інакше пов'язаних із означеною тематикою у загальному контексті його спадщини.

Визначимось з термінологією, щоб уникнути непорозумінь, котрі можуть з'явитися при деяких розбіжностях у трактуванні термінів та понять. Зупинимось на одному з сучасних тлумачень терміну «релігія», запозиченому з сучасного релігієзнавства. Слово походить з латинської мови, в якій має значення благочестя, святиня, предмет культу. Релігія трактується як «спільнота людей, котрі дотримуються однієї віри. Специфіка релігії виявляється у тому, що уявлення та образи надходять у культову систему, набувають у ній символічного характеру та функціонують у суцільних взаємовідносинах. Поняття релігії вміщує у себе не тільки коло так званих світових релігій (християнство, іслам, буддизм тощо), але і магію, фетишизм, анімізм, тотемізм, які є її ранніми формами» [6, с.13].

Терміни «культ» та «обряд» більш звужені за змістом. Так, культ – «... соціальна форма об'єктивації релігійної свідомості, реалізація віри у деяких соціальних груп та окремих індивідів. Культурі складають «культову систему» яка є сукупністю обрядів» [6, с.14]. В свою чергу обряд – «сукупність стереотипних дій, які упорядковані звичаями та традиціями того чи іншого соціального середовища, що символізує ті чи інші ідеї, ідеали та уявлення. Важлива риса обряду його символічний характер» [6, с.14]. І культ, і обряд є складовими частинами релігії, спрямовані на ритуальні дії і майже не охоплюють сфери релігійної свідомості. Тобто використання саме терміну «релігійне» стосовно небажального шару творів І.Стравінського доцільніше, аніж поняття «культове» та «обрядове».

Що до терміну «духовне» як до можливого еквіваленту «релігійного», то його використання може призвести до небажаного ефекту ототожнення релігійного зі світським, стосовно якого поняття «духовне» часто-густо вживається як синонім високоідейного. Використання терміну «релігійне» з одного боку локалізує об'єкт та предмет дослідження (порівняно із «духовним»), а з іншого боку дозволяє віднести до цього шару творчості не лише опуси за біблійними та євангельськими сюжетами, але й твори за язичницькою та релігійно - міфологічною тематикою. Таким чином, майже п'ята частина композиторської спадщини І.Стравінського (яка за різними джерелами налічує десь біля 130-140 творів) так чи інакше пов'язана із втіленням релігійної тематики. Така значна кількість цих опусів й дозволяє виділити їх в окрему групу.

До релігійної образності композитор звертався на протязі всього життя. Але можна відзначити побільшення цікавості до означеної тематики по мірі наближення кінця жиггетового шляху І Стравінського. Так, перші дві пісні, що ми маємо можливість віднести до релігійних творів, з'являються ще у 1907-1908 роках в Устілузі (це «Весна (монастирська)» та «Росянка (хлистівська)»), де створювалися і деякі фрагменти балету «Весна священная». Останній був завершеним, як відомо, вже у Франції. Там у період до 1934 року й була створена досить велика частина релігійних опусів (це і «Сектантська» з «Чотирьох руських пісень», і «Весіллячко», три хори на тексти руських православних молитов, «Симфонія псалмів» тощо). Після 1934 року композитор на протязі 10 років не звертається до створення музики на релігійну тематику. Кантата «Вавилон», а також й усі наступні твори пов'язані з релігійною темою («Меса», «Canticum Sacrum», «Проповідь, притча та молитва»,

«Потоп», «Авраам та Ісаак», «Introitus T.S.Eliot in memoriam», «Requiem Canticles» тощо), з'являються вже в Америці. Лише «Threni» І.Стравінський створював в Італії.

Коло релігійних образів та сюжетів, до яких звертається композитор – надзвичайно велике. Це і християнство, і юдаїзм, і язичництво. Доцільно дослідити хронологічну появу творів на релігійну тематику за їхньою конфесійною належністю. Додамо, що згідно сучасним трактуванням, поняття «конфесія» дорівнюється «вірсповіданню» й визначає належність не лише до конкретного типу «світової» релігії, а й до виду церкви та церковного обряду.

Так у період до 1926 року з'являються твори, в яких втілена «язичницька» та «еретична» тематика. Це відповідає майже тридцятирічному періоду розриву із церквою в житті І.Стравінського, який слід визначити як період духовно-релігійних пошуків. Це, нагадаємо, «Дві пісні для голосу і фортепіано на слова С.Городецького» («Весна (монастирська)» та «Рослянка (хлїстівська)»), створені у 1907 році. «Сектантська» з «Чотирьох руських пісень для голосу і фортепіано на народні тексти» (1919 р.), балет «Весна священна» (1913 р.), у якому відтворений язичницький обряд жертвоприношення, та російські хореографічні сцени зі співом та музикою на народні тексти – «Весіллячко» (1914-1923 рр.), в якому ритуально зображено відтворення мотивів землеробського культу родючості, продовження життя. Образи поганського ритуалу відтворення природних циклів, з якими безпосередньо переплетені міфи про умираючих та що воскресють богів, були розвинені композитором в мелодрами «Персефона» за Андре Жидом (1934 р.).

1926 – рік повернення І.Стравінського до лона церкви та прийняття причастя. З епістолярної спадщини композитора дізнаємось, що 1925 рік він характеризує як «період власної жорстокої християнської ортодоксії» [8, с.274], до чого призводять деякі біографічні обставини (мається на увазі історія з «дивним» одужанням хворого пальця, що трапилось після молитви перед чудотворною іконою). Елмер Шенбергер та Луїс Андрісен, відомі Голанські музики, у книзі “Години Аполлона. Про Стравінського” (глави з неї у 1992 р. надруковані у «Музичній академії», №4) наводять цитати з листа композитора до С.Дягілеву, датованого 1926 роком, у якому Ігор Федорович зізнається у «дуже сильній духовній потребі прийняти причастя» [1, с.185]. Про цей лист згадує і сам І.Стравінський у «Діалогах»: «перед тим, як прийняти причастя, я написав йому [Дягілеву - О.Д.] про свої наміри повернутися до лона церкви» [8, с.274]. З цим фактом біографії пов'язане створення першого у творчості митця православного хора-молитви («Отче наш»).

Поміж православними культовими творами («Верую», 1932 р.: «Богородице Дево, радуйся», 1934 р.) композитор звертається до язичницьких мотивів у «Персифоні» (1933-1934 рр.), пов'язаній з елліністичним політеїзмом, а також до втілення різних релігійно-жанрових моделей, що належать до православної, католицької, іудейської та язичницької образності у «Симфонії псалмів» (1930 р.).

Після 1944 року релігійна образність, до якої звертається І.Стравінський, стає ще більш різноманітною. Біблейські мотиви кантати «Вавилон» змілює римсько-католицька «Меса» (1944-1948 рр.), водночас із якою створюється балет

«Орфей» (1946-1947 рр.). Тобто знов композитор відтворює античні (язичницькі) мотиви паралельно із написанням християнського твору.

1949 та 1953 роки означимо як період «метаморфоз релігійної свідомості»: православні хори-молитви І.Стравінський переробляє для використання у католицькій церковній службі – «Pater noster», «Credo» та «Ave Maria», а «Сектантська» пісня після створення композитором нової інструментовки перетворюється на «Руську духовну»!..

Наступним з'являється католицький твір «Canticum Sacrum» (1955 р.) паралельно із написанням якого композитор займається обробкою протестантських хоральних варіацій Й.С.Баха на тему різдвяної пісні «З небес високих до вас грядю» (1955-1956 рр.). В «Threni» (1957-1958 рр.), при наявності жанрових рис католицької траурної меси, І.Стравінський навмисно визначає жанр твору як Lamentation, підкреслюючи позакультовий характер цього духовного твору. Водночас із створенням «Плачів пророка Іеремії» композитор займається обробкою духовних пісень Карло Джезуальдо ді Ценози, пов'язаних із образністю католицької церкви (1957-1959 рр.).

У період з 1960 по 1963 роки з'являються три твори, що мають у своєму підґрунті англіканську та іудейську тематику. Це кантата «Проповідь, притча та молитва» (1960-1961 рр.), кантата-алегорія «Потоп» (1961-1962 рр.) та священна балада «Авраам та Ісаак» (1962-1963 рр.). Після чого І.Стравінський знов звертається до католицької літургії в «Introitus T.S.Eliot in memoriam» (1965 р.) та в «Requiem Canticles» (1965-1966 рр.). Останнім твором композитора, пов'язаним з релігійною тематикою, стає інструментовка протестантських духовних пісень «Ах, Господь, що дасть земля» та «Ти зраний, мій улюблений» з «Іспанської книги пісень» Хуго Вольфа (1968 р.).

З вищенаведеного можна зробити висновок, що, хоча спектр релігійної образності, на яку спирається І.Стравінський, відрізняється надзвичайною різноманітністю, це пошуки композитора у галузі втілення культів та обрядів різних християнських конфесій (православ'я, католицизм, протестантизм), іудаїзму та язичництва, переважна більшість творів пов'язана із втіленням біблейсько-християнської тематики. Ці опуси митця було б доцільно розподілити на дві групи. До першої, позначимо її як «релігійно-церковну», увійшли твори, призначені безпосередньо для використання в церковній літургії (це три хори за текстами канонічних православних молитов «Отче наш», «Верую», «Богородице Дево, радуйся», їх католицькі варіанти «Pater noster», «Credo», «Ave Maria», а також «Меса», «Canticum Sacrum», «Introitus» та «Requiem»). Вони чітко розподіляються за належністю до православної та католицької християнської конфесій.

Другу групу складають твори, в яких біблейсько-християнська тематика не пов'язана з церковною службою, і які були призначені композитором саме для концертного виконання. Традиція використання релігійних мотивів в музиці поза церковним культом має свої коріння у добі Відродження, в тісному переплетінні ідей гуманізму та клерикальної моралі, звідкіля й починає свій розвиток так звана

«світська» традиція в мистецтві. Тому означимо цю групу як «релігійно-концертну». Більшість опусів, що її складають, спираються на ветхозавітну тематику («Симфонія псалмів», «Вавилон», тощо). Якщо творами «церковної» групи репрезентовані лише дві християнські конфесії (православ'я та католицизм), релігійна образність «світської» лінії відрізняється більшою різноманітністю: це впливи англіканської церкви (у кантаті «Проповідь, Притча та Молитва») та в музичній виставі «Потоп»), протестантської церкви (хоральні варіації Й.С.Баха, духовні пісні Хуго Вольфа), іудаїзму (останні найяскравіше були проілюстровані створенням священної балади «Авраам та Ісак» давньоєврейською). До цієї групи логічно віднести і концертні твори за язичницькою та антично-міфологічною тематикою. Додамо, що захоплення саме поганськими культами та обрядами відіграло значну роль у формуванні релігійного почуття митця.

Широкий спектр релігійної образності у творах І.Стравінського знаходиться у взаємозв'язку з різноманітністю жанрів означених опусів. Так, у втіленні біблійсько-християнської тематики композитор використовує канонічні та традиційні церковні жанри. До них віднесемо хори-молитви а cappella, католицьку месу («Меса», «Canticum Sacrum», «Threni», «Introitus», «Requiem»), а також духовну кантату («Вавилон», «Проповідь, Притча та Молитва»). Але набагато ширше коло нетрадиційних для церковної музики жанрів. Це Lamentations («Threni»), священна балада («Авраам та Ісак»); у «Симфонії псалмів» перехреснюються ознаки жанрів симфонії, ораторії, концерту; синтетичні музично-театральні жанри (російські хореографічні сцени зі співом та музикою «Весіллячко», балети «Весна священна» та «Орфей», мелодрама «Персефона», музична вистава «Потоп»), які в означеному контексті стають носіями архаїчної синкретичної дії.

Жанрова палітра релігійних творів І.Стравінського налічує також духовну пісню («Весна (монастирська)», «Росзянка (хлістівська)», «Сектантська» або «Руська духовна»). Вона в свою чергу пов'язана із жанром обробки: композитором було зроблено інструментовку пісень Карло Дезуальдо ді Вепози та Хуго Вольфа. Таким чином, навіть хоральні варіації Й.С.Баха, де використана різдвяна пісня, стає можливим віднести до жанрової групи духовних пісень. В окреслених творах опиняється два типи релігійної образності, котрі можна означити як «віра істинна» («Монастирська» – православна; пісні Дезуальдо – католицька) та «єретицтво» («Хлістівська», «Сектантська»). Слід додати, що на захоплення митця так званими ересями увага повернута вперше у «Стравінкініані».

Характерною рисою релігійного у І.Стравінського є вільність у зверненні до тилу культів, що притаманні різним конфесіям, як у обранні програм окремих творів, так і зміни культового призначення одного й того ж твору (як то три молитовні хори, що спочатку призначались автором для виконання у православній літургії, а пізніше були перероблені для використання у службі католицької церкви: або «Сектантська» пісня, яка «перетворилась» у «Руську духовну»).

Запропоновано розподіл релігійного шару творчості композитора за літургійним та паралітургійним призначенням ( відповідно групи «релігійно-церковна» та «релігійно-концертна»).

Широкий спектр релігійних пошуків композитора дозволяє стверджувати, що І.Стравінський одним з перших продемонстрував одну з найтипівіших рис духовно-релігійної музики ХХ століття: можливість співіснування, взаємовпливів та перехрещення різних конфесій, релігій та магічних ритуалів в єдиному метаворі, як можна означити комплекс опусів композитора, пов'язаних із релігійною тематикою.

Композитор значно збагатив жанрову палітру релігійної музики. Деякі з жанрів, більшість з яких актуалізовані в ХХ столітті саме І.Стравінським (МЕСА, МІСТЕРІЯ та ОПАТОРІЯ), у багатьох дослідженнях, серед яких виділимо докторську дисертацію Т. Маркової «Інтонаційна концепція історії музики» (1991 р.), означені як провідне підґрунтя майже всієї музики ХХ століття, що змінюють оперність, яка панувала на цьому місці майже 300 років.

Аналіз релігійного аспекту творчості І.Стравінського спонукає до нових наукових розвідок й дозволяє уявити титанізм постаті митця в музиці. Навіть побіжне знайомство з його релігійною спадщиною дозволяє дійти висновку, що ця тема в творчості композитора є однією з провідних. Відповідно це складає актуальне проблемне поле.

#### Література:

- 1) Андриссен Л., Шенбергер Э. Часы Аполлона// Музыкальная академия.-1992 №4.-С.185-204.
- 2) Аракелова А. Стравинский и философские искания в России конца XIX- первой трети XX веков// И. Ф. Стравинский : Сборник статей./Научные труды Московской консерватории.-Сб.18.-М.,1997.-С.5-17.
- 3) Варуц В. П. Неизвестные материалы в Базельском архиве // И. Ф. Стравинский: Сборник статей./ Научные труды Московской консерватории.-Сб.18.-М.,1997.-С.142-207.
- 4) Гливинский В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского - Донецк,1995.-348с.
- 5) Звонюк Н.С. Релігійний аспект духовних пошуків (на матеріалах української та російської художньої літератури 60-80-х років): Автореф. дисс. ... канд.філософських наук./НАНУ, Інститут філософії ім.Г.С.Сковороди. – Київ, 1999.-21с.
- 6) Лубський В.І. Релігієзнавство. Підручник.-К.: Вільбор,1997.-480с.
- 7) Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких.- Ленинград: Музыка ,1978.- 232с.
- 8) Стравинский И. Ф. Диалоги .-Ленинград: Музыка ,1971.-414с.
- 9) Тарускин Р. Стравинский. Загадка гения// Музыкальная академия -1992.- №4.-С.103-112.
- 10) Ярустовский Б. Игорь Стравинский -М.: Сов. Композитор,1968.-319с.

*Інтеграція інформаційних технологій  
в систему бібліотечно-інформаційної освіти*

Розглянуті сучасні освітні інформаційні технології. Показана можливість адаптації інформаційних технологій в систему бібліотечно-інформаційної освіти України..

Рассмотрены современные образовательные технологии. Показана возможность адаптации информационных технологий в систему библиотечно-информационного образования.

Modern educational technologies has been examined. The opportunity of adaptation of information technologies in system of librarian-information education has been shown.

Реформування професійної бібліотечної освіти зумовлено трансформаційними змінами в бібліотечному соціальному інституті, в процесі еволюції якого накопичено нові соціальні ознаки, що відповідають інформаційно і когнітивно насиченому рівневі розвитку соціальних комунікацій [4].

Одна справа – бібліотекар, який працює з документами, їх структурами, масивами, технологіями збору, зберігання, розповсюдження. Інша – бібліотечно-інформаційний фахівець, який працює в електронному оточенні гібридного або інформаційного простору, застосовуючи все розмаїття інформаційних технологій (ІТ) для надання відомостей про інформацію, документні знання за допомогою різних носіїв. І зовсім інша – медіа-бібліотекар, який, по суті, є інженером знань, оперує когнітивними структурами, навчає користувачів роботі з ними, аналізує документалізовані ресурси у будь-якій формі і презентує їх для задоволення різних потреб у будь-яких сферах діяльності, на будь-якому рівні її організації. Тому зміст фахових завдань все більше змищується до формування, збереження, розповсюдження і застосування соціально-інформаційних технологій, або по іншому технологій інформаційного суспільства [4, с.147].

Більшість дослідників бібліотечної сфери пов'язує перспективи розвитку бібліотек з цивілізаційним розвитком суспільства, його техніко-технологічним рівнем й у першу чергу з розвитком ІТ (В.Загуменна, В.Льганаєва, О.Карпенко, С.Красовський, М.Слободяник, Л.Філіпова та інші). Дегально ці тенденції проаналізовані В.О.Льганаєвою [3]. Різноманітні аспекти цієї проблеми розглядаються у дослідженнях А.Земскова, Н.Кушнарєнко, А.Нашинець-Наумової, С.Сищенко, Ю.Столярова, Є.Тодорової, Я.Шрайберга та інші.

Усвідомлення наведених вище тенденцій і пов'язаних із ними проблем підштовхнуло бібліотечне співтовариство до пошуку нових технологій навчання та відходу від звичайних стандартів, тим більше, що бібліотечні фахівці безпосередньо пов'язані з глобальним процесом інформатизації освіти, в тому числі професійної. Глобальна інформатизація інтелектуальної діяльності здійснюється за рахунок використання ІТ. Такі технології за своїми дидактичними властивостями впливають на всі компоненти навчання : ціль, зміст, методи й

організаційні форми навчання. А це, в свою чергу, відіграє важливу роль у становленні особистості в процесі навчання, підвищує його інтелектуальний, творчий потенціал, розвиває аналітичне мислення, самостійність у придбанні знань та прийнятті рішень.

Мета статті – висвітлити можливості адаптації інформаційних технологій в системі фахової бібліотечно-інформаційної освіти.

Задачі статті – розглянути, що представляють собою ІТ; виявити основні тенденції використання ІТ у освіті та описати ІТ, які можуть бути використані в бібліотечній освіті.

Сучасні ІТ освіти – це сукупність сучасної комп'ютерної техніки, засобів телекомунікаційного зв'язку, інструментальних програмних засобів, забезпечуючих інтерактивне програмно-методичне супроводження сучасних технологій навчання [2].

Застосування ІТ у бібліотечно-інформаційній освіті надає ряд переваг:

- якісне оволодіння сучасними засобами одержання, збереження, перетворення і передачі інформації, що є необхідним компонентом професіограми бібліотечного фахівця;

- створення сучасних особистих інформаційних полів майбутніх фахівців;

- закладання основи для орієнтації в сучасних інформаційних потоках, вміння структурувати і систематизувати інформацію доступу до будь-якої інформації в планетарному масштабі;

- сприяння формуванню здатності майбутнього бібліотечного фахівця до самостійної творчої діяльності

Таким чином, застосування ІТ в бібліотечно-інформаційній освіті знімає просторово-часові обмеження в роботі з різними джерелами інформації і визначає новий, відкритий тип освіти. Комп'ютерні системи мають неабияку привабливість завдяки швидкості та доступності використання інформації, сконцентрованої у кращих бібліотеках світу, наукових центрах, підключених до мережі Інтернет.

Впливаючи на розвиток творчої особистості студентів, інформаційні засоби виконують подвійну функцію [5]:

- створення необхідного інформаційного базису для здійснення самостійної, творчої діяльності. Підключений до Internet комп'ютер дає можливість планетарного спілкування в режимі реального часу, збагативши число точок дотику відомого з невідомим;

- представлення програмно-педагогічних систем, засобами яких і здійснюється розвиток творчої особистості майбутніх фахівців. У зв'язку з цим розробка належного програмно-педагогічного забезпечення є одним із найважливіших завдань сьогодення.

Впровадження в освіту сучасних інформаційно-комунікаційних технологій досягається шляхом формування поступової інформатизації системи освіти, спрямованої на задоволення освітніх інформаційних і комунікаційних потреб учасників навчально-виховного процесу [1]:

– запровадження дистанційного навчання (ДН) із застосуванням у навчальному процесі інформаційно-комунікаційних технологій поряд з традиційними засобами;

– розроблення індивідуальних модульних навчальних програм різних рівнів складності залежно від конкретних потреб, а також випуск електронних підручників;

– створення індустрії сучасних засобів навчання, що відповідають світовому науково-технічному рівню і є важливою передумовою реалізації ефективних стратегій досягнення цілей освіти.

Серед визначень ДН, що використовували зарубіжні та вітчизняні вчені в галузі освітніх технологій, можна зупинитися на такому [11, с.136]: “Дистанційне навчання - це технологія, в якій використовуються традиційні та інноваційні засоби і форми навчання, що базуються на комп’ютерних та телекомунікаційних, насамперед, Інтернет-технологіях”.

В дійсний час в Україні досліджуються теоретичні та практичні аспекти ДН, пов’язані з: науковим забезпеченням ДН, дистанційною професійною освітою, проблемами та напрямками досліджень цієї галузі (В.Биков, М.Михальченко, Л.Лещенко та ін.); організаційно-педагогічними основами дистанційної освіти (ДО) в Україні та за кордоном, підходами до його реалізації (В.Олійник, Н.Корсунська, П.Стефаненко, П.Таланчук, О.Третяк та ін.); місцем Інтернет у сучасному суспільстві, психолого-педагогічними аспектами і технологіями створення дистанційного курсу ( В.Кухаренко, Т.Олійник, В.Рибалка, Н.Сиротенко, А.Петренко та ін.); можливостями і перспективами ДН у вищих навчальних закладах України та за кордоном (Р.Гуревич, В.Жулькевська, Т.Гусак, І.Клименко, К.Корсак, П.Стефаненко та ін.) [9].

Навчальну дисципліну, оснований на дистанційних формах і методах навчання, можна визначити як специфічний навчально-методичний комплекс, який включає комп’ютерні, телекомунікаційні, методичні та організаційні складові єдиного навчального процесу, що відбувається в декількох географічно віддалених навчальних групах за участю декількох викладачів (тьюторів), можливо навіть із різних університетів.

ДО передбачає насамперед самостійну роботу студентів, а також знання комп’ютерних і телекомунікаційних технологій, в першу чергу викладачами. Це комплекс заходів: студенти мають можливість слухати лекцію; бачити наочний супровід лекції у вигляді слайдів або графічних об’єктів; слухати музичний супровід і аудіокліпи; обговорювати навчальні завдання з викладачем і обмінюватися думками один з одним. Результатом навчання стає випускна наукова робота (диплом), що має не тільки відповідний зміст, а й відповідає технологічним вимогам, без яких неможливо успішно і вчасно опанувати обраний навчальний курс ДО [11].

Тому ДО - це альтернатива традиційної заочної форми навчання, що базується на Інтернет-технологіях.

Бібліотечна справа в Україні розвивається під впливом загальноцивілізаційного процесу формування відкритого інформаційного суспільства. Активно

опановуючи новітні комп'ютерні та телекомунікаційні технології, пристосовуючи їх до своїх професійних потреб, сучасні бібліотекарі не тільки збагачують свої фахові знання та навички, але й сприяють впровадженню та вдосконаленню нового інформаційного середовища. Нині бібліотечні фахівці як посередники між комунікантом та реципієнтом в електронній комунікації створюють різноманітні бази даних - від фактографічних і бібліографічних до повнотекстових, організують і підтримують веб-сайти та депозитарії цифрових документів, співпрацюють із програмістами щодо розробки пакетів прикладних програм для автоматизації бібліотечних процесів, створення інформаційно-пошукових систем на ресурси Інтернет, реалізації проектів "Національна електронна бібліотека" та ін. [6, 7].

Електронні бібліотеки являють собою перспективні форми складних розподілених інформаційних систем і розглядаються як основа створення глобального розподіленого сховища знання. Відомо, що найефективніше інформаційно-бібліотечне обслуговування науки, культури та освіти досягається завдяки створенню електронних бібліотек, які не стільки складаються з колекцій електронних документів (як оцифрованих традиційних матеріалів, так і створених відразу в електронній формі), скільки представляють собою інтегровану систему, що реалізує уніфікований підхід до виробництва, збереження та організації різноманітної інформації з метою пошуку, аналізу та доступу до неї з використанням глобальних комп'ютерних мереж.

Застосування технологій електронних бібліотек дозволить вирішити проблему збереження великих обсягів наукової, культурної й освітньої інформації, здійснити інтеграцію розрізаних інформаційних ресурсів, а також надасть можливість накопичення раніше не збереженої інформації, що безповоротно втрачається (фотографій, зображень, звукової та відеоінформації).

Зважаючи на реалії інформатизації бібліотечної галузі України, факультет бібліотекознавства та інформатики ХДАК ініціював упровадження в межах спеціальності такі спеціалізації: Бібліотекознавство та організація електронних комунікацій; Бібліографія, книгознавство, організація книготоргівельної діяльності; Інформаційний менеджмент; Менеджмент книговидавничої справи.

У ХДАК накопичено багаторічний досвід викладання дисциплін "Комп'ютерні технології в бібліотеках", "Організація і технологія автоматизованих бібліотечно-інформаційних систем", "Інтернет-технології", "Інформаційний аналіз". Серед інноваційних авторських курсів слід назвати: "Проектування медіасистем", "Корпоративні бібліотечні електронні технології", "Інтелектуальні інформаційні системи", "On-line-менеджмент", "Маркетинг електронних продуктів і послуг", "Формування електронних фондів", "Наукова обробка електронних документів", "Електронна доставка документів" тощо. Слід відмітити, що усі дисципліни професійно орієнтованого і спеціального блоків своєчасно оновлюються відповідно до змін, які відбуваються в бібліотечно-інформаційній, соціально-комунікативній і соціально-інформаційній сферах [7].

Перехід на нові форми навчання потребує великих часових затрат професорсько-викладацького складу, переміни нормативів розрахунку співвідношення студентського контингенту по відношенню до викладацького. Необхідно підвищити наукоємкість учбових програм бібліотечно-інформаційної освіти, що можливо зробити лише з урахуванням результатів наукових досліджень в галузі бібліотекознавства, бібліографознавства, книгознавства, інформатики, соціальних комунікацій. Таким чином, бібліотечно-інформаційний факультет вищого навчального закладу сьогодні повинен будувати освітній процес на основі органічного з'єднання навчання з науковою діяльністю і передовим практичним досвідом як вітчизняним, так і закордонним.

Проте не вся навчальна література, створена провідними вченими в галузі бібліотечно-інформаційної діяльності, доступна усім вузам культури та мистецтв (за рахунок розкоординованості комплектування вузівських бібліотек). Крім того, розвиток науки і практики бібліотечної справи скорочує період старіння підручників, та змушує звертатися до професійної періодики, або к ресурсам Інтернет, як до найбільш оперативних джерел інформації. Тому лабораторії бібліотечно-інформаційних факультетів потребують не тільки класичної літератури по спеціальності, а й системи довідкової, періодичної літератури як на паперових, так і на електронних носіях, та доступ до ресурсів Інтернет. А комп'ютеризація учбового процесу бібліотечно-інформаційної освіти потребує створення єдиного учбово-методичного інформаційного простору у системі бібліотечно-інформаційної підготовки кадрів вищої кваліфікації [10].

Інтеграцію ІТ у систему освіти необхідно проводити по наступним напрямам [2]:

- використання комп'ютерних технологій для навчання (створювання комп'ютерних курсів, інформаційних служб, навчання професорсько-викладацького складу ІТ, формування інформаційної культури);

- впровадження в систему навчання off line мереж (початок розробки освітніх технологій, навчання професорсько-викладацького складу освітнім технологіям, створювання мережових внутрішньовузівських служб, використання Інтернет);

- навчання з використанням веб-технологій (застосування веб-технологій для створення комплексних учбово-методичних матеріалів).

Здійснення цих завдань потребує достатнього оздоблення комп'ютерною технікою та достатньої кількості фахівців, що володіють ІТ.

Перехід к інноваційній освіті потребує виконати ряд обов'язкових умов[2].

- поновлення змісту учбового процесу на базі світових інформаційних ресурсів;

- використання принципу “бенчмаркінга” – виявлення кращих вітчизняних і зарубіжних аналогів освітніх програм та зорієнтування на них;

- введення кредитно-накопичувальної системи оцінки освоєння студентами освітніх програм для кращої організації учбового процесу;

- удосконалення рейтингової системи, доповнення її сучасною системою тестування та зовнішнього контролю за освоєнням освітніх програм.

Досвід останніх 5-7 років дозволяє говорити про єдині закономірності і тенденції впровадження електронних технологій у навчальний процес. Чітко виділяються наступні кілька етапів, через які проходять більшість вищих навчальних закладів при адаптації технологічних досягнень в інформаційній області:

- Створення і розміщення в Інтернет текстових навчальних матеріалів (електронних підручників);
- Включення в електронні навчальні матеріали модулів контролю і самоконтролю знань учнів;
- Додавання в електронні навчальні матеріали засобів спілкування (гостьова книга, електронна конференція, електронна пошта);
- Включення в зміст електронних підручників мультимедійних об'єктів;
- Створення цілісних програмних оболонок, що включають, поряд з перерахованими, адміністративний блок, що дозволяє контролювати навчальний процес.

Перший етап бере початок з ініціативи окремих викладачів, що викладають на веб-серверах або на локальних серверах університетів власні розробки у виді підручників і навчальних посібників. Подібні електронні ресурси перетворюються в повсякденну частину навчального процесу і рекомендуються в якості основного навчального матеріалу, замість швидко застаріваючих друкованих видань.

Деякі найбільш розроблені електронні видання згодом збагачуються мультимедійними об'єктами освітнього характеру. До них, крім ілюстрацій, відносяться відео і аудіо файли, анімації, тривимірні об'єкти й інтерактивні таблиці, що дозволяють представити досліджувані процеси і явища більш чітко і наочно.

Всі описані елементи електронних освітніх видань можуть створюватися безпосередньо викладачами-предметниками, що володіють певними комп'ютерними навичками й умінням працювати в Інтернет. Задача створення подібних навчальних курсів полегшується наявністю спеціальних програмних продуктів на зразок KnowledgeCT, TrainerSoft чи Lectura. Дані програми мають шаблони для введення текстів лекцій, вставки мультимедійних чи об'єктів формування тестових завдань.

Своє логічне завершення електронні освітні продукти одержують зі створенням програмних оболонок, спеціально призначених для здійснення навчального процесу. У них, крім вже описаних складових у виді шаблонів для розміщень текстів лекцій, систем самоперевірки і форм мережного спілкування, також представлені модулі, що забезпечують адміністрування всього навчального процесу. За допомогою цих програмних інструментів реалізується контроль усього ходу навчання.

По суті такі програмні оболонки містять у собі прообраз цифрового освітнього середовища, що формується на очах нинішнього покоління. Сьогодні

подібні повнофункціональні електронні освітні середовища одержують поширення, насамперед, у сфері ДН, де вони виступають невід'ємною умовою і базою всього процесу навчання.

За допомогою убудованих тестів студенти і здійснюють самоконтроль знань, а за допомогою електронних конференцій обмінюються повідомленнями, що стосується досліджуваного курсу. Остання можливість украй важлива для студентів заочних відділень, що працюють ізольовано друг від друга і мають потребу у раді і допомозі з боку викладачів і колег.

З погляду викладачів, користування подібними програмними середовищами також дає вагомі переваги. Насамперед, навіть слабо підготовлені в комп'ютерній області викладачі, у виді освітніх програмних оболонок одержують універсальний і простий у використанні інструмент для створення електронних підручників. На відміну від роботи з друкованими виданнями, робота з електронними текстами надає можливість постійної актуалізації матеріалу, що особливо важливо при викладанні курсів, що мають відношення до ІТ. Викладач може обновляти лекції і додаткову літературу перед кожним семестром і навіть у ході семестру, що дозволяє щораз відбивати самі останні технологічні досягнення. Коментарі, дані в електронній конференції по питанню одного студента, видні всій студентській групі і немає необхідності їх повторювати.

Найчастіше обговорення проблем, порушених у лекції, виносяться за рамки реальних вузівських аудиторій в електронні конференції, що дозволяє розглянути питання більш виважено і глибоко і, одночасно, заощаджувати аудиторний час. Подібні цифрові аудиторії, що стали повсякденністю для великих закордонних університетів, поступово проникають і в вітчизняні вузи. Динаміка впровадження освітніх програмних оболонок у вищій школі України прямо визначається темпами поширення Інтернет-технологій в українському суспільстві. Нині всі обласні, приблизно половина районних і деякі сільські населені пункти забезпечені стійким доступом до Інтернет. Аналіз динаміки, з яким Інтернет проникає в громадське життя, дозволяє затверджувати, що в найближчі два-три роки проблема доступу до Інтернет з будь-якої точки країни зникне, а ціни на підключення значно знизяться навіть у самих віддалених районах. Постійна доступність освітніх середовищ вузів відкриє перед викладачами, студентами й адміністрацією вищої школи якісно інші можливості. Уся підтримка навчального процесу, включаючи програми, поточний розклад, навчальну літературу, практичні завдання, зведення про проходження рубіжного контролю будуть доступні в Мережі для авторизованих користувачів. Відповідно підвищенню значення електронних ланок, діяльність традиційних підрозділів вузів будуть приймати інші форми. Наприклад, вузівські бібліотеки будуть зосереджуватися більш на комплектуванні електронних, а не паперових джерел.

У більш віддаленій перспективі бачиться створення цілісного освітнього середовища, у якій реальні і віртуальні цифрові елементи будуть тісно переплетені і взаємозалежні, забезпечуючи в сполученні рівень освіти, гідний інформаційного суспільства. [8].

До переваг сучасного освітнього середовища відносяться: використання найновіших технологій у всіх сферах, можливість оперативного оновлення інформації, наочна, образна демонстрація матеріалу; спрощений доступ до інформаційних баз по Інтернету та адаптацію до конкретного користувача в рамках цих систем, формування індивідуального навчального плану для студентів [1].

Для успішного впровадження ДН в Україні варто враховувати досвід не тільки тих країн, де вже налагоджене таке навчання, наприклад: США, країни Західної Європи, а й що тільки починають впроваджувати цю форму навчання, наприклад, Росія, Казахстан та ін.

Таким чином, інтеграція ІТ в систему фахової бібліотечно-інформаційної освіти з урахуванням наведених напрямів дозволяє вирішити актуальні освітні завдання на високому рівні у глобальному інформаційному суспільстві, що формується у ХХІ столітті.

#### *Література:*

- 1) Борсук П. Информатизация освіти – головний етап розвитку дистанційної форми навчання / П.Борсук // *Новий колегіум*. – 2002. – №4 – 5. – С.32-35.
- 2) Дуреева Т.А. Интеграция информационных технологий в образовательную деятельность высших учебных заведений кадров / Т.А. Дуреева // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: Матеріали наук конф. молодих учених*, 20 – 22 квітня 2005 р. – Х.: ХДАК, 2005. – С.204-206.
- 3) Ільганасва В.О. *Бібліотечна освіта: нова парадигма розвитку* / В.О. Ільганасва. – К.: Ред. журн. "Бібл. вісн.", 1996 - 256с.
- 4) Ільганасва В.О. Системні зв'язки у вирішенні питань розвитку бібліотечної освіти / В.О. Ільганасва // *Вісник ХДАК*. – 2004. – Вип. 12-13. – С.142-151.
- 5) Левшин М.М. Позитиви і негативи комп'ютеризації освіти / М.М. Левшин // *Нові технології навчання: Наук.-метод.зб.* – К., 2002. – Вип.33.–С.94-103
- 6) Панкова Е.В. Информатизация общества и подготовка библиотечных кадров / Е.В.Панкова // *Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые технологии и новые формы сотрудничества: Материалы междунар. конф. «Крым -- 2003»*. – Судак, 2003. – Т.1. – С.422-424.
- 7) Сищенко С. Вища бібліотечно-інформаційна освіта в Україні: орієнтація на електронну бібліотеку / С.Сищенко // *Вісник ХДАК*. – 2004. – Вип.14. –С.140-152.
- 8) Степанов В.К. Опыт создания интегрированного электронного учебника по применению Интернет в информационной деятельности / В.К. Степанов // *Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые технологии и новые формы сотрудничества: Материалы междунар. конф. "Крым – 2003"*. – Судак, 2003. – Т.1. – С.392-393.
- 9) Стрельников В.Ю. Технології дистанційного навчання у вищій школі / В.Ю Стрельников // *Нові технології навчання: Наук.-метод.зб.* – К., 2004. Вип.36. – С.41-51.
- 10) Сударикова Е.П. Проблемы качества высшего профессионального образования / Е.П Сударикова, Л.В. Трапезникова // *Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые технологии и новые формы сотрудничества: Материалы междунар. конф. "Крым – 2003"*. – Судак, 2003. – Т.1. – С.374-376.
- 11) Філіпова Л.Я. Електронна бібліотека в системі дистанційної освіти / Л.Я. Філіпова // *Вісник ХДАК*. – 2004. – Вип.14. – С.133-140.

*Оперы Сергия Слонимского на шекспировські сюжети*

Розглядаються два оперних твори С.Слонимського за сюжетами трагедій Шекспіра. В контексті виявлення спільності авторського трактування жанру прослідуються зв'язки музично-театральних творів композитора з культурним минулим, з історично усталеними жанровими моделями, що позначені в підзаголовках до опер. Вперше обидві шекспірівські музичні драми Слонимського досліджено в єдиному ракурсі, що дозволяє визначити своєрідність кожної з них на тлі інших оперних творів автора.

Рассматриваются два оперных сочинения С.Слонимского на сюжеты трагедий Шекспира. В контексте выявления общности авторской трактовки жанра прослеживаются связи музыкально-театральных произведений композитора с культурным прошлым, с исторически сложившимися жанровыми моделями, обозначенными в подзаголовках к операм. Впервые обе шекспировские музыкальные драмы Слонимского исследуются в едином ракурсе, что позволяет выделить своеобразие каждой из них на фоне остальных оперных творений автора.

Two operatic compositions by S.Slonimsky on the plots of Shakespeare's tragedies are considered in the article. The relationship of the composer's music-theatrical works with cultural past, with historically established genre models, marked in opera's subheadings, are tracked in the context of the revealing to generalities of the author's interpretation of the genre. Both Shakespeare's music dramas by Slonimsky are studied for the first time in united foreshortening, which enables to select the peculiarity each of them on the background of the rest author's operatic creations.

Однією з характерних рис оперної творчості Сергія Слонимського є узагальнювання культурної спадщини, що накопичено в різних сферах людської пам'яті. Не випадково, за основу музично-сценічних творів він бере літературні зразки різних епох, що відрізняються меніпейстичною<sup>7</sup> багатозначністю. Достатньо назвати роман „Майстер і Маргарита” М.Булгакова, що викликав народження однойменної опери. Тим же пояснюється й інтерес композитора до драм Шекспіра, що засновані на інтерпретації відомих варіантною чисельністю прочитань сюжетних мотивів і відрізняються глибоким узагальненням характерів і ситуацій. Дві опери сучасного автора на сюжети шекспірівських трагедій, „Гамлет” (1990р.) і „Король Лір” (2001р.) споріднюються між собою саме багатоосаяжністю стилів і способів викладення обраної теми. Це реалізовано в поєднанні високого й низького, серйозного й блазеньського, в особливій парадоксальності творчого сприйняття, що відрізняє композитора. Розгляд двох музично-драматичних опусів в єдиному руслі завдає особливого інтересу, визначаючи своєрідність жапрово-композиційного й художнього рішення опер Слонимського на сюжети англійського драматурга. Якщо „Гамлет” раніше знаходив відображення в музикознавчій

<sup>7</sup> Термін „меніпєя” введено М.М.Бахтіним для позначення особливого роду романної літератури, що побудовано на вільному сполученні серйозного й комічного, філософського й сатиричного, а також, що має загальний пародійний напрямок (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского.- М, 1979).

літературі в контексті загальних закономірностей оперної творчості композитора, то даний підхід дозволяє визначити продовження знайдених прийомів в новій опері, що поки не удостоєна дослідницької уваги.

Шекспірівські музичні драми Слонимського засновано на тексті трагедії англійського драматурга в перекладі Б.Пастернака. Однак лібрето його музично-сценічних творів збагачено коментарями з інших джерел, що викликає багатомовність у викладенні історії. В „Гамлеті” сюжет набуває додаткового висвітлення в партіях Молодого й Старого могильників, які викладають історію на свій лад, в фамільярому тоні. За свідомством лібретиста Якова Гордіна, ідею „зниження” йому підказала поема „Горацій” Хайяма Плуцика в перекладі Й.Бродського й, зокрема, її друга глава „Конюх”, що заснована на діалозі Горація з простолюдином, який по-своєму інтерпретує події в Данському королівстві [3]. Окрім того, історія Гамлета знає чимало інших переказів, що відрізняються натуралістичним викладенням, інколи в жаргонній манері, не кажучи про те, що чисельні російськомовні переклади творів Шекспіра не в змозі передати їх повну змістову картину. Текст трагедії „Гамлет” відрізняється багатозначністю, поєднуючи високий й низький стилі висловлення, як в репліках окремих персонажів, так і в мові головного героя, в образі якого відображені філософія й іронія автора. Саме ця риса Гамлета мало вдавалася в попередніх спробах перенесення сюжету в музичний театр. Недарма, П.І.Чайковський, розмірковуючи над змістом трагедії Шекспіра в статті, що присвячено однойменній опері А.Тома, відзначає, що „для музики, якою б могутньою вона не була відносно до передачі настроїв людської душі, зовсім недоступна найбільш видатна риса Гамлета – саме та уїдлива іронія, якою проникнуті всі його розмови, ті суто абстрактні процеси його трохи похитнутого від зосередженої злости розуму, що роблять з нього похмурого скептика, який втратив вірування в добрі сторони людської душі” [4, с.92]. В опері Слонимського відображенням даної риси характеру героя стає окремий драматургічний план композиції, що „знижує” тон висловлення, водночас підкреслюючи відносність історії залежно від того, хто її пише.

Якщо в першій шекспірівській опері альтернативною точкою зору було інше літературне джерело, то в „Королі Лірі” композитор, який цього разу є й автором лібрето, залучає як коментар естетичні погляди художника іншої епохи. Згідно авторського задуму, серед коментаторів, ролі яких виконують драматичні актори, з'являється Старик, „зовні схожий на Льва Толстого”. Апелюючи до критичних поглядів російського класика на творчість Шекспіра, Слонимський допомагає усвідомити відносність оцінки не тільки дій героїв, а й естетичної спадщини, підкреслюючи можливість співіснування в часі й художньому просторі альтернативних „точок зору” на історію. В даному випадку основою полеміки стає не тільки сюжет трагедії, а й його інтерпретація Шекспіром.

Однак не слід забувати, що прийом „зниження” закладено в самому тексті драми Шекспіра, найбільш яскраво виявляючись в ролі Блазня. В опері його образ стає близьким трактуванню партій Молодого й Старого могильників з „Гамлета”.

базуючись на пісенному матеріалі. Простота музичного висловлювання в поєднанні з тембром акордеону завдає відповідного тону мові персонажу. Аналогічно до того, як куплети могильників, виступаючи свосереднім рефреном в композиції цілого, створювали дистанцію між глядачем й тим, що відбувається на сцені, партія Блазня сприяє зміні „точки зору”, реалізуючи дію властивого сучасному театрові принципу „відсторонення”. В процесі дії Старик вступає в діалог з Блазнем, який завдяки своїй альтернативній позиції стає посередником між сюжетом, автором і глядачем. Подібним чином зіткнення планів дії і коментарю відбувається в діалозі Гамлета з могильниками на кладовищі – епізоді шекспірівської драми, що поширено у Слонимського до окремого драматургічного ряду.

Обидві опери мають авторське жанрове позначення – *dramma per musica*, що відсилає до епохи Шекспіра, не обмежуючи водночас шляхи взаємодії композиторської думки з культурним минулим. Самий термін, яким позначалася опера в період свого дитинства, несе в собі свого роду універсальність тлумачення, надаючи волі фантазії сучасного автора. В той же час, Слонимський знаходить можливість втілення особливостей перших оперних зразків. Десятиріччя, що відмежовує час народження двох музично-сценічних полотен, стало періодом еволюції авторського бачення й ставлення до обраного жанрового різновиду. Тому „Король Лір” є свого роду підсумком даного напрямку в оперному театрі композитора, закріплюючи окремі творчі прозріння свого попередника „Гамлета”.

За свідомством істориків, назва *dramma per musica* з’явилася значно пізніше народження нового жанру. Перші зразки опери ще не мали свого родового позначення, як і не були пов’язані будь-якими канонами. Даним терміном зазвичай називають як музичні драми флорентійців, так і оперні твори К.Монтеверді, який значно перетворив первісні традиції. Шекспірівські опери Слонимського успадковують досвід ранніх зразків в його динаміці, від перших творів – до драм Монтеверді. Композиція „Гамлета” й „Короля Ліра”, дотримуючись драматургічних прийомів Шекспіра, має кризний характер. Якщо в першій з опер основною структурною одиницею виступає сцена відповідно до флорентійських зразків, то в другій композиційна ланка поширюється до цілого акту, що історики відносять до здобутків Монтеверді. Прагненням до безперервного музично-драматичного розвинення можна пояснити „відкрити” форму фіналу, що відрізняє шекспірівські опери композитора. В них відсутня характерна для решти полотен авторська післямова, що виражена, як правило, в хоровому завершенні. „Гамлет” і „Король Лір” позбавлені також розв’язки, що закладена в п’єсах Шекспіра; Слонимський залишає героя на сцені на самоті, увінчуючи дію монологом, що звернений до залу.

В наскрізній композиції опер синтаксичні функції виконує контраст: зміна учасників дії, а разом з ними – стилю й мови висловлювання, інтонаційної й тембрової характеристики, насамкінець, темпу, що особливо актуально для „Короля Ліра”, де відсутній розподіл на сцени й номери. Нагадаємо, що особливу

увагу до темпів та інтонаційних комплексів музикознавці відзначають в „Дафні” Гальяно, сьомому числом творі в історії опери, що з’явився в 1607 році [1, с.45].

Зв’язок з флорентійськими оперними зразками, що побудовані на пасторально-ідилічних мотивах сюжету, на перший погляд, мало відчувається в сучасних музично-сценічних творах на шекспірівські трагедії. Проте, не руйнуючи логіку драматичної основи, композитор звертається до стилізації ранньої опери, що знаходить втілення у вставному спектаклі „Гамлета”. П’єса „Вбивство Гонзаго” убирається в подібну виставу й отримує назву „опера”. Власне спектаклю передують балетна пантоміма, що відтворює його фабулу й музично-тематичний комплекс. „Опера” містить Мадригал, Пасторальну арію, Арію *lamento* й загальний танець („Перерваний фінал”), що увінчує дію. Композитор переконливо демонструє досвід ранньої опери, витягуючи з контексту найбільш характерні її ознаки. „Мадригал” символізує засвоєння новим гармонічним стилем відповідного кола інтонацій. В ньому сфокусовано характерну для мадригальної музики тридольну пульсацію й тричастинну побудову, багатоголосну хоральну фактуру, де солісту вторять дві валторни. Басова лінія двох фаготів подібна до цифрованого басу, що віддалений від мелодії й викладений прозорими квінтами з октавами. Міксолідійське забарвлення Ре-мажору, ослаблені тональні тяжіння, дисонуюча відносно до ведучого голосу гармонія – все це завдає музиці своєрідного архаїчного відтінку й несе відбиток монодичного стилю флорентійської драми. „Пасторальна арія” Королеви з характерною любовною тематикою утілила за пастораллю тональність Фа-мажор з лідійським забарвленням, ідилічні шпалви інтонації, що розфарбовані в тембри арфи й облігатного кларнету. Даний номер відбиває характерну для ранньої опери тематику, її джерела, що належать до жанру пасторалі. „Арія *lamento*” указує на широке використання ранньою оперою традицію „скарг” і „плачів”, що народжена відомими *lamentazioni* В.Галілеї („Скарга Уголіно”, „Плач Ієремії”) і знайшла своє продовження в драмах К.Монтеверді („Плачі” Ариадни, Аполлона, Арміди). „Перерваний фінал” п’єси переростає в загальний танець, що викликає асоціації з балетом, яким увінчувалися флорентійські вистави. Таким чином, прийом „опери в опері” дозволяє Слонимському сконцентрувати жанрово-стилістичні особливості ранньої *dramma per musica* у вставному спектаклі „Гамлета”.

В порівнянні з обраною жанровою моделлю особливий інтерес викликає ставлення Слонимського до хору. Його музичні драми на шекспірівські сюжети відрізняються зменшенням ролі масових хорових сцен, що приводить до зображення історії як одиничного випадку, який знаходить різні тлумачення й викликає суперечливу морально-етичну оцінку. Хор в „Гамлеті” виконує функцію декоративного фону, не отримує розгорнутої характеристики й представлений закругленими пісенними номерами. Хорові епізоди містять незмінний протягом опери музично-тематичний матеріал. Водночас, виступаючи чи то як придворні, чи то солдати Форґінбрасу, чи то відвідувачі трактиру, хор стає коментатором того, що відбувається, що не йде всупереч творчим настановам творців *dramma per musica*. Згідно зі спостереженнями істориків, дія в ранніх операх була зосереджена

в діалогічних сценах, що витримані у вільному декламаційному характері. Ці епізоди розмежовувалися хоровими вставками, що будувалися на пісенному матеріалі й виконували функцію своєрідних рефренів. Аналогічно до того, хорві фрагменти в „Гамлеті” стають одним з елементів композиції, розмежовуючи етапи розвитку сюжету. Так, хор з’являється рефреном у Прологах до першого й другого актів, пророкуючи або підсумовуючи те, що відбувається (в першому випадку це простолюдини в трактирі, що підспівують двом могильникам, в другому – солдати Фортінбраса, що вирушають в похід). Тією ж утриманою темою придворні славлять короля й королеву, вторгаючись контрастом в діалогічну сцену монархів з Розенкранцем і Гільденстерном в середині першого акту. Марш воїнів Фортінбраса увінчує другий акт, знов становлячись фоном для діалогу персонажів: хоровий рефрен виростає тут у завершений номер. На відміну від першої шекспірівської опери, в „Королі Лірі” композитор відмовляється від хору взагалі, доручаючи коментар іншим персонажам. Відсутність масових епізодів відшкодовується тут уведенням в драматичну дію „глядачів шекспірівського театру „Глобус”, які, з’являючись на сцені в моменти зміни декорацій або учасників діалогічних сцен, обмірковують те, що відбувається. Їх коментарі стають аналогічними хоровим епізодам „Гамлета” вставками-рефренами, вносячи розрядку у вузлові моменти дії. Дана паралель підтверджується тим, що цю роль „глядачів” композитор доручає солістам хору. Характерно, що дискусія, як правило, супроводжується інструментальним ритурнелем (акордеону або органу), а в першому акті – ще й драматичним діалогом персонажів.

Синтетична спрямованість творчості Слонимського актуалізує жанрово-стильові особливості мистецтва, що закладено в природі опери. В шекспірівських музичних драмах даний принцип тягне за собою поєднання різних типів і способів висловлювання персонажів, а також залучення до музичного спектаклю драматичних акторів, виконавців мімансу, й навіть виведення на сцену солістів оркестру. Серед учасників історії Гамлета драматичні артисти виконують ролі його „фальшивих друзів”, Розенкранца й Гільденстерна, і придворного Озріка. Своєрідними двійниками колишніх університетських товаришів Гамлета стають сольні флейта й туба, що вторять реплікам героїв. Драматична мова в супроводі інструментальних епізодів – характерний прийом, що використовується композитором в обох шекспірівських операх. До того ж, слідом за драматичними артистами на цей спосіб висловлювання переходять й власно оперні виконавці. Самий шекспірівський стиль настроює на сполучення різних типів висловлення. Текст його драм розподіляється на поетичні строфи й діалоги в прозі. Відповідно до того вокальні характеристики персонажів побудовані на ритмізованому тексті, в той час як вільно організована мова звучить на фоні музично завершених інструментальних фрагментів, що відрізняються остінатною повторністю. Звертаючись до даного прийому, композитор досягає особливої стрімливості в розвиванні дії, поміщуючи в рамки драматичного діалогу епізоди, що не вимагають музичної рефлексії, але містять концентровану інформацію. Як правило, це

ситуації, що пов'язані зі змовою персонажів: бесіда Гертруди й Клавдія з університетськими товаришами Гамлета, змова між Клавдієм і Ліартом в першій шекспірівській опері, бесіда двох сестер після рішення Ліра, діалоги Глостера й Ольбени, Едгара й Едмунда, а також обміркування подій коментаторами в „Королі Лірі”. Супроводжуючі ці сцени інструментальні ритурнелі (в „Гамлеті” вони позначені автором як п'єси для клавесину) стають музичним підсумовуванням, що надає подіям самостійний підтекст. Так, в „Гамлеті” партія клавесину, що переважно виконує роль акомпанементу до драматичних діалогів, відтворює закріплені за персонажами лейтмотиви. В іншому випадку мова учасника подібного діалогу супроводжується його лейттембром, який до того ж присутній на сцені як двійник (Полоній зі своїм супутником фаготом, Розенкранц з Гільденстерном й супроводжуючі їх флейта з тубою). Зазвичай це надає комічного відтінку характеристиці персонажу. В опері „Король Лір” функцію супроводу драматичних сцен переймає на себе акордеон, що водночас є тембровою характеристикою Блазня. Цей тембр, що виділяється на тлі традиційного оркестрового складу, відтіняє „іоніжуючий” тон персонажу. Проте в другому акті інструментальне тло діалогів забарвлюється у величний і фатальний тембр органу, а в третьому, де значущість коментарів поступово зменшується, полеміка „глядачів” супроводжується настройкою інструментів по черзі їх розташування. В останнє „глядачі театру „Глобус” дискутують на тлі остінатної каденції віолончелі підчас загибелі Едмунда, після чого зникають зі сцени.

Власне оперні, музичні засади в шекспірівських полотнах Слонимського стають рівноправним компонентом цілого. В цьому композитор є прямим послідовником розв'язання одвічного спору музики й драми, намагаючись досягти між ними найбільш гармонічного балансу. Музична поетика має виконувати закріплюючу, знакову функцію, по-своєму інтерпретуючи зміст й створюючи характеристику основних персонажів. В трактуванні оперного оркестру композитор апелює до традицій *dramma per musica*. В монодичному складі ранніх опер інструменти посідали вельми скромне місце. „Оркестр, - за словами Г.Кречмара, - залишався прихованим протягом всього першого періоду опери” [2, с.49]. Серед нечисленного складу інструментів музикознавці виділяють гармонійні – сімейство лютні, орган, клавесин – й одноголосні – флейта, скрипка та інші. Роль інструментального елемента зростає в „Орфеї” Монтеверді. Його *sinfonii* й ритурнелі наділяються функцією вступу й завершення сцени або посилення драматично значущих моментів. Залучаючи до складу оперного оркестру такі інструменти, як орган, клавесин, а в „Лірі” – й акордеон, Слонимський зберігає властиве ранній опері сольне трактування тембрів, звертаючись переважно до одинарного складу й активно використовуючи облігатні голоси в сольних характеристиках персонажів. В „Гамлеті” завдяки лейттемам відбувається їх індивідуалізація. Так, образ Духу батька забарвлюється в фатальні тони органу й низької міді; незмінним атрибутом жіночих персонажів, рівно як і їх королівського статусу, стає арфа. Пасивні безвинні жертви в обох операх, що представлено образами Офелії й Корнелії, зближуються за

допомогою лейттембу гобоя, виявляючи інтонаційну схожість. Фоніка кларнету разом з триольними в'юнкими мотивами, поєднуючи партії Клавдія й Едмунда, символізує підступність героїв. В порівнянні з першою шекспірівською оперою в „Королі Лірі” Слонимський точно не дотримується первісно заданої тембрової характеристики, демонструючи еволюцію образів в процесі дії, але зберігає при цьому лейтмотиви. У пізній шекспірівській опері значно збільшується роль самостійних оркестрових епізодів. Таким чином, опора на оркестрову виразність ранньої оперної традиції не позбавляє шекспірівські музичні драми сучасного автора інших жанрових нашарувань.

Говорячи про оперу „Гамлет”, композитор визначає чотири жанрових орієнтира свого твору: „Це лінія великої симфонізованої опери з відповідною стильовою лексикою, далі – оперно-балетний стиль передмонтевердіївської пори (сцена „Мишоловка” – „театр в театрі”), уплітається й популярно-побутовий жаргон „опери убогих” (партії могильників), й, нарешті, загострені інтонації інструментального театру...” [3]. Своє оригінальне продовження ідеї першої шекспірівської опери знаходять в „Королі Лірі”. Виразність музичної мови, що йде від традицій перших музичних драм, збагачується безперервністю лейтмотивного розвитку в партіях персонажів й оркестрових епізодах. Композитор звертається до узагальнюючого типу тематизму, коли той чи інший мотив, уособлюючи героя, стає його репрезентантом разом зі своїм незмінним супутником, сольним інструментом. Водночас лейтмотив фокусує типологічний зміст образу, який удає конкретний персонаж. Крізний драматичний розвиток супроводжується безперервним рухом музичних тем, що сприяє зближенню подій і ситуацій на підставі змістової спорідненості.

#### *Література:*

- 1) Куколь Г.В. *Опера і художня культура Італії XVII століття*. //Лванова І.Л., Куколь Г.В., Черкачина М.Р. *Історія опери: Західна Європа XVII – XIX століття*. – К.: Заповіт, 1998. – С.30-72.
- 2) Кречмар Г. *История оперы* – Л.: АСАДЕМІА, 1925. – 406 с.
- 3) Слонимский С. *Гамлет: Муз. драма по трагедии В.Шекспира в переводе Б.Пастернака: [Программа] / Сост. А.Вольнкина; Самарский акад. театр оперы и балета*. – Самара, 1993. – [12] с., ил.
- 4) Чайковский П.И. *Итальянская опера. – «Гамлет», опера Амбруаза Тома*. // Чайковский П.И. *Музыкально-критические статьи*. – Л.: Музыка, 1986 – С.92-96.

*Взаємодія фольклору і професійного музичного мистецтва  
як одна з естетичних передумов творчості композиторів  
XX століття*

Розглянуто процеси розвитку системи „композитор-фольклор”. Досліджено основні історичні етапи цього взаємовпливу, узагальнюються композиторські знахідки у даній області, розкриваються особливості використання фольклорного матеріалу композиторами „нової фольклорної хвилі”.

Рассмотрен процесс развития системы «композитор-фольклор». Прослежены основные исторические этапы изучаемого взаимодействия, обобщаются композиторские находки в данной области, раскрываются особенности использования фольклорного материала композиторами «новой фольклорной волны».

This article is devoted to the process of development of system “composer-folklore”. It is followings principal historical stages of this interaction, generalizes the composer’s finds in this sphere, opens the peculiarities of use the folklore material by the composers of “new folk wave”.

Професійне музичне мистецтво на всіх етапах свого розвитку прагнуло до зближення з мистецтвом народним, до “убирання його в себе”. Явище, що ми сьогодні називаємо “фольклорним напрямком” сучасної музики, – один з яскравих спалахів цього безперервного процесу. Причому та обставина, що переважна більшість композиторів даного напрямку використовує у своїх творах фольклорні теми, – лише зовнішня форма вираження розглянутого процесу.

За всіх часів російські художники розуміли народне мистецтво як абсолютну етичну цінність, бачили в ньому чисте джерело духовної краси і цілісності. Сьогодні це розуміння стає особливо гострим, пронизливим, тому що відмирання древніх форм фольклору і зникнення справжньої фольклорної традиції виконавства в наші дні відбувається усе більш швидкими темпами. З іншого боку, саме XX століття відкрило для професійних композиторів фольклор у всьому його різноманітті, невідомому століттям XVIII і XIX. Перед художником постає задача збереження цієї спадщини шляхом її активного освоєння.

Сучасна ситуація в даній області пов’язана з однією з головних особливостей музичного мислення XX століття – індивідуалізацією засобів виразності, що спонукає композитора до розробки обраного ним матеріалу за допомогою осмислення його самотутніх властивостей.

За формулюванням І.Земцовського, “...фольклор являє собою стійку естетико-семантичну систему, і тому засіб, вирваний з контексту цієї системи, буде в інших умовах давати інший ефект, можливо художньо цінний, але до справжнього розвитку принципів народного мистецтва не маючий відношення” [2, с.10]. Тому сучасні художники і прагнуть осмислити фольклор як систему виразних засобів, унікальну по струнності, чіткості, вивірену століттями.

Фольклор сьогодні розуміється як особлива естетична система народної творчості, що характеризується рядом найважливіших якостей: традиційністю, усною формою створення і передачі художньої інформації, колективністю творчості та змісту, синкретизмом форм і жанрів, глибокою типізацією відображуваних явищ. Ці основні якості фольклору спричиняють інші важливі характеристики, що властиві фольклорним творам.

Так, усність побутування, незакріпленість фольклорного твору, його нестабільність обумовлюють використання принципів імпровізації і варіювання при кожному новому виконанні твору. Звідси – відмінність понять “музичний твір” у професійному мистецтві та у фольклорі. Г.Головинський називає останнє “розсередженим твором”, що включає суму реально існуючих варіантів одного покладеного в їх основу образу ( що не виявляється, однак, в остаточному, “чистому” вигляді) [1, с.20].

Ще одна важлива відмінність фольклорного твору – його практичне призначення, визначена роль, виконувана в житті й у побуті, тоді як у професійній музиці самостійне естетичне переживання є найважливішою функцією. Так як фольклорні твори створюються колективом для задоволення власних духовних і практичних потреб, і в процесі створення і відтворення може брати участь практично будь-яка людина, то у фольклорі відсутній неодмінний для професійного мистецтва естрадний бар'єр, що відгороджує виконавців (а через них і авторів) від публіки.

Завдяки яскравій і глибокій типізації відображуваного у фольклорі, виявленню корінних і найбільш стійких рис і властивостей, що характеризують певний народ, фольклор відрізняється довговічністю існування і відкриває можливість багаторазового, протягом ряду епох, звертання композиторів навіть до одних і тих самих структур народної творчості.

Пробудження композиторського інтересу до народної творчості пов'язують з XVIII століттям. Завдяки впливу естетики тієї епохи, народна музика сприймалася композиторами як невід'ємна ознака певної соціальної групи, тобто “простого люду”, і використовувалася із застосуванням “цитатного” методу, підкоряючись далеким ладогармонічним і метроритмічним нормам. Національна своєрідність тем нівелювалася. Навіть у Й.Гайдна – найбільш “народного” з композиторів XVIII століття – усі народні теми звучать однаково, по-гайднівському і, що ще важливіше по-загальноєвропейському.

У XIX столітті з ростом національної самосвідомості ситуація змінюється. Знамениті слова Й.Брамса “народна пісня – мій ідеал” багато в чому характеризують погляди цілої епохи. У народному наспіві бачиться вже не просто фрагмент музичного побуту. Він сприймається як концентрований музичний символ, що несе національне начаю і наповнений глибоким змістом, який композитор розкриває, поміщаючи наспів у певні фактурні, ладогармонічні, темброві умови. Загальну тенденцію у відношенні до фольклору композиторів XIX століття можна сформулювати так: підвищення протонародного до загальнонародного, а фольклорного до загальнонаціонального. В другій половині XIX століття ведучу

позицію займає сфера лірики, уражаючи широтою охоплення життєвих явищ – від найтонших щиросердечних переживань окремої особистості (згадаємо яскраві образи П.Чайковського, К.Лядова), до втілення стихії масово-народних почуттів (особливе місце тут належить відкриттям М. Мусоргського, а також А. Бородіну і М. Римському-Корсакову). Найбільш яскраві художні досягнення XIX століття з'явилися в процесі відтворення мелодій, перенесених з фольклору або вирощених з його елементів. Загальний же рівень композиторського осягнення народного мистецтва залишався досить обмеженим. “Надмірності” народної фантазії нерідко відтіналися в угоду загальноєвропейським музичним нормам.

І от уже перші десятиліття XX століття кардинально оновлюють взаємини системи “композитор-фольклор”. Відбувається різке розширення уявлень про музичну дійсність, про оточуючий нас звуковий світ. Предметом композиторського втілення стає звукова атмосфера міста: масові гуляння, мюзик-хол, естрада, вигуки торговців, індустріально-виробничі шуми. І. Стравінський у “Петрущці” і “Історії солдата” відкрив у даному аспекті буквально нову еру, сприйняту рядом радянських авторів у 20-х – 30-х роках (Д.Шостакович: опера “Ніс”, Перший фортепіанний концерт).

Застосування фонографа (1896 рік – Б.Вікар в Угорщині, 1894 рік – О.Блок і 1897 рік Е.Ліньова в Росії) створює можливість точної фіксації такого мінливого явища, як фольклорний твір. Значно розширюється сфера пошуків фольклорного матеріалу, у поле зору музикантів включаються нові шари народної музики. Новим суспільним явищем стають широкі фольклорні покази в його нервозданному, “неприглаженому” вигляді, у виконанні самих народних співаків і колективів. Багато авторів звертаються до найбагатших можливостей “омузичненої мови”, розкриваючи її специфічний національний склад. Найбільш показовий тому приклад – “Весна священна” І. Стравінського, у якій знаходимо найрізноманітніші види інструментально перетвореної мови.

Розширення музичного кругозору людини XX століття зв'язано також із процесом активного обміну художніми цінностями між найбільш розвинутими країнами світу. Важко переоцінити значення таких подій, як дягільські “Російські сезони”, беляєвські Російські симфонічні концерти, європейські гастролі американських джазових колективів. Це ж відбулося і на композиторських поглядах на фольклор.

Композиторами-новаторами в цій області виступили Б.Барток, К.Дебюссі та І.Стравінський. Вони відкидали характерну для XIX століття традицію “пересаджування” народної музики в сформовані, чітко кристалізовані форми професійного мистецтва. Фольклорну тему в XIX столітті або розвивали за допомогою типових розробкових прийомів (дроблення, вичленовування), або використовували як тему для варіацій. Замість цих способів роботи з фольклорним матеріалом передові композитори знаходять інші принципи.

По-перше, самостійного тематичного значення набуває мотив, фраза або навіть поспівка, від яких не потребують цілісності і закінченості.

По-друге, у якості вагомого, майже основного, тематичного фактора висувається ритм, що запозичується з народної музики. Важливим музично-виразним прийомом стає ритмічне і мелодико-ритмічне *ostinato*. Відмінність нового виду *ostinato* від *basso ostinato* і *soprano ostinato* (“тлінкінські” варіації) XIX століття – у матеріалізації ритму, у самостійності його впливу на слухача (створення заворожливого, навіть гіпнотичного ефекту, залучення в безперервне розгортання якогось процесу). “Весна священна” І.Стравінського, “Болеро” М.Равеля є тут яскравими прикладами.

По-третє, у зв'язку з падінням ролі кантиленного тематизму, розвиваються різноманітні форми втілення мовного начала. Важливими джерелами тут служать ті жанри фольклору, мелодика яких знаходиться на межі між співом і вимовлянням тексту

І, нарешті, змінюється співвідношення між мелодією, що несе фольклорне начало, і супроводом. Гармонія звільняється від обов'язку супроводжувати зміною акордів кожен мелодійний вигин. Велика заслуга в цій області належить К. Дебюссі. Він же часто використовує потовщення мелодійної лінії акордами, що ведуть до їх паралелізму.

Фундаментом багатьох відкриттів початку XX століття послужило більш повне розуміння таких кардинальних закономірностей народної творчості, як імпровізаційність і варіантність, “глибше збагнення нестабільності мови фольклору, що позначається і на звуковисотній (ладоінтонаційній, ладогармонічній) стороні, і в області часових співвідношень (метроритм і структура, аж до цілої композиції). Виникають багаті можливості синтезу безпосередньо запозиченого з фольклору або фольклором породженого – з багатьма засобами і прийомами нових композиторських технік. Саме на основі подібного синтезу народжуються найвищі художні досягнення.

Яскравим сплеском у радянській музиці 50-60-х років була творчість композиторів так званої “нової фольклорної хвилі”. Його талановитими представниками є Р.Щедрін, С.Слонімський, В.Гаврилін, Б.Тищенко, Р.Леденьов, Г.Белов. Можна сказати, що на відміну від своїх попередників, ці композитори відтворюють у своїх творах не текст, а підтекст музичної народної мови. Їх відрізняє уміння по-новому почути, здавалося б, давно знайоме і цілком традиційне у фольклорі. На відміну від західного неофольклоризму, представники “нової фольклорної хвилі” виявляють серйозну цікавість до деяких новітніх шарів фольклору (наприклад, індивідуальне осмислення жанру частівки у творчості Р.Щедріна – Перший фортепіанний концерт, Перша симфонія, опера “Не тільки любов”, “Бешкетні частівки”, і В. Гавриліна – “Російський зошит”). Оригінальність багатьох творів даного напрямку обумовлена прийомами синтезу різних фольклорних жанрів: лірична протяжна пісня і плач у “Пісні вольниці” С.Слонімського, у музиці до кінофільму “Суздаль” Б.Тищенка та ін.

Особливо цікаві взаємодії фольклорного і професійного знаходять відображення в області ладово-мелодичної організації композиторів “нової

фольклорної хвилі". Узявши від фольклору використання так званих вузькооб'ємних ладів, рухливих ладів з висотно-змінюваними побічними щаблями, ангемитонних утворень, лади рухливої структури і з'єднавши з традиційним мажоро-мінором і 12-тоновістю, композитори знаходили шляхи найтіснішої єдності всіх цих елементів, причому єдності неповторної в кожному композиторському стилі, а часом і в кожному творі. Яскраві приклади змішування ладових елементів особливо характерні для творчості Р.Щедріна і В.Гавриліна. "Гібрид" лідійського і міксолідійського ладів Р.Щедрін використовує у фіналі Першого фортепіанного концерту (ефект балалаечної гри), тема батьківського горя з балету "Горбоконик" Щедріна поєднує в поліладовій побудові елементи гармонічного, натурального, дорійського, фригійського мінору.

Закономірним наслідком оновлення інтонаційного строю, характеру мелодійного розвитку і ладового мислення стає переосмислення ролі гармонії в музичному цілому. Насамперед, гармонія тісно зв'язана з індивідуальним обличчям теми і знаходиться в прямій залежності від її інтонаційного складу. Подібний зв'язок виражається в "гармоніях-звукорядах", що включають у себе всі або основні тони мелодійного звукоряду ("Курські пісні" Г.Свирідова). Нерідко використовується і поліфонізована гармонія різних типів, що складається на основі лінійного контрапункту "сольних" голосів або багатозвучних мелодичних "шарів" (III частина Першого концерту Р.Щедріна). Досить широко застосовуються прийоми гетерофонії, у результаті чого виникають характерні секундові "грона", у яких одночасно звучить кілька сусідніх щаблів ладу. Цей прийом є одним зі способів створення ефекту "нетемперованості". Нерозривний зв'язок ладової своєрідності з гармонічним "наповненням" підкреслює значення ладу як комплексу інтонацій, а не як окрему схему тяжінь.

Таким чином, взаємодія фольклору і композиторської творчості має на увазі аналіз різних рівнів музичного твору: ідейно-образного, інтонаційного, рівня музично-виразних засобів (мелодії, гармонії, тембру, фактури). Авторське відкриття виявляється, як правило, в цілому комплексі виразних засобів і прийомів, творчо осмислених композитором і перероблених відповідно до його авторського стилю.

Таку новаторську спрямованість і демонструють композитори "нової фольклорної хвилі".

#### *Література:*

- 1) Головинский Г. Композитор и фольклор – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
- 2) Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – М.: Сов. композитор, 1971. – 304с.
- 3) Земцовский И. Фольклор и композитор. – Л.: Сов. композитор, 1978. – 176с.
- 4) Оржоникидзе Г. Роль творческой индивидуальности в становлении национального стиля // Сов. музыка. - 1971. - №9. - С. 13-24
- 5) Пушкина С. Только ли диатоника? // Сов. музыка. – 1967. - №3. – С. 102-104.
- 6) Рахманова М. О фольклорном направлении в современной русской музыке // Сов. музыка. – 1972. – №1. – С. 9-20
- 7) Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «Новой фольклорной волны» // Проблемы муз. науки – Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1972. – С. 198-218.

## З історії піаністичної культури Харкова

Стаття висвітлює одну з цікавих подій з історії піаністичної культури Харкова і тодішньої держави – захист (1955 р.) дисертації М.О.Єщенко, котра першою серед викладачів-виконавців Харківської консерваторії (нині ХДУМ ім. І.П.Котляревського) отримала вчену ступінь кандидат музикознавства; акцентується увага на головних проблемах, піднятих у праці, методичних порадах, які не втратили актуальності й нині, відгуках на виконавську і теоретичну частини дисертації провідних фахівців тощо.

В статтє освещено одно из интересных событий в истории пианистической культуры Харькова и бывшей державы – защита (1955 г.) диссертации М.А.Ещенко, первой среди преподавателей-исполнителей Харьковской консерватории (ныне ХГУИ им. И.П.Котляревского) удостоенной учёной степени кандидата музыковедения; акцентируется внимание на основных проблемах, поднятых в работе, методических рекомендациях, не утративших своей актуальности поныне, отзывах на исполнительскую и теоретическую части диссертации ведущих специалистов и проч.

The article highlights a most interesting event in the history of Kharkov and of the former state i.e. – the defence (in 1955) of the candidate thesis by M.A.Yeshchenko who was the first among the performing professors of the Kharkov Conservatoire (now the KSAU named after I.P.Kotlyarevsky) to be conferred the academic degree of the Candidate of Musicology. The article also accentuates the main problems raised in the work, teaching methods advice which has not lost it's topicality even now, as well as the reviews of the performing and of the theoretic parts of the thesis which were done by the leading specialists.

Піаністична культура одного з провідних центрів України досліджувалася у низці праць О.В.Кононової, Л.Ф.Лисенко, Н.І.Руденко та інших авторів. [1-30] Простежено витоки формування харківської фортепіанної школи, вивчено методичні принципи та особливості творчої діяльності кількох провідних викладачів Харківського відділення ІРМТ та консерваторії (потім – ХДУМ ім. І.П.Котляревського) – І.І.Слатіна, А.Ф.Бенна, А.В.Шульца-Евлера, Р.В.Геніки, О.І.Горовиця, П.К.Луценка, Р.С.Горовиць, М.О.Єщенко. Все чіткішими стають у історичній ретроспективі етапи розвитку піаністичної культури Харкова, яка є об'єктом цієї статті.

Разом із тим науково-методичну діяльність видатних майстрів фортепіанного мистецтва столиці Слобідської України ще вивчено недостатньо. Наприклад, певний інтерес для дослідників має дисертація М.О.Єщенко “Етюди Шопена и некоторые вопросы их интерпретации”, захищена 1955 року, що і є предметом нашої розвідки. Вперше в історії вузу кандидатською ступінню було відзначено представника виконавської кафедри. Яке місце у фортепіанній культурі того часу займала ця праця, який вона викликала резонанс у професійних колах, що нового привнесла до еволюційного процесу формування піаністичної культури? Відповісти на перелічені питання є метою автора даної статті.

Наприклад, слід підкреслити, що дисертація М.О.Єщенко була виконавською. Зараз вже мало хто уявляє собі у чому містилася її специфіка. Нагадаємо,

що захист складався з двох частин – виконавської та теоретичної. Спочатку в інтерпретації піаністки пролунав увесь цикл Етюдів Ф.Шопена, а потім, у той же день, дисертантка “озвучила” (як зараз говорять) теоретичну частину. Таким чином, Вчена Рада оцінювала одразу виконавську і наукову зрілість претендента на наукове звання. Беручи до уваги грандіозність задуму М.О.Єщенко, схилившись до думки свідків, що то був справжній музикантський подвиг.

Звернення до творчості Ф.Шопена не є несподіваним, оскільки важко знайти піаніста, котрий не любив би музику польського генія. Втім небагато хто зважається на теоретичне осмислення його спадку, ретельно готуючись до цього як науковець та музикознавець. Вивчення доробку композитора протікало планомірно, що було обумовлено також участю М.О.Єщенко у Всесоюзному відборі до конкурсу Ф.Шопена під час її навчання в аспірантурі Московської консерваторії. Окрім Етюдів, до репертуару харківської піаністки входили Концерти e-moll і f-moll, Сонати b-moll та h-moll, Балади і F-dur і g-moll, Скерцо cis-moll і b-moll, Фантазія, Колискова, низка творів малих форм. Володіння таким виконавським вантажем сприяло більш ретельному дослідженню особливостей стилю творчості митця, засобів його музичного висловлювання.

Думка про роботу над виконавською дисертацією пародилася у М.О.Єщенко ще у аспірантському класі професора С.Є.Фейнберга. Про це ми дізнаємося із його записки до ректорату консерваторії: “Піаністка М.Єщенко була на протязі 1947-1949 років аспіранткою Московської консерваторії і працювала під моїм керівництвом. Вона розпочала роботу і над дисертацією за темою “Про етюди Шопена”. Участь у Всесоюзному конкурсі на краще виконання творів Шопена перешкодила їй продовжити... роботу над дисертацією. Я гадаю, що за сприятливих умов М.Єщенко в змозі закінчити цю працю.” [31]

Робота над дисертацією проводилася під керівництвом докторів мистецтвознавства С.Є.Фейнберга і О.О.Николаєва. Допомогу М.О.Єщенко з аналізу форми та гармонічного язика Етюдів Ф.Шопена Здійснював професор Харківської консерваторії Д.М.Гіц. Дисертантка також використовувала у своїй праці методичні поради професорів Московської консерваторії О.Б. Гольденвейзера і Г.Р.Гінзбурга, щодо інтерпретації шопенівського циклу.

Робити ретельний аналіз дисертації навряд чи потрібно, оскільки вимоги за півстоліття суттєво змінилися і вже давно немає такого різновиду, як виконавська дисертація. До того ж ця наукова, а також скоріше – науково-методична праця надрукована як методичний посібник (М.А.Єщенко. Этюды Шопена и некоторые вопросы их интерпретации. Киев. “Каравелла”. 2003) і кожен бажачий в змозі з нею ознайомитися. Разом із тим дисертація М.О.Єщенко свого часу стала незвичайною подією у житті Московської консерваторії, де відбувся захист, та унікальним явищем для Харківської. Чимало положень праці, методичних рекомендацій, уміщених у ній, не втратили своєї актуальності й зараз та будуть у нагоді молодим музикантам, котрі вивчають шопенівську вершину піаністичної майстерності.

Безумовно, дисертація – документ часу, в якому вона написана. Ні для кого не є таємницею, що у соціалістичну добу існували певні ідеологічні канони, обов'язкові для всіх, і нехтувати ними не міг жоден претендент на наукову ступінь. Тому ми залишаємо “поза кадром” ті сторінки, котрі служили даній епосі, що вже отримали оцінку історії

Окрім самого тексту дисертації, у нашому розпорядженні – низка документів: відгук кафедри фортепіано Московської консерваторії на працю М.О.Єщенко за підписом завідувача кафедри, професора С.Є.Фейнберга, відгуки офіційних опонентів – доктора мистецтвознавства, професора В.В.Нечаєва і Т.П.Ніколаєвої (на той час – вже лауреата Бахівського конкурсу і Державної премії), а також – стенограма захисту дисертації, де зафіксовані виступи професорів О.Б. Гольденвейзера, Г.Г.Нейгауза, Я.І.Зака.

Оскільки процедура захисту поєднувала виконавську і теоретичну частини дисертації, почнемо саме з першої, без якої не зміг би здійснитися загальноприйнятий захист. До 1955 року М.О.Єщенко вже встигла не тільки закінчити аспірантуру, але вже й стала лауреатом Міжнародного конкурсу ім. Б.Сметани (Прага, 1951), набути неабиякого виконавського досвіду (втім, як і педагогічного, бо з 1949 року вона працювала на посаді доцента кафедри спеціального фортепіано Харківської консерваторії). Таким чином, у свої 32 роки М.О.Єщенко вже була визнаним виконавцем з широким репертуаром. Протягом навчання в аспірантурі вона неодноразово виступала у Великому і Малому залах Московської консерваторії, її чули і знали провідні музиканти колишнього СРСР. Тому поява М.О.Єщенко-піаністки перед авторитетним журі – членами Вченої Ради – не була прем'єрною. Неординарна програма (24 Етюди Ф.Шопена), яку вона запропонувала, викликала одностайне схвалення і повагу з боку видатних музикантів. Наприклад, О.Б.Гольденвейзер відзначив високий рівень виконання – надзвичайно легкий, природний і шляхетний. До того ж піаністка виявила виключну витривалість – 24 Етюди виконувалися без перерви, до кінця вільно і невимушено. “Я всіляко вітаю цю роботу...” – резюмував О.Б.Гольденвейзер [32].

Виконавська частина захисту дістала високої оцінки Я.І.Зака. Він виказав велику повагу виконавському подвигу М.О.Єщенко. Піаністка з честю реалізувала свою сміливу заяву і продемонструвала добрі результати, запорукою яким став її величезний труд та чудове керівництво наставників. Я.І.Зак особливо підкреслив, що серед аналогічних праць останніх років ця дисертація має видатний інтерес і цінність. Привабило його й майстерне перевтілення піаністки при інтерпретації кожного з Етюдів. Наприкінці свого виступу Я.І.Зак висловив побажання частіше слухати талановиту виконавицю на Московській сцені. У цьому з ним повністю погодився Г.Г.Нейгауз.

Таким чином, з виконавського боку, все було на дійсно високому професійному рівні, і харківська дисертантка виявила себе гідною як своїх вчителів, так і уваги видатного складу Вченої Ради Московської Консерваторії. Що ж стосується теоретичної частини праці, то у відгуку кафедри фортепіано

відзначалася її корисність, спрямованість на учбовий процес. Опонент В.В.Нечаєв, по-перше, акцентував увагу на грандіозності задачі, яку поставила собі М.О.Єщенко. Так само, як і попередні рецензенти, він схвалив доскональне виконання Етюдів і особливо те, що всі аналітичні моменти, котрих торкалася у теоретичній частині виконавиця, були реалізовані при інтерпретації циклу. М.О.Єщенко „грала відповідно тому, про що писала у своїй праці”, – констатував опонент [33]. У цьому з ним погодилася і Т.П.Ніколаєва.

Особливо привабила В.В.Нечаєва думка, висунута М.О.Єщенко про специфіку фактури творів Ф.Шопена, що зумовлює його виконавські вказівки та розкриває характер музики. З цього приводу дисертантка, зокрема, взяла за приклад Першу баладу. Високо також було оцінено аналіз Етюдів (структуру, гармонічні та поліфонічні особливості тощо). На думку обох опонентів, вельми влучно М.О.Єщенко обкреслила художню образність кожного з Етюдів.

Чимало уваги у дисертації приділено славнозвісному *rubato*, яке потребує від інтерпретаторів великої чуйності. Впевнено М.О.Єщенко обстоювала єдність темпу. застерігала від порушення метру. Все це схвально сприйняли опоненти. Сподобалося їй ретельне всебічне вивчення й осмислення піаністкою фактури творів Ф.Шопена: “Піанізм Шопена настільки природний, – пише дисертантка, – що фактура творів сама викликає потрібні повороти руки” [34]. Чимало у праці вказівок щодо вирішення технічних проблем. В.В.Нечасв відзначив аргументованість і корисність цих порад.

З деяких питань думки опонентів і тих, хто виступав на захисті, не співпали. Наприклад, В.В.Нечаєв назвав блискучою аналогію між формою етюдів і принципом варіювання теми, вказану М.О.Єщенко. “Дисертант цитує слова С.Є.Фейнберга, – пише В.В.Нечаєв, – (про те) що етуди можна розглядати як варіацію, котра стала самодостатньою. Відмінно показано як приклад (фрагмент) “Симфонічних етюдів” Шумана.” – підкреслює він [33]. Проте Т.П.Ніколаєвій здалася спірною така трактовка форми етюдів та їх порівняння з заключними епізодами (кодами) баладного жанру в творчості Ф.Шопена.

Між тим Т.П.Ніколаєву задовольнило змістовне викладання дисертанткою розвитку жанру етюдів до Ф.Шопена і того нового, чим збагатив цей жанр великий романтик. У той же час О.Б.Гольденвейзер не залишив поза свої уваги забути автором дисертації етюдів І.Крамера, які так цінував Ф.Шопен. Професор також не погодився з твердженням М.О.Єщенко про відсутність імітаційної поліфонії у творчості польського композитора. Хоча частіше Ф.Шопен використовував підголоскову поліфонію, ним вельми широко репрезентована й імітаційна, наприклад, у жанрі мазурки. вказав О.Б.Гольденвейзер.

Ми зовсім не прагнемо наводити як усі зауваження, зроблені дисертантці, так і всі схвальні відгуки на її адресу. На наш погляд, важливо максимально об’єктивно відтворити картину захисту як динамічного процесу, де поряд із визнанням заслуг М.О.Єщенко знайшли своє місце і зауваження щодо її дисертації, втім, як це звичайно і відбувається.

Однією з заслуг молодого науковця опоненти вважали складення і використання значного списку літератури. Він, дійсно, має неабиякий інтерес, оскільки там було зібрано не лише вітчизняну шопеніану (до 1952 року включно), але й епістолярну спадщину композитора, перекладну літературу, підбір статей із “Русской музыкальной газеты”, рукописи. Дві позиції у бібліографії віддані харків'янам. М.О.Єщенко використала методичну працю професора харківської консерваторії Л.О.Фаненштїля “Опыт сравнительного анализа различных редакций этюдов Шопена, соч.25”, що зберігалася у бібліотеці Московської консерваторії. Значення такої розвідки для виконавців зайве пояснювати. А те, що дисертантка ввела до наукового вжитку ще не надруковану працю, безсумнівно, підняло цінність останньої й привернуло до неї увагу фахівців. Використання ж М.О.Єщенко книги другого харківського автора – Р.В.Геніки (“Из летописи фортепиано”) стало, очевидно, першою спробою повернення з небуття імені засновника теорії фортепіанного виконавства у царській Росії, котрий жив і працював у столиці Слобожанщини кілька десятиліть.

Кожному піаністу має сенс ознайомитися з дисертацією М.О.Єщенко: глава, присвячена особливостям форми і гармонічного язика Етюдів Ф.Шопена, допоможе вирішити теоретичні питання, а “исполнительские комментарии” до цього циклу будуть “вірними порадиниками” піаністам у їх роботі над вирішенням численних віртуозних проблем, збагаченням звукової палітри, осягненням змістовного боку творів. “Для піаніста важливо розібратися в структурах тих етюдів, які йому треба виконувати, – пише М.О.Єщенко, – оскільки ці структури пов'язані з суттєвими особливостями музичного язика Шопена, з характером розвитку музичного образу, котрий є притаманним для Шопена. Виконавець повинен вміти слідкувати за тим, як у кожному етюді Шопена розвивається цей образ, які різні етапи і стадії він проходить, які зміни він притерпів у своєму розвитку, як поступово стверджує себе і кристалізується, як і які розкриваються у цьому образі риси протиріччя...”[34].

В “Исполнительских комментариях” автор акцентує увагу на особливостях інтерпретації кожного з етюдів, чималій кількості засобів художньої виразності, використаних композитором. Надзвичайну цінність мають методичні рекомендації, що базуються на педагогічному досвіді авторитетних професорів Московської консерваторії. Аплікатура, раціональність рухів рук, різноманітні засоби студіювання складних технічних епізодів, особливості туше, мистецтво педалізації, штрихове багатство – це, та чимало іншого знаходиться у полі зору автора дисертації.

Разом із тим М.О.Єщенко підкреслює: “У даній праці не ставилося за мету всеохоплююче висвітлювати усі питання, які з'являються перед виконавцем шопенівських етюдів. Ми прагнули зупинитися більш ретельно на типових випадках, оскільки деякі думки відносяться не лише до конкретного етюду, але й до багатьох інших творів Шопена”[34]. Дисертантка прагнула здійснити методичну допомогу виконавцям у досягненні ними піаністичної

свободи в Етюдів Ф.Шопена. Достатньо досконале виконання хоча б кількох з них, підкреслювала М.О.Єщенко, в змозі стати ключем до подолання інших перешкод на шляху освоєння доробку польського митця.

У своєму резюме Т.П.Ніколаєва відзначила, що дисертація М.О.Єщенко має велику цінність. “Тут поєднується вельми добра теоретична праця з дуже яскравою та переконливою виконавською частиною,” – підкреслила вона[33]. В.В.Нечасів назвав дисертацію чудовою, а музикознавця таким, що, безумовно, заслуговує присудження вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. За що й проголосувала Рада.

Так у Харківській консерваторії з’явився перший виконавець – володар вченого ступеня. захист М.О.Єщенко виконавської дисертації продемонстрував новий напрямок у фортепіанній культурі Харкова. Творча діяльність піаністів почала виходити за межі традиційних виконавства і педагогіки. Молоді фахівці відчули потребу у теоретичному осмисленні того, що вони інтерпретують на сцені. І хоча виконавську дисертацію ще не можна назвати повноцінною науковою працею, все ж робота над нею відкривала нові можливості претенденту на звання кандидата музикознавства виявити свою індивідуальність. Складність захисту містилася у необхідності адекватної реалізації дисертанта як неординарного виконавця і науковця, котрий досяг певного рівня для відстоювання власної теоретичної концепції репрезентованої програми.

Актуалізація питань не лише суто наукових (еволюція жанру етюдів, аналіз форми, гармонічної мови тощо), але й методичних (засоби подолання віртуозних проблем, виконавський аналіз фактури, специфіка шопенівських *rubato*, педалізації і т.ін.), віддаляє виконавську дисертацію від суворого наукового жанру. В той же час така праця, особливо за темою, обраною М.О.Єщенко, репрезентує дисертанта як багатогранного фахівця. Виконання 24 Етюдів Ф.Шопена під силу тільки видатному піаністу, спілкування ж його з авторитетними науковцями під час підготовки до захисту, поширює професійні горизонти дисертанта.

Оскільки керівництво виконавською і теоретичною роботою М.О.Єщенко не обмежувалося лише професурою Московської консерваторії, то своїм успіхом вона також зобов’язана *Alma Mater* – Харківській консерваторії. Не тільки питання аналізу форми і гармонічної мови піаністка розв’язувала з харківським професором М.Д.Тіцем, але й виконавське завдання, безумовно, готувалося за допомогою її багаторічного вчителя професора М.С.Хазановського. Ні для кого не є таємницею, що 24 Етюди, так би мовити, “з наскоку” не вивчаються. Виконанню всього циклу передують велика і ретельна багаторічна праця. І частина Етюдів студіювалася М.О.Єщенко ще за часи її навчання у класі М.С.Хазановського. Таким чином, на захисті у Москві дисертантка повною мірою представляла також харківську піаністичну і теоретичну школи. Поєднання базової школи та набутої у всесвітньо відомому музичному закладі й надало відповідні наслідки. Підкреслимо також, що М.О.Єщенко не нехтувала

своїми харківськими попередниками і використала теоретичний і методичний досвід Р.В.Геніки та Л.О.Фаненштля.

Часи виконавських дисертацій залишилися далеко позаду. Втім, хто знає, можливо досвід кращих з дисертантів стане прикладом майбутнім фахівцям. У будь-якому разі, праця М.О.Єщенко розпочала новий виток розвитку піаністичної культури Харкова. Вже чимало піаністів захистили дисертації (не виконавські) і тим збагатили музикознавчу думку. Але чи можливо досягти одразу двох Олімпів – виконавського і наукового – покаже час.

*Література:*

- 1) Кононова Е.В. *Пианистическая культура Харькова последней трети XIX – начала XX столетий. Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусств. Киев, 1984.*
- 2) Кононова Е.В. *Из истории музыкального образования и фортепианного исполнительства в Харькове. Деп. в НИО Информкультура. /РЖ "Музыка". М., 1982. №11/.*
- 3) Кононова О.В. *Ювілей училища // Музыка. 1983. № 6.*
- 4) Кононова Е.В. А.В. Шульц-Эвлер – пианист, педагог, композитор рубежа XIX-XX веков: Штрихи к портрету. Деп. в НИО Информкультура. /РЖ "Музыка". М., 1984. № 6/.
- 5) Кононова Е.В. *Из истории пианизма в Харькове: Творческий портрет А. Бениа. Деп. в НИО Информкультура. /РЖ "Музыка". М., 1984. № 6/.*
- 6) Кононова Е.В. Александр Горовиц – концертный исполнитель, педагог, публицист: Штрихи к портрету. Деп. в НИО Информкультура. /РЖ "Музыка". М., 1984. № 10/.
- 7) Кононова О.В. *Музикант просвітитель // Музыка. К., 1984. № 5.*
- 8) Кононова Е.В. *Из истории музыкальной культуры Харькова: К вопросу о рус.-укр. связях. Деп. в НИО Информкультура. /РЖ "Музыка". М., 1985. № 1/.*
- 9) Кононова Е.В. *Илья Ильич Слатин // Позиция. Харьков. 1991. № 4.*
- 10) Кононова Е.В. *Кафедра специального фортепиано // Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. 1917-1992. Харьков, 1992.*
- 11) Кононова Е.В. *Из истории Харьковского института искусств. Там же.*
- 12) Кононова О.В. Бени Альберт Федорович // *Мистецтво України: Енцикл. К., 1995. Т.1.*
- 13) Кононова О.В. *Борткевич Сергій Едуардович // Там же.*
- 14) Кононова О.В. *Олександр Горовиць: виконавська та публіцистична діяльність // Володимир Горовиць та піаністична культура XX століття: 36. статей та матеріалів. Харків, Основа, 1996.*
- 15) Кононова О.В. *До проблеми концертного життя Харкова на рубежі XIX –XX ст. // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. Харків, 2000.*
- 16) Кононова О.В. *Сучасник П.К. Луценка Ростислав Володимирович Геніка // Павло Кіндратович Луценко і сучасність. Харків., 2001.*
- 17) Кононова Е.В. *Из истории украинско-немецких культурных связей // Пробл. взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: 36. наук. праць. К. 2001. Вип. 7.*
- 18) Кононова Е.В. А.В. Шульц-Эвлер – композитор // *Там же. 2002. Вип. 8.*
- 19) Кононова О.В. *Харківський державний інститут мистецтв ім. І.Котляревського у минулому і тепер. // Там же. Харків, "Стиль-Іздат", 2003.*
- 20) Кононова О.В. *Просвітницька діяльність харківських піаністів останньої третини XIX-XX сторіч // Методологічні особливості формування професійних якостей студентів: 36. наук. праць. Харків, Стиль-издат. 2004.*

- 21) Кононова Е.В. Мария Александровна Ещенко – выдающийся представитель пианистической культуры Харькова XX столетия // *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: Зб. наук. праць. Харків, "Основа". 2004.*
- 22) Лисенко Л.Ф. З історії фортепіанної виконавської культури міст України кінця 19 – початку 20 ст. М. Інформ. культ. 1984.
- 23) Лисенко Л.Ф. Павло Кіндратович Луценко // *Музична Харківщина: Зб. наук. праць колект. авторів Харк. інстит. мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків. 1992.*
- 24) Лисенко Л.Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні // *Шляхи формування харківської піаністичної школи/ Харків. "Факт". 2000.*
- 25) Ігнатченко Г.І. Лисенко Л.Ф. Забуті сторінки музичного життя Харкова в 20-30-х роках XX сторіччя // *Павло Кіндратович Луценко і сучасність. Харків. 2001.*
- 26) Руденко Н.І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки. К. 2001.
- 27) Руденко Н.І. Особенности работы над жанром вариаций на уроках Р.С. Горовиц // *Пробл. взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць. Вип. 8. К. Наук. світ. 2002.*
- 28) Руденко Н.І. Музыка венских классиков на уроках Р.С. Горовиц: стилевой аспект // *Київське музикознавство. Культура та мистецтвознавство: Зб. ст. Вип. 15. К. 2004.*
- 29) Руденко Н.І. Современный репертуар в классе Р.С. Горовиц // *Методологічні особливості формування професійних якостей студентів. Харків. "Стиль-Издат". 2004.*
- 30) Руденко Н.І. Некоторые особенности становления и взаимовлияние педагогических взглядов М.В. Итигиной, Н.Ю. Гольдингер, Р.С. Горовиц // *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: Зб. наук. праць. Харків, "Основа". 2004.*
- 31) ХДНБ ім. В. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. № ф. 39, № од. зб. Р – 743.
- 32) ХДНБ ім. В. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. № ф. 39, № од. зб. Р – 725.
- 33) ХДНБ ім. В. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. № ф. 39, № од. зб. Р – 724.
- 34) Ещенко М.А. Этюды Шопена и некоторые вопросы их интерпретации. К. Каравелла 2003.

УДК 78.082.2:787.2

Э.Б.Куприяненко

### *Проблемные аспекты альтового прочтения сонаты*

#### *Й.Брамса f-молл, ор.120*

Рассматриваются проблемные аспекты исполнительской интерпретации Сонаты ор.120 Йоганнеса Брамса в альтовой версии. Предполагаются методические рекомендации к исполнению произведения.

Розглядаються проблемні аспекти виконавської інтерпретації Сонати ор.120 Йоганнеса Брамса у альтовій версії. Пропонуються методичні рекомендації до виконавства твору.

The problems aspects of carrying out interpretation of Sonata of op.120 J.Brahms are examined in a viola version. In this connection the row of methodical recommendations is assumed to execution of this work.

В камерно-инструментальном творчестве Й. Брамса и его непосредственного предтечи Р. Шумана наблюдается необычное явление, которое можно определить понятием тембровой вариативности. Целый ряд произведений названных авторов предназначен не для стабильного исполнительского состава, как то предписывается традицией, установившейся в период венского классицизма и романтизма, а для изменяемого состава инструментов. Так, шумановский, op.70 «Adagio и Allegro» представляет собой дуэт фортепиано и одного из запрограммированных композитором, но произвольно избираемых партнерами тембров - валторны, виолончели, скрипки; гобой в Трех романсах, op.94 заменяем скрипкой или кларнетом, а в концертной практике – с не меньшим успехом – и флейтой; «Сказочные картины», op.113 предусматривает союз фортепиано и альты, однако допускают исполнение на скрипке и пр. У Й. Брамса опыт такого рода более ограничен и связан всегда со взаимозаменяемостью кларнета и альты – в фортепианном трио, op.114, двух сонатах, op.120. Внешне данное явление напоминает о художественной практике барокко, когда участники ансамбля лишь озвучивали различные голоса музыкальной ткани, не претендуя на относительно автономную выразительность и тембровую персонафицированность. К тому же ансамбль как таковой не имел строго нормативного инструментального состава и нередко складывался из тех участников, которые непосредственно осуществляли акт музицирования. Аналогии такого рода подкрепляются также наличием скрытых и явных связей Р. Шумана и Й. Брамса с музыкальным наследием Г.Ф. Генделя и И.С. Баха – вплоть до цитат-аллюзий и откровенных стилизаций. Заметим, однако, что, несмотря на всю бесспорную перспективность истолкования тембровой вариативности под углом зрения возрождения барочных традиций – нельзя не увидеть, что данное явление имеет у Р. Шумана и Й. Брамса иную эстетическую природу. В самом деле, трудно предположить у композиторов середины и второй половины XIX века с их высокоразвитым темброво-интонационным слухом индифферентность по отношению к звуко-красочной стороне музыкального образа. Действительно, несмотря на то, что Р. Шуман и Й. Брамс не занимают высоких позиций в «табели о рангах» выдающихся мастеров оркестрового письма, ни одному из них нельзя отказать в отсутствии тембрового чутья, свидетельством чему могут служить и их многочисленные концертно-симфонические (а также вокальные, хоровые, ораториальные, оперный – у Р. Шумана) опусы, и присущая каждому из них индивидуализация фактурно-акустического образа фортепиано. Следовательно, причины тембровой вариативности нужно искать не только в связях с барокко, а в обновлении красочной палитры камерно-инструментального ансамбля и персонафикации входящих в него партий-участников. Обозревая путь Р. Шумана и Й. Брамса в данной сфере музыкального искусства, нельзя не заметить, что оба они постоянно обновляли инструментальный состав своих ансамблей, расширяя их тембровые возможности и экспериментируя то с однородным звучанием струнных, увеличивая их количество (квартет – квинтет – секстет), то с комбинациями смычковых и фортепиано, а то и духовых (валторна, кларнет). В таком контексте

тембровая вариативность допускает трактовку в качестве одного из проявлений звуко-интонационных поисков композиторов, когда одно произведение получает две и более сонорно-акустических версии. Автор словно задает себе вопрос: что произойдет с мыслимым им идеальным образом в условиях различных тембровых решений? Насколько их смена повлияет на конечный результат – эстетическое впечатление от произведения и воплощенного в нем творческого замысла? Учитывая шумановское двойничество и крейсleriанство Й. Брамса, тембровая вариативность может рассматриваться и под углом зрения параллельного существования произведения в различных звуковых измерениях, взаимно дополняющих друг друга. Подчеркнем, что ни один из названных и иных опусов Р. Шумана и Й. Брамса нельзя считать аранжировкой, хотя брамсовские кларнетовые сочинения обладают правом «первородства» по отношению к их альтовому «двойнику». Это, по сути, означает авторскую санкцию на исполнение определенного сочинения на любом из указанных инструментов, их художественную равноценность и равноправие, что в аналитическом ракурсе позволяет сформулировать вопрос о прочтении данного произведения одним из них.

Таким образом, актуальность избранного исследовательского направления состоит в раскрытии явления тембровой вариативности, то есть авторского предназначения сочинения для различных взаимозаменяемых инструментов. Научная новизна заключается в самой постановке вопроса, не сформулированного и нерешенного в доступной нам исследовательской литературе. Тембровая вариативность предстает объектом настоящего исследования; духовно-содержательные и исполнительские аспекты тембровой вариативности – его предметом. Аналитическим материалом послужила Соната Й. Брамса f-moll, op.120, №1 в альтовой версии, которая рассматривается в сравнительной характеристике акустических артикуляционных, динамических средств выразительности с кларнетовой. Целевые задачи анализа охватывают как собственно научный, так и дидактико-методический круг вопросов, возникающий в связи с исполнением произведения.

Кларнет и альт как нельзя более соответствуют тому типу эмоционализма, который ассоциируется с духовным миром Й. Брамса. Присущий им матовый звуковой облик предстает особой формой выражения разнообразных страстей: от глубоко интимных, отмеченных ноткой ностальгической печали, до пылких и сильных, но всегда сдерживаемых мерой и тактом, присущим подлинной культуре общения. И есть нечто мистическое в том, что именно соната для кларнета или альты с фортепиано замыкают творческие искания композитора в области камерно-инструментального ансамбля, как будто сам Поэт произносит свое прощальное слово, адресованное близким – и тем, кто недавно покинул его, и тем, кого ему еще предстоит потерять в ближайшем будущем. Показательно непосредственное посвящение сонат друзьям Й. Брамса последних лет его жизни: кларнетисту Рихарду Мюльфельду и талантливому хирургу, любителю музыки Теодору Бильроту.

Несмотря на то, что своим появлением альтовая версия сонат была обязана случаю, она оказалась органичной для свойственного им круга настроений – типично

брамовских, раскрывающих различные грани лирики в ее бесконечном разнообразии смысловых оттенков. Композитору даже не пришлось существенно изменять текст кларнетовой партии, лишь местами незначительно откорректировать его, кое-где прибавив двойные ноты и поменять тесситуру звучания. Некоторой переакцентировке скорее подверглась эмоциональная сторона произведений, поскольку при всей родственности тембров кларнета и альты, каждый из них обладает собственными выразительными и звуко-интонационными особенностями, вследствие чего не могут быть подменены один другим абсолютно вне изменения общего художественного впечатления. Прежде всего это связано с большей теплотой тембра струнного инструмента по сравнению с кларнетом *in B*, обладающего, как известно, несколько холодноватым колоритом (заметим, что в других кларнетовых ансамблях Й. Брамс обращается к другому виду инструмента: *in A*). В силу этого на альте можно естественнее добиться интимно-проникновенной интонации, что и происходит в *op. 120*, в особенности, во II части сонаты *f-moll*, сочетающей неприкосновенность возвышенно-благородного высказывания с его высокими коммуникативными свойствами, благодаря которым возникает специфический тип моно-диалогического выражения. Однако наибольшее расхождение между инструментами-двойниками проявляется в области звуковедения, так как кларнет обладает большими возможностями в создании мелодически протяженной фразы, филировки звука, шкалы динамических градаций. Следовательно, альтист стоит перед необходимостью мысленного «диалога» со своим «двойником» сочетая выгодные стороны тембра своего инструмента с адаптацией к его условиям (насколько это возможно) особенностей звуковедения, присущих кларнету. Рассмотрим возможные подходы к решению этой проблемы на конкретных примерах.

При первом же проведении главной темы сонатного *Allegro I* части сонаты *f-moll* исполнитель сталкивается с трудностями, возникающими из-за широких интервалов. Децимы, пронизывающие всю главную партию, легко и естественно воспроизводимые на кларнете, требуют от альтиста немалой сноровки. Данная проблема имеет не только сугубо технологический, но и выразительно-образный характер. Широкие интервалы, из которых складывается брамовская тема, должны обязательно идти на едином дыхании; в противном случае она окажется клочковатой, нервно-угловатой, что никак не соответствует ни ее ясной гармонической функциональности, ни фактуре «мелодия – сопровождающие голоса», ни стилю Брамса как таковому. Отсюда – необходимость максимального *vibrato*. Слух альтиста должен сообщить правой руке ощущение единого, ровного звука, столь естественно получаемого на кларнете. «Царство длинного смычка» (П. Цейтлин) не допускает здесь нарушения ни позиционными переходами, ни сменой струн. В левой руке следует использовать расширенную аппликатуру, достигаемую использованием пластичных пальцевых растяжек. Немаловажную роль играет и выбор *vibrato*, соответствующего выставленной композитором ремарке *appassionato*. Совокупность названных приемов позволяет достичь

искомого эффекта, а именно – создания насыщенного звукового потока при ясно выделенной гибкой мелодической линии.

Совершенно иной образ раскрывается в теме связующей партии, где вместо страстной порывистости царит мягкая задушевность, приветливость, ласковость. Своеобразный синтаксис мелодии, сочетающий выделенность кратких, «говорных», оборотов с единством и широтой протяженных фраз, требуют от исполнителя особенного внимания к филировке звука, так хорошо достигаемого на кларнете. Аналогичного качества при игре на альте можно добиться с помощью следующих приемов: в правой руке следует слегка отпускать смычок, и ослаблять при этом нажим и снижать его скорость смычка; в левой – подключать мелкую (лучше пальцевую) вибрацию, сокращая амплитуду и уменьшая частоту вибрационных колебаний к концу половинных нот.

На протяжении I части в партии альты неоднократно встречаются пассажи шестнадцатыми длительностями. Кларнетист «проговаривает» их очень четко. Чтобы достичь аналогичной звуковой дикции на альте, необходимо обратить внимание на качество артикуляции. Действенным и целесообразным способом вживания в искомое ощущение предстает игра без смычка. Первоначально в среднем темпе, а затем и в настоящем, нотный текст воспроизводится только с помощью левой руки при активном падении и отскоке всех пальцев.

До сих пор речь шла о мысленном диалоге альтиста со своим двойником-кларнетистом. Однако брамсовский ансамбль содержит и реальный диалог с клавишным инструментом, партия которого – при абсолютной текстовой тождественности – также подвергается переосмыслению в зависимости от участия другого партнера. Каждый из которых обладает собственными звуковыми возможностями и семантическими амплуа. При использовании кларнета фортепиано может выступать более ярко и эффектно, чем в альтовом варианте, когда его звучание приходится приводить в соответствие с несколько приглушенным тембром струнного инструмента. Гибкость взаимодействия партнеров ансамбля обуславливается и постоянной сменой их ролевых функций. Так, в главной партии они перенимают друг у друга тематическую инициативу по принципу концертно-ансамблевого соревнования. В связующей партии ведут диалог согласия, сохраняя мелодическую автономность, фрагментарно переходящую во вторую. В побочной партии, вновь переключающей в новую образную грань лирического высказывания, диалог партнеров меняется буквально в каждом такте, создавая атмосферу напряженного общения. Сперва (ц.2, т.53) альт дублирует начальные обороты темы фортепиано, построенной по принципу вопросно-ответных структур, затем перехватывает инициативу, оставляя клавишному инструменту роль активного драматургического фона, вступает с ним в имитационные переключки, дублирует в терцию приёмом стретто. Так складывается ансамблевое крещендо, ведущее от солирования каждого партнёра, показа индивидуального «слова» через постепенное нагнетание ансамблевого общения к совместному достижению кульминационной вершины.

С точки зрения брамсовского мастерства в ведении ансамблевого диалога особенно показательна кода I части цикла. Она представляет собой идеально выстроенный канон двух инструментов, причем партия изменяемого инструмента зеркально отражает фортепианную, то есть воспроизводит в инверсии. Казалось бы, столь идеальная симметрия должна была создать образ абсолютной гармонии и покоя, и действительно, поначалу музыка соответствует ремарке *Sostenuto ed espressivo*. Но самодвижение мелодических линий приводит посредством двух динамических волн к краткой вспышке смятения, лишь затем партнеры по очереди напоминают исходную тему сонатного *Allegro*, словно прощаясь с ней.

*Andante un poco Adagio* (II часть) предстает средоточием типично брамсовской лирики. Уникальное в своем роде сочетание партий – независимо от того, кто вступает в союз с фортепиано: кларнет или альт – хочется назвать «любовным инструментальным дуэтом». Оба участника должны продемонстрировать искусство владения звуком, поскольку без теплого, лирически согретого тона высказывания смысл II части цикла пропадает. Один из способов его достижения у альты заключается в медленном ведении смычка. Певучесть, протяженность тона должны приближаться к естественному звуковедению человеческого голоса. В этой связи нельзя оставить без внимания и такой важный компонент выразительности, как вибрация, придающая мелодии особую внутреннюю трепетность и поэтичность. Основная тема проходит у альты на протяжении 22-х тактов (с 1 по 22). В начале первой фразы Брамс пишет динамический нюанс – *poco f*, при втором ее проведении – начиная с т.13 добавляет – *dolce*. Достижение кульминационной вершины происходит на *f* в т.19. Имея перед собой авторские ориентиры – своего рода «маяки», попытаемся воплотить это в процессе исполнения. Начиная с первых тактов *Andante un poco Adagio* будем стараться достигнуть теплого звука, но более «закрытого» в эмоциональном отношении, прибегая к его дальнейшее усиление и «открытость» ко второму предложению, переходящему в кульминацию. Важным условием должно быть достижение незаметного без «швов» соединения смычков. Сложным является и распределение количества используемого смычка в ритмическом рисунке – четверть с точкой и восьмая, пронизывающем всю часть. Очевидно требование, касающееся исполнения восьмушки без акцента. Для достижения положительного результата рекомендуем вариант изучения: несколько раз проиграем в другом штриховом решении – для чего следует восьмую поддигивать к первой доле такта, а затем сыграть раздельно, но добиваясь легатности, как при описанном способе. Такое достижение искомого эффекта можно использовать и в остальных эпизодах части, добиваясь того, чтобы восьмушка не акцентировалась и была соразмерной предшествующей четверти с точкой. Во втором такте обратим внимание на смену позиций, ее желательно осуществить плавно, сделав практически незаметной. Нельзя не упомянуть о способе исполнения мелких нот. Во-первых, они появляются из предшествующей залигованной четверти. Во-вторых, с точки зрения интонационного тяготения, устремляются к третьему такту

(а далее – к последующим сильным долям), при этом возможно небольшое *crescendo*. В-третьих, в тактах с мелкими длительностями – т.2, т.4, т.5, т.6 и т.д. допустимо небольшое *rubato*.

Со второго предложения композитор выставляет ремарку *dolce*. Чтобы это отразить, целесообразно применить более взволнованную вибрацию, сделать звук более насыщенным и довести его нарастание до т.19 к ноте си-бемоль, которую можно немного расширить во времени, указав таким образом, что это вершина – венец интонационно-смысловых устремлений. Начиная с т.23, тема переходит к фортепиано, сопровождающие реплики альты должны быть исполнены с таким же, как у *solo*, поэтическим настроем. Верным будет способ, при котором внимание альтиста целиком направлено на проведение темы у фортепиано, а исполнять шестнадцатые он станет, следуя за всеми изгибами ее мелодического рисунка. Мотивы в т.41-43 играют на альте в духе вокальных «вздохов», что достигается посредством подчеркивания восьмых и четвертей приемом *tenuto*. Все это следует играть на большом, протяженном смычке и при минимальном давлении на струну, как бы «со вздохом».

Последнее проведение темы завершает II часть просветленным настроением в нюансе *pp*. Как и в сонатном *Allegro*, композитор бережно преподносит основную музыкальную мысль-образ части, словно не решаясь расстаться с ней. Но, выношенная, выстрадавшая, пережитая, она звучит уже издалека, как бы в другом пространственно-временном измерении. Это – прощание.

Последующие III и IV части Сонаты менее сложны для исполнителей в сравнении с первыми двумя. III часть *Allegretto grazioso* носит ярко выраженный танцевальный характер. Изящность, легкость и открытость, веселость нрава, слегка опечаленного в среднем минорном разделе, – таковы черты этой части. Полетная скорость смычка, его легкое прикосновение к струне, активная артикуляция пальцев левой руки, чуть подчеркнуто-нароченное (для придания танцевальности) «приседанис» на опорных точках фразы – таков необходимый комплекс выразительных средств в партии альты. К вибрации будут следующие пожелания: более мелкая, чем во II части, взволнованная, как в I части, но лишенная ее драматизма. Пластичными у обоих партнеров должны быть переходы с сольных проведений тем на сопровождение, тем более, что на этом принципе построена вся III часть. Более сложным для передачи художественного образа является середина, написанная в *f-moll*. Чтобы оттенить это ладовое изменение, порекомендуем исполнителям поиск в области звука. Общий динамический оттенок, царящий тут, *p*, поэтому струннику следует играть матовым тембром, а пианисту, соответственно, использовать левую педаль.

Общий дух финала (*Vivace*) торжественный, жизнерадостно-ликующий и одновременно величаво-сдержанный. Мирное существование двух инструментов, отсутствие конфликтных ситуаций характеризуют завершающую часть цикла. Исполняемая на одном дыхании музыка финала требует сквозного развития. Тема, проводимая в начале у фортепиано, должна задать необходимый эмоциональный

тонус, который на *f* подхватывает альтист и далее, немного «охладив пыл», продолжает на октаву ниже в нюансе *piano*. Этот «подхват» должен быть выполнен в активной манере. Далее тема переходит к альту, согласно брамсовскому указанию – *grazioso*. При смене «прыгающего штриха» *legato* на *spiccato* следует избегать остановки и продолжать мелодическую линию развития.

Сложным для быстрого реагирования является тематизм побочной партии (I эпизод). Это лирическое отступление требует пластичной смены настроений. У пианиста проходит тема, а у альты – реплики с широким мелодическим обхватом. Крайние точки – низкую и высокую – рекомендуем рельефно выделить, при этом делая к кульминации *crescendo*. При переходе из *C-dur* в *G-dur* (т.44) тембр еще более просветляется, таким же звуком и желательным исполнить звучащую с т.46, тему у альтиста. В следующем новом музыкальном построении, начиная с т.119, обратим внимание на авторскую ремарку – *piano semplice*. Троекратные робкие просьбы, начиная с ноты «ми» и следующие на четвертой доле такта паузы, производят впечатление некой «оборванности» слабовыражаемой надежды. Это следует отразить в исполнении, играя в тактах 123-124 с опорой на первую долю и мягко обрывая – филируя в конце каждого такта. Не должны пройти мимо внимания и динамические изменения – в 127 такте *pianissimo*, в 135 такте – *forte*. В яркой оптимистической концовке с такта 62 тема звучит масштабно, с хорошим маркированным началом половинных нот и четкой артикуляцией.

Итак, исполнение брамсовской кларнетовой сонаты на альте не требует насилия над природой и техническими возможностями инструмента; напротив, струнный вариант ее прочтения естественно вписывается в заданные композитором параметры музыкального текста и предполагает лишь комплекс приспособительных действий, направленных на поиск адекватных выразительных приемов, способных без потерь донести образно-эмоциональное содержание произведения, изменив в нем лишь некоторые смысловые обертоны, наделяющие альтовую версию сонаты самостоятельной ценностью и обуславливающие ее равноправное бытие с кларнетовым вариантом.

#### *Литература:*

- 1) Беленький Б.В., Эльбойм Э.Я. Педагогические принципы Л.М. Цейтлина. М.: Музыка, 1990. – 129 с.
- 2) Гейрингер КГ. Йоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. – 433 с.
- 3) Музыкальное исполнительство и педагогика. Сб. статей. / Московская Гос. Консерватория им. П.И. Чайковского; Состав. Т. Гайдамович. – М.: Музыка, 1991. – 240 с.
- 4) Царева Е.М. Йоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. – 435 с.

## Этика сотворчества и метод действенного анализа в работе режиссера

В статье рассмотрены основные принципы работы режиссера с драматургом и актером в аспекте этики.

У статті розглянуто загальні принципи роботи режисера з драматургом та актором в аспекті етики.

The basic principles of work of producer with a dramatist and actor in the aspect of ethics are examined in the article.

*«Тридцать шагов в длину. Двадцать в глубину. Вверх – на высоту занавеса. Пространство сцены не такое уж большое. Потолком ему служат колосники, конструктивное переплетение металла, софитов и проводов. Боковых стен вообще нет – сверху вниз спускаются полотнища кулис... Зеркало сцены. В этом пространстве могла бы разместиться современная квартира – она получится не такой уж натурально просторной. Здесь можно разместить сад. Пожалуй, уголок сада, не больше. Здесь можно разместить мир. И пространство, открывшееся за складками занавеса, станет прошлым, настоящим и будущим. Дальними странами и близкими поселками. Кораблем и пустыней. Кабинетом или площадью в дни революции. Здесь можно сотворить мир. Мир высоких человеческих страстей, противостоящих низости, мир деяний и мир сомнений, мир открытый и высокий строй чувств, ведущих за собой зрительный зал. Здесь художник утверждает свою гражданскую позицию».*

*Г. Товстоногов «Зеркало сцены»*

Каждая пьеса требует нового, своего особого сценического языка, особого способа существования и природы чувств – только так возникает неповторимый образный мир спектакля.

Ведущую роль в процессе зарождения и созидания этого мира принадлежит режиссеру. Однако актер – центр сценического мироздания. Суть этики сотворчества актера и режиссера выражена в формуле Г. Товстоногова «добровольная диктатура».

Раскрыть автора через творчество актера в первую очередь – эта задача режиссера так же носит этический характер.

Вл.В. Немирович-Данченко справедливо утверждал, что для режиссера «... еще недостаточно чисто артистического и организационного мастерства. Еще надо завоевать моральное право владеть душами людей, преданных искусству». [2, 462]

Очень ответственна и многотрудна эта задача – завоевать моральное право «владеть душами людей»!

Как понимает и чувствует режиссер свою миссию, свое призвание, свою профессию? Как прорваться к истине людских страстей?

На все эти и другие профессиональные вопросы можно найти ответ в словах Г.А. Товстоногова: «Для того чтобы вокруг тебя захотели на сколько-нибудь

долгий срок соединиться люди, нужна «длинная мысль», как говорил Достоевский. Нужна творческая задача. не в один прием решаемая, нужна притягательность этой задачи. И едва ли не главное – нужна притягательность самой личности, той, вокруг которой образуется театр. Ее масштаб, ее, если хотите, обаяние. И еще, у того, кто собирает вокруг себя театр, должен быть некий «запас поручений», который – мнится – сама жизнь этому человеку, никакому другому не решаясь их доверить... И еще. Очень важно, чтобы при ясности целей в искусстве у лидера не было бы иных, сугубо внехудожественных целей... Лидер без внутреннего закона – вещь опасная... Лидеру ясно ощущать, что именно нужно сегодня, в чем острая нехватка, которую он и собравшиеся вокруг него люди обязаны восполнить... лидер должен дать нечто, за что к художникам в обществе можно относиться не так, как к купцам. Художнику нужно упорство, потому что в конечном счете ответственность все равно лежит на нем. Упорство художника должно опираться на мощные правила и на сознание того, что его труд необходим. Я против морализирования, оно сушит, ведет к дидактике; но я за идеал: если уходит нравственная основа – это катастрофа. Художнику нужно упорство – повторим. Он должен быть последователен, стоек, должен уметь бороться за свое – не бывает таких времен, когда эти качества были бы не нужны. Самим призванием художник осужден изо дня в день работать в присутствии идеала – в присутствии обжигающем и прекрасном» [8].

Зданием режиссерской этики, вернее его фундаментом, служит исполнение «запаса поручений» данного художнику временем. Строить это здание необходимо не спеша и терпеливо. Способность режиссера слышать пульс времени, его гражданская зрелость имеют решающее значение. Вот почему очень важен момент выбора пьесы для постановки, который неотрывно связан с ее сверхзадачей: ради чего она будет представлена сегодня? Что скажет нового режиссер участникам спектакля? Он должен предчувствовать притягательность для коллектива той художественной тайны, что заключена в пьесе, она обязана побуждать его к творчеству, к поиску, к эксперименту.

Практика Г. Товстоногова, основанная на методике действенного анализа, убедительно доказывала плодотворность, особенно в начале работы, полного погружения актеров в эмоциональный мир будущего спектакля, чувственного проникновения в самые недра процесса жизни героев. Такой подход – не на словах, а на деле верность Станиславскому, который первое знакомство с произведением называл «обсеменением» души артистов, «прививкой бациллы роли», считал важным, чтобы в эти мгновения актеры «освободили душу и ум от всего лишнего. В освобожденной душе, точно на чистой почве, без плевел, зерно скорее пустит корни и взойдет» [7, с. 339].

И тогда перед режиссером встанет новая задача – сохранить эти живые, слабые ростки и помочь их дальнейшему росту.

Чтобы получить желаемые всходы, вначале нужно определить, каким образом и что за семена должны быть брошены в подготовленную почву – душу

актера. На этот вопрос дает ответ метод действенного анализа, который применим к любой эстетике драматурга. Он является важным шагом на пути обнаружения неповторимых художественных миров, отличающих одного автора от другого. Свою плодотворность метод доказывает и в процессе поиска уникальной природы чувств, способа существования в спектакле.

Своеобразной этической формулой взаимообогащения триумвирата самостоятельных творцов – режиссера, автора и актера – является формула, предложенная Г.А. Товстоноговым: «свобода в рабстве». В ней сознательное самоограничение художника неотрывно от свободного проявления полноты его творческих потенций.

Чтобы метод действенного анализа пьесы и роли обрел силу, занял достойное место в современном театре и сценической педагогик, необходимо дать новую жизнь законам этики, провозглашенным К.С. Станиславским, заботиться об их развитии, совершенствовании применительно к живой практике сегодняшнего дня.

«Разведка умом» и «разведка телом» – неразрывные части процесса действенного анализа. Анализ произведения всем психофизическим аппаратом актера, предполагающий совместный с режиссером импровизационный этюдный поиск, ведет к синтезу.

Этот процесс требует включения всех умственных, эмоциональных, духовных и физических сил, отпущенных природой художнику.

«Артист должен пройти тот же творческий путь, что и автор – утверждал К.С. Станиславский, – иначе он не найдет и не передаст в словах роли своих собственных чувств, оживляющих мертвые буквы текста роли» [3, с. 529]. Сила и ценность школы Станиславского состоит в провозглашенной им неразрывной взаимозависимости высших нравственных целей театра и его сценической технологии.

«Станиславский был максималистом... – писал А.В. Эфрос. Он все рассматривал с точки зрения этики. И еще... он хотел доискаться до теоретических основ. Ему все нужно было переложить на язык художественных законов, на строго профессиональный язык. Ему мало было того, что он способен сочинять музыку, ему надо было открыть, из каких нот эта музыка состоит, надо было эти ноты расположить, придумать свои театральные линейки. И не для того, чтобы что-то остановить, а для того, чтобы научиться сохранять движение, сохранять творчество, чтобы оно под руками не расплозлось, не улетучивалось» [111, с. 83].

Проблема связи этики и технологии театрального дела всегда находится во главе угла ищущего художника. Режиссерское всевластие, режиссерская сверхактивность – с одной стороны, и покорное послушание актера, с другой, – такова расстановка сил в театре. Разрушить, кардинально изменить ее призван действенный анализ пьесы и роли.

«Музыка выгодно отличается от театра – писал А.В. Эфрос. – Там такая удивительная точность, там есть четверти и восьмушки, там можно сказать – я этой ноты не слышал и т. п., а в театре материя куда более неуловимая. И вот режиссеры болтают, болтают вокруг да около, тратя попусту целые часы, дни, недели, или же

совсем не болтают, а быстро выходят на сцену и, не разобравшись толком в сущности пьесы, выстраивают мизансцены, которые создают некую видимость притяжения для зрителей. Неосуществимая мечта – иметь с актерами общий точный язык, подобный тому, который существует у музыкантов. Вероятно, Станиславский как раз и стремился к чему-то такому, и его непосредственные ученики так хорошо понимали когда-то, что такое «задача», или «действие», или «физическое самочувствие», или «внутренний монолог». Они не просто пользовались общими терминами, но подразумевали под ними одно и то же. Теперь в работу вступили внуки учеников Станиславского. Он стал для современного театра прадедушкой, и вряд ли теперешние режиссеры так же дорожат его методом как он сам или его близкие ученики. Но я говорю это не к тому, что надо снова что-то выучивать что-то наизусть из «системы». Пускай создаются новые методы, новые термины... – важно, чтобы режиссер и артист стали людьми одной «группы крови» [12, с. 176-177].

Обретению «общей группы крови», несомненно, способствует метод действенного анализа. Метод действенного анализа – способ перевода образов с одного вида искусства на язык другого – сценического искусства.

Фундаментальным понятием метода является сверхзадача, то есть идея произведения, обращенная в сегодняшний день, то, во имя чего ставится спектакль. Постижению сверхзадачи помогает проникновение в **сверх-сверхзадачу** автора, в его мировоззрение. Сквозное действие – путь воплощения сверхзадачи. то есть, реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается спектакль, а значит – сверхзадача.

Так называемая «разведка умом» и «разведка телом» опирается на способность художника событийно воспринимать действительность. На этапе «разведки умом» у режиссера формируется представление о том, как будет развиваться спектакль от исходного события, через основное, центральное, финальное к главному. Событие – основная структурная единица сценической жизни.

Четко зафиксированная на этапе «разведки умом» цепь событий – путь к постановочному решению спектакля.

Г.А. Товстоногов в 1960 г. писал: «Я не рискую говорить, что работаю методом действенного анализа К.С. Станиславского, я только пытаюсь подойти к нему...» [9, с. 267].

В этих словах отражено понимание огромных, не раскрытых еще потенциальных возможностей, заключенных в этом уникальном методе.

По мнению Товстоногова, пьеса в своем развитии опирается на пять основных событий:

1. исходное событие – эмоциональный зачин спектакля (начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах у зрителей);
2. основное событие – в нем начинается борьба по сквозному действию;
3. центральное событие – высший пик борьбы по сквозному действию;
4. финальное событие – здесь заканчивается борьба по сквозному действию;

5. главное событие – самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи.

Г.А. Товстоногов неоднократно подчеркивал, что на этапе интеллектуального анализа пьесы необходимо включать свою эмоциональную природу, дать простор творческой интуиции. Профессия режиссера тем и сложна, что, как никакая другая, требует совмещения явлений несовместимых: непосредственность ребенка – с мудростью старика, критический отбор, точность -- с увлеченностью радостного, наивного, свободного поиска. Анализ не будет полным, если режиссер не сможет соединить в себе качества Моцарта и Сальери.

«Разведка умом» – средство, а не цель, профессиональный инструмент художника, требующий культуры мышления, страсти, гражданской заинтересованности.

В итоге, возникает вопрос: какова мера субъективных и объективных начал в подобном анализе? Чтобы другие режиссеры больше не «мучились» почем бы анализ данной пьесы не сделать общим достоянием на все времена? Ответ прост: событие – объективный действенный факт – имеет характер индивидуальной точки зрения художника. События объективно, а его содержание – субъективно, оно выражается через поступки, действия персонажей -- через их борьбу.

Каждый художник держит руку на пульсе своего времени и по-разному слышит его. Это и определяется индивидуальный, неповторимый взгляд на пьесу.

Поясню примером... Всем известна пьеса В. Шекспира «Ричард III» безнравственная жажда власти, безнравствен человек, шагающий по трупам, чтобы достичь ее.

Он непременно потерпит сперва моральный крах, а уже потом наступит его физическая гибель. Это основная мысль пьесы, на ней заострили внимание режиссеры, в зависимости от сверхзадачи каждого из них. Актеры, играющие роль Ричарда, создавали яркий характер лживого и лицемерного, коварного и беззастенчивого наглого человека.

Ричард, которого играл В. Маляр в 1976 г. в спектакле Харьковского театра имени Т.Г Шевченка – лицедей, он упивается самой мыслью безнаказанно совершать преступления и, когда одно за другим они ему удаются, – он откровенно любит себя, своим артистизмом, возводя безнравственность в принцип жизни. Ричард словно стремится выяснить, как долго сможет быть безнаказанным, как долго молчание одних и лесть других будут служить ему и щитом и опорой. В какие-то моменты даже кажется, что он ищет противника, который смог бы ему открыто бросить вызов, смог бы противоборствовать. И не находя такого, Ричард постепенно проникается презрением ко всем, кто его окружает. Его победы уже не кажутся столь значительными, так как сопротивления он почти не встречает.

Органично применяется режиссером отстранение, которое еще ярче раскрывает двуличие Ричарда и, одновременно, акцентирует сверхзадачу -- бойтесь безучастия.

Как футбольные мячи, слезают головы с зевак, той самой толпы обывателей, которая спокойно взирала на все злодеяния Ричарда и заботилась лишь о том,

чтобы ее не трогали. Попустительство так же страшно, как и преступление, и потому возмездие неотвратимо настигнет и злодея, и равнодушных.

...Достигнув высшей власти, он увидел, как шаток трон, воздвигнутый на кинжалах и крови. И заметался – матерый, одинокий, самим собою загнанный в капкан. И оказалось, что такая власть – бессмысленна, а жизнь – бесславна. В последнем поединке с Ричмондом, он сам протыкает себя копьём противника.

Ставя «Ричарда», режиссер прорывается через стереотипы сценических традиций. Он не только представляет властителя-тирана в эдакой духовной наготе, но и раскрывает ту опасность, которую несут в себе всевозможные модусы коварства и предательства. Вся концепция спектакля направлена против мелкобывательского равнодушия, мещанского эгоцентризма, гражданской пассивности – всего того, что открывает путь к власти узурпаторам, идущим к достижению цели по морям крови, ссыющим горящие зерна междоусобиц, взаимной ненависти, используя человеческую разобщенность, трусость, все низменное, что есть в людях.

Как видим, в разных толкованиях главного события проявляются и различные понимания режиссерами судьбы исходного предлагаемого обстоятельства, различные сверхзадачи трагедии.

Для Товстоногова принципиально важно, чтобы сверхзадача была сформулирована режиссером не сразу: весь процесс действенного анализа должен помочь ей выкристаллизоваться, помочь найти точное словесное выражение того, ради, и во имя чего сегодня нужно ставить пьесу... На этапе «разведки умом» достаточно руководствоваться лишь ощущением сверхзадачи. Однако надо помнить, что без предварительного знания всех пяти событий невозможно определить сверхзадачу пьесы. По мнению мастера формулировать ее на первом этапе – опасно. Мы видим, как много проблем этических затрагивает процесс, так называемой, «разведки умом». Наиважнейшие среди них, конечно, – сверх-сверхзадача художника и сверхзадача пьесы.

Самым ответственным в методике действенного анализа, несомненно, является второй этап – познание пьесы и роли путем импровизационного поиска, анализ, осуществленный через психофизику актера («разведка умом» лишь подготавливает «разведку телом»). В силу вступает метод физических действий. Этот метод является инструментом метода действенного анализа. Суть его – в создании цепи простейших физических действий, которые взрывают конфликт, раскрывают его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персонажей. Метод физических действий – метод зрелищного выражения смысла событий. Станиславский так характеризует данный метод: «Новое, счастливое свойство приема в том, что он, вызывает через «жизнь человеческого тела» «жизнь человеческого духа» роли, заставляет переживать чувствование, аналогичные с чувствованиями изображаемого им лица... Подумайте только: логично, последовательно создавать простую, доступную жизнь человеческого тела роли и в результате вдруг почувствовать внутри себя ее жизнь человеческого духа...» [4, с. 342-343].

Товстоногов уверен, что только испытав на себе в репетиционном классе через радостную свободу актерского самочувствия силу метода, режиссер не умозрительно, но всей душой художника воспринимает методику как живую, плодоносящую, «присвоит» ее навсегда.

«...Начинаются поиски действия через активное столкновение в конфликте. Можно делать это на авторском тексте, можно на первых порах на приблизительном, но сам конфликт обязательно должен быть, так сказать, «единственным». Если действительный конфликт сразу не обнаруживается, то нужно воспользоваться этюдом как вспомогательным приемом, чтобы возбудить воображение актера, чтобы он смог приблизить конфликт пьесы к себе, сделать его уловимым, ощутимым... Важно только понять: этюд не самоцель. Если он не нужен, не стоит искусственно каждый раз прибегать к нему. Цель заключается в том, чтобы обнаружить конфликт, добиться точности «столкновения» исполнителей, разрешить конфликт здесь же, на сцене. Если цепочка событий, которая является канвой всего действия, выстроена верно, то метод действенного анализа обеспечит логику и правду поведения актера. Это наиболее короткий путь к логичному и правдивому сценическому существованию актера» – так описывает Г.А. Товстоногов второй этап действенного анализа [10, с. 240-241].

Единство процессов «разведки умом» и «разведки телом» – важнейшее условие освоения метода действенного анализа, обеспечивающее естественность перехода от анализа к синтезу. Открытию пьесы и роли предшествует многократный путь, проложенный между требованиями сердца и неуловимой логикой, между интуицией и разумом.

Подводя итог, скажем, что метод действенного анализа предполагает в качестве обязательного условия импровизационный анализ событий и действия в нем, который осуществляют актеры под руководством режиссера –, так называемая «разведка телом». И еще, мы должны помнить, при этом, что анализ осуществляется всем психофизическим аппаратом актера, не только телом, но и умом, все сердцем, и душой художника.

Определяя событие и действия в нем, постановщик спектакля должен быть внимателен к тому, верен ли задан камертон импровизационному поиску, угаданы ли природа чувств и способ существования в спектакле. Всю эту сложную механику должен направлять и корректировать режиссер.

В импровизационном поиске ведущую роль играют интуитивное проникновение в художественную ткань произведения и творческое вдохновение.

К.С. Станиславский, говоря о понятии «физическое действие» имеет в виду, что оно условно, что в итоге речь идет о психофизическом действии. В этом ценность его открытия: точно найденное физическое действие способно возбудить верную психофизическую, эмоциональную природу актера.

«Физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения, потому что физическое действие удобнее для фиксации, оно материально, видимо, потому что физическое действие

имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством...» – писал К.С. Станиславский [5, с. 417-418].

Повторим, что конечная цель метода-создания цепи простейших физических действий, которые взрывают конфликт, раскрывают его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персонажей.

Репетиционный процесс выражается очень своеобразно: здесь почти отсутствует застольный период. Анализ событий за столом совмещается органично с этюдным методом, с поиском простых физических действий, физического самочувствия.

Внимание режиссера совместно с актерами обращено на мизансценирование. Это не только не исключает актерскую импровизацию, а, наоборот, предлагает ее, как обязательное условие репетиционного процесса. Импровизационное творчество актеров при очень четком режиссерском рисунке – таков важнейший принцип метода действенного анализа, исповедуемого Г.А. Товстоноговым.

Он учил умению строить в репетициях свободную, гибкую, черновую форму. Только черновой набросок целого позволяет уточнить дальнейшие детали, выверить композиционное построение, наметить будущий мизансценический рисунок. Лишь на заключительном этапе, после многозначительных проб, вариантов, эскизов, мастер потребует от актеров импровизационного поиска в рамках четкого, точного режиссерского рисунка.

В процессе этюдных импровизаций актер как бы присваивает себе текст автора рождать его заново. Методика К. Станиславского требует от актера, с одной стороны, знание предлагаемых обстоятельств, смысла события и действия в нем, с другой, обеспечивает верное импровизационное существование в процессе репетиций.

Этюдная импровизация открывает простор актеру-творцу, она требует от него активности, смелости, раскрепощенности... К. Станиславский так писал о своем новом методе репетиций: «Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был внутренним и внешним анализом себя самого, человека в условиях жизни роли. Таков процесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, которое обыкновенно производится артистами в самый начальный период творчества» [6, С. 340].

Методика Станиславского требует от актера умения как бы «забыть» текст, сначала импровизируя авторский смысл событий, а потом вновь его «создавать». Творческая пассивность актера, которая возникает на очень ответственном этапе работы за столом, заставила К. Станиславского пересмотреть порядок репетиций: актер мыслящий, сознательно строящий свое поведение на сцене – вот к чему стремился Станиславский. Но не «сидящий и размышляющий»: «Рассуждать можно и не включаясь в действие» – говорил он. – Рассуждать можно бесконечно. А потом все равно надо выходить на сцену. Надо сделать так, чтобы актер сразу же включал всю свою природу в поиск верного действия, верного чувства... И далее... «Тот процесс, о

котом я говорю, виконується одночасно всіма умовними, емоційними, душевними і фізичними силами нашої природи» [6, с. 340].

Залежність актера тут дуже велика, бо вони не просто виконують той чи інший режисерський рисунок, а шукають його спільно, взаємобогачая, доповняючи, розвиваючи. Вони – соучасники, сотворці!

*Література:*

- 1) Кнебель М.О. *Поетика педагогіки*. 330-331 с.
- 2) Немирович-Данченко В.И. *Вибрані листи*. В.2. Т.2. М., 1979. 462 с.
- 3) Станіславський К.С. *Собр. Соч.* Т.5. 529 с.
- 4) Станіславський К.С. *Собр. Соч.* Т.4. 342-343 с.
- 5) Станіславський К.С. *Собр. Соч.* Т.3. 417-418 с.
- 6) Станіславський К.С. *Собр. Соч.* Т.4. 340 с.
- 7) Строева М.Н. *Режисерські пошуки Станіславського: 1898-1917*. М. 1973. 339 с.
- 8) Товстоногов Г.А. *Лицо і дзеркало // Сов. Культ.* 1986. 6 сент.
- 9) Товстоногов Г.А. *О профес. реж.* М. 1967. 267 с.
- 10) Товстоногов Г.А. *Зеркало сцени*. Т.1. Л. 1980. 240-241 с.
- 11) Эфрос А.В. *Продолжение театрального рассказа*. М. 1985. 83 с.
- 12) Эфрос А.В. *Продолжение театрального рассказа*. М. 1985. 176-177 с.

УДК: 791.53:792.1/9

*А.Ю.Обіжасв*

*Про роботу над дипломними виставами на стаціонарних і заочних курсах кафедри театру анімації*

Стаття являє собою коротке порівняльне дослідження (короткий порівняльно-аналітичний розбір) деяких особливостей роботи над дипломними виставами на заочних і стаціонарних курсах кафедри театру анімації (ХДУМ ім. І. П. Котляревського). В ній розглядаються питання театрально-педагогічної методики та певні аспекти процесу спільної роботи викладача та студентів над створенням сценічного образу в дипломній виставі.

Статья представляет собой краткое сравнительное исследование (краткий сравнительно-аналитический разбор) некоторых особенностей работы над дипломными спектаклями на заочных и стационарных курсах кафедры театра анимации (ХГУИ им. И.П.Котляревского). В ней рассматриваются вопросы театрально-педагогической методики и определенные аспекты процесса совместной работы преподавателя и студентов над созданием сценического образа в дипломном спектакле.

This article is dedicated to short comparative research (short comparatively-analytic analysis) of some peculiarities of diploma performances on extra-mural and stationary courses on Department of Theatre of Animation (The Kharkov I.P.Kotlyarevsky State University of Arts). The article also deals with the questions of theatrically-pedagogic methods of joint teacher's and students' work on diploma performance.

Для ефективної навчально-методичної роботи необхідно виявити відмінні риси в методичному підході до постановки дипломних вистав на курсах двох різних форм навчання: стаціонару та заочників. У науково-методичній театральній

літературі немає докладних рекомендацій щодо цієї проблеми, тоді як різні форми навчання, звісно, передбачають відмінності в методиці підходу до навчального процесу, що становить як науковий, так і методичний інтерес для дослідження.

“Очевидно чи неспомітно, та стан і рівень театральної школи на цілі десятиліття програмують національну сценічну культуру”, – писав М.Корольов [3,3]. Особливо актуальною ця думка є в контексті стрімкого розвитку сучасної молодіжної культури. Настільки ж стрімко розвивається й сучасне театральне мистецтво. Ці два напрямки перетинаються, на жаль, рідко, і молодь, яка приходить після початкової школи навчатися на кафедрі театру анімації, як правило, погано розуміє, що собою являє сучасний театр ляльок. Однак, наше завдання полягає не лише в навчанні професійних навичок та естетики сучасного театру ляльок, але й у вихованні стійких високих моральних принципів людини.

У цьому складному процесі дозрівання молодого художньої індивідуальності незаперечне значення мають – повинні мати – навчальні вистави. “Чим вони є цікавішими, студійнішими, навіть експериментальнішими (на фундаменті грамотного оволодіння основними законами мистецтва), тим це корисніше, плідотворніше”. [3,4]

В умовах навчального процесу, під час постановки дипломної вистави на 4-му акторському курсі, робота актора над собою здійснюється, звичайно, паралельно з роботою над роллю, причому це є взаємопрямовуючі і взаємозакріплюючі процеси. Студенти-лялькарі стаціонарної форми навчання опановують елементи сценічної дії та водночас пізнають метод сценічної роботи. А студенти-заочники розв'язують зазначені завдання, насамперед, шляхом руйнування акторських штампів і стереотипів щодо елементів акторської майстерності та методів роботи над сценічним твором. Не можна забувати, що метод сценічної роботи багато в чому визначає характер тренування акторської техніки.

Кожний із зазначених розділів роботи студента має свої особливі завдання як для однієї, так і для іншої форми навчання. Обидва вони органічно доповнюють один одного: “...техніка поставлена на службу методіві, а метод, у свою чергу, вимагає відповідної артистичної техніки.” [5,3]

Дипломні вистави в навчально-методичному ракурсі це – квінтесенція суми всіх здобутих студентами в інституті знань. Робота над ними – остання можливість в умовах навчального процесу виправити помилки в сприйнятті майбутнім актором елементів, що складають професію, а також заповнити неминучі прогалини в практичній освіті.

Розвиток артистичної техніки та розуміння методу сценічної роботи, спрямовані на вдосконалювання психічної і фізичної природи студента-аніматора (лялькаря) містять у собі тренування всіх елементів, які складають сценічну дію: “роботу органів чуття, пам'ять на відчуття і створення образних бачень, діяльність уяви, логіку і послідовність дії, думок і почуттів, фізичну та словесну взаємодію з об'єктом, а також виразну пластику, голос, мову, характерність, почуття ритму, групування, мизансцени і т.д.” [5,5]. До комплексу навичок, необхідних

професійному актору-лялькарю, також належать: уміння правильно підготуватися до репетиції, подолати м'язові та психологічні затиски, акторська сміливість і безпосередність, відчуття атмосфери вистави і найголовніше – відчуження ляльки й уміння працювати з нею.

Розглянемо деякі з перелічених елементів з погляду підготовленості студентів заочної форми навчання в порівнянні зі студентами стаціонару.

Студенти-заочники дипломних курсів у сценічних умовах більш упевнені, ніж студенти стаціонару, але арсенал їхніх виразних засобів найчастіше обмежений штампами, напрацьованими в театрі, особливо у виїзних виставах. Видно це, найчастіше, зі слабкої емоційної наповненості або цілковитої її відсутності. У таких випадках студент намагається підмінити брак внутрішнього змісту форсованою зовнішньою активністю. Причиною такого стереотипного розуміння акторських завдань часто є недостатність їхнього розбору на етапі застольного періоду роботи над виставою, навіть якщо цей етап був досить докладним і наповненим. Отже, заповнення таких прогалин повинно відбуватися під час практичної постановочної роботи.

Яким чином режисер-педагог може вивести такого виконавця на розуміння конкретних завдань персонажа та органічне їх виконання? Насамперед, методом спільного розбору завдань окремих шматків ролі, котрі базуються на відповідних завданнях, та відрізків вистави. Завдання персонажа визначаються шляхом постановки запитань і пошуку відповідей на них. Ці завдання завжди засновані на поєднанні комплексів зовнішніх і внутрішніх факторів і уточнюються студентами й педагогом з першого дня застольного періоду аж до іспиту. До комплексу зовнішніх факторів, що впливають на процес створення образу, належать такі дані партитури вистави, як тема й ідея, надзавдання й наскрізна дія, завдання окремих шматків, подієвий ряд, атмосфера, темп і ритм. До внутрішніх факторів належать ідея і надзавдання образу, надзавдання виконавця і наскрізна дія образу. Ось запитання, які можуть допомогти студентові у роботі над сценічним образом в окремо взятому шматку вистави:

- якими є передумови поведінки персонажа у вихідному моменті шматка вистави, що оговорюється?

- яким є завдання образу в даному шматку і яким чином воно впливає на надзавдання ролі й надзавдання всієї вистави?

- як сприймає персонаж своє положення на початку шматка в залежності від свого характеру й стану?

- що починає робити персонаж для досягнення мети в межах даної партитури вистави?

- за допомогою яких пристосувань це відбувається?

- яким є логічний ланцюжок дій персонажа протягом даного відрізка дії?

Якщо учень за допомогою викладача знаходить відповіді на ці та подібні запитання, тим самим розв'язується педагогічне завдання з освоєння студентом методу роботи над роллю.

Визначення причинно-наслідкових зв'язків і побудова логічного ланцюжка поведінки персонажа, а також здійснюваний під час репетицій практичний пошук пристосувань, які найяскравіше виявляють внутрішню сутність образу в межах вистави, сприяє розвитку виконавської техніки й істотно допомагає в позбавленні надбаних у театрі студентом-заочником штампів.

Обидва елементи – оволодіння акторською технікою і пізнання методу роботи над роллю – формують комплекс професійних навичок, необхідних акторові-лялькареві в роботі над образом.

На відміну від заочників, студенти стаціонару мають менше життєвого досвіду й досвіду практичної роботи. Вони частіше бувають невпевненими у своїх діях, не завжди можуть вибрати точні пристосування. Весь запропонований вище комплекс дій, застосуємо й у даному випадку. Необхідно допомогти студентові розібратися в завданнях і, виходячи з них, побудувати пластичний та емоційний малюнок ролі. Слід максимально глибоко сконцентрувати увагу такого студента на нюансах ролі. Зосередженість учнів на великому обсязі сценічних завдань допоможе подолати скутість і нерішучість. Будова людської психіки є такою, що, чим глибше студент зосереджений на розв'язанні питань, пов'язаних із образом, тим повніше він володіє знанням ролі, тим впевненіше він буде почувати себе в процесі роботи над сценічним твором і потім, під час гри вистави перед глядачем.

Варто звернути увагу учнів на такий елемент, як сценічна сміливість. Зайвий самоконтроль сковує внутрішню природу актора, заважає їй вільному природному проявові. Виховання внутрішньої свободи, рішучості й безпосередності є найбільш ефективним у процесі виконання конкретних сценічних завдань у дипломній виставі. Для виконання завдань, що стоять перед образом, треба концентрувати увагу учнів на точній роботі з лялькою і пошуку цікавих несподіваних пристосувань. У тому випадку, коли це виходить, радість може стати потужним фактором, який підштовхує студента до подальших пошуків.

Під час репетицій справедлива похвала може бути дуже до речі, особливо для студента, невпевненого у своїх силах, а конструктивна критика буде корисною для учня, котрий приділяє мало уваги самостійній роботі над роллю чи має завищену самооцінку.

Одним із найважливіших елементів артистичної техніки є темпоритм. Коли вистава грається, то знайдене точно співвідношення темпу і ритму має вирішальне значення для правильного розуміння образу глядачем: “Будь-яке відхилення від вірного темпоритму неминуче спотворює логіку поведінки дійової особи і наскрізну дію п'єси.” [5,91]

Студенти стаціонару, не маючи великого практичного досвіду роботи на глядача, поняття темпоритм часто трактують, як швидкість виголошення тексту, швидкість виконання пластичного малюнка ролі або те й інше разом.

Студенти-актори заочної форми навчання, як правило, досить поверхово сприймають темп і ритм, як якісь усереднені поняття, об'єднані загальною назвою – темпоритм – і відсторонено (приблизно) залежні від значеннєвого змісту

відрізка вистави. Відбувається це тому, що під час виробничої постановочної роботи в професійних театрах недостатньо уваги приділяється таким нюансам у поведінці персонажа, як взаємний вплив ритму і темпу на окремому відрізку ролі, логіка поведінки в кожному шматку вистави і причинно-наслідкові зв'язки внутрішніх спонукальних мотивів.

Педагогові треба вміти пояснити студентам у словесній формі первинне значення внутрішнього змісту сценічного життя образів і внутрішнього змісту смислового шматка вистави. Використовувати для цього можна різні приклади, як із життя, так і з театральної практики. Варто звернути особливу увагу на взаємодію спонукальних мотивів, які диктують ритм внутрішніх переживань і зовнішній темп виконуваних дій. При цьому у поясненні варто наголошувати на те, що два ці елементи нерозривно пов'язані один із одним, причому один спрямовує і зміцнює другий: повільний ритм сповільнює процес здійснення дії, а підвищений ритм веде до його прискорення. Але може бути й пряма невідповідність між ними. Наприклад, студент, котрий слухає запитання екзаменатора, тихо сидить за столом – темп практично нульовий, але внутрішній ритм дуже високий, особливо якщо студент не знає відповіді.

Крім значення внутрішньої напруженості, інтенсивності дії, поняття “ритм” містить у собі і ритмічність, тобто організацію дії в часі й просторі, ту або іншу її розміреність. Наприклад, спортсмен, що стріляє по мішенях, які рухаються, і боєць, що стріляє у ворога вперше у житті. В обох випадках швидкість і внутрішня напруженість виконуваних дій дуже високі, але цілком можуть бути однакові, а ритмічність може бути зовсім різною. У спортсмена вона буде характеризуватися високою реакцією, чіткістю і чіткою розміреністю рухів, а в бійця – поривчастістю, рваною ритмічністю. Для деяких студентів обох форм навчання подібні нюанси виявляються відкриттям, і завдання викладача – довести їх до свідомості студентів у ході практичної роботи над виставою.

Те ж саме можна сказати й про перехід від одного темпоритму до іншого. Студентам-заочникам даний елемент добре знайомий із практики роботи в театрі, хоча мало хто замислюється над його суттю, використовуючи як пристосування. А стаціонар, як правило, майже не володіє ним як прийомом. От що пише з приводу цього елемента Г.Крісті: “Перехід від одного темпоритму до іншого під час виконання однієї й тієї самої фізичної дії може бути здійснений двома способами: від зміни запропонованих обставин до зміни темпоритму і, навпаки, від зміни темпоритму до знаходження нових запропонованих обставин.” [5,91]

Приклад для першого варіанта: студент послішає до майстерні, щоб одержати нову ляльку для вистави, але йому видають стару, і він понуро повертається в аудиторію – зміна обставин привела до зміни темпоритму. Приклад для другого варіанта: студент освоює яку-небудь систему ляльок. На першому етапі, щоб навчитися правильно керувати механізмом, потрібно виконувати вправи в повільному темпі. Поступово темп виконання вправи прискорюється, і виникають

нові запропоновані обставини: студент володіє технікою роботи з лялькою даної системи і може продовжити навчання далі.

Оживлення неживого предмета, будучи суттю сценічної діяльності актора-аніматора, передбачає професійне володіння “інструментом”, будь то лялька, предмет побуту, природний або штучний матеріал. У сфері професійного виховання велике значення має тренування “почуття руху ляльки” студента. Це поняття вперше ужив професор М.Корольов у роботі “Мистецтво театру ляльок”: “Пластичність як елемент творчості переходить на діючу ляльку. Почуття руху власного тіла замінюється почуттям руху ляльки.” [2,28] Це почуття полягає в здатності вільно оперувати всіма руховими можливостями ляльки, проєціюючи на неї власні уявлення про рухи людського тіла, а також у здатності сприймати й аналізувати свою роботу з пластикою ляльки, ніби розглядаючи процес із боку.

“Почуття руху ляльки” у студентів стаціонару, часто перебуває в стадії напівусвідомленого тренування. Під час репетиції треба періодично звертати увагу учнів на розташування ляльки в просторі і на виконувани пластичні пристосування. Педагог повинний обов'язково пояснити, як лялька виглядає з боку глядацької зали у той чи інший момент і чому даний рух або положення будуть сприйматися глядачем саме так, а не інакше. “Почуття руху ляльки” успішно піддається тренуванню й повинне розвиватися паралельно з технікою водіння ляльки. Як правило, чим краще студент володіє технікою, тим сильніше в нього розвинене уявлення про глядацьке враження, яке чинить його робота з пластикою ляльки. Студентам-заочникам, досвід роботи в театрі дає практичну основу володіння “інструментом”, а комплекс теоретичних і практичних знань, отриманих до 4-го курсу, у методичному аспекті сприяє розумінню “почуття руху ляльки”. У ході роботи над дипломною виставою прищеплюються навички самостійного розвитку цього важливого елемента майстерності актора, за допомогою твердого самоконтролю і відстороненої оцінки своєї роботи з лялькою.

Таким чином, якщо для стаціонару виховання “почуття руху ляльки” важливо, насамперед, з погляду техніки ляльководіння (акторської техніки), то для заочників розвиток даної здатності необхідний, у першу чергу, для розуміння й освоєння методу роботи над роллю.

Теоретичні пояснення, що даються студентам у ході репетицій, повинні бути їм близькі й зрозумілі. Уміння точно сформулювати думку необхідно і режисерів, і педагогів. Відомий театральний педагог середини 20-го століття М.Кнебель вважала: “...точність і образність мови – одне зі знарядь режисерського мистецтва. тому режисер, який висловлюється плутано, не може розраховувати на те, що його завдання буде виконано.” [1,156] Іноді трапляється, що одних пояснень недостатньо, для того щоб студент зрозумів, що від нього вимагається, тоді можливо удатися до такого режисерського прийому, як “показ”, цілком припустимого в професійному театрі, але небажаного в навчальному процесі, у театральній школі. Проте, точний “режисерський показ”, іноді є єдиною можливістю, пояснити студентів, що від нього потрібно: “...режисер у потенції

повинний бути чудовим актором, ...він повинний оволодіти всією складною технологією акторського мистецтва. Вести актора складними шляхами творчості він зможе тільки тоді, коли створить у собі найтоншу сприйнятливості до того, що відбувається в глибині душі актора. Режисер не почує фальші в акторі, якщо не буде мати почуття правди. Режисерові, який не пройшов акторської школи, не перевіряв законів творчості на собі, на власних помилках і власних збагненнях, буде важко з акторами.” [1,43] Усе це цювною мірою можна віднести й до діяльності режисера-педагога.

Непросто знайти спільний знаменник у мові творчого спілкування зі студентами заочних курсів. Різна естетична спрямованість театрів, з яких вони приїжджають, різний вік, різний рівень професійної підготовки і попередньої освіти накладають свій відбиток на творчу індивідуальність студентів. Як не парадоксально, усі ці компоненти в сполученні з попередніми трьома роками навчання створюють передумови ефективного результату. Не останню роль тут відіграє підсвідоме почуття суперництва та самоствердження.

У порівнянні із заочниками стаціонар буде виглядати в одній і тій самій виставі анітрохи не слабкіше, хоча й зовсім інакше. У першу чергу відмінності будуть стосуватися манери льяльководіння. У стаціонару вона звичайно м'якша, обережніша, огріхів трохи більше й менша схильність до імпровізації, а в заочників тяга імпровізувати іноді приводить до збою темпоритму вистави й навіть до порушення логіки дії, що в кінцевому підсумку породжує неправду на сцені. “Неправда – камертон того, чого не треба робити акторові!” – писав К.Станіславський. І далі великий режисер-педагог зауважував: “Не біда, якщо ми на хвилину помилимося і сфальшуємо. Важливо, щоб одночасно з цим камертон визначив нам межу правдивого, тобто правди, важливо, щоб у момент помилки він направив нас на правильний шлях. За таких умов хвилиний вивих, фальш послужать артистові навіть на користь, указавши йому межу, далі якої не можна йти.” [6,175 – 176]

Якщо порівнювати методичний підхід до репетиційного процесу на заочних курсах і курсах стаціонарних, то здається, що заочникам на додаток до упевненої манери гри варто прищеплювати більш вдумливе, наповнене ставлення до ролі і розвивати в них здатність до більш безпосередньої подачі матеріалу, інакше кажучи, “акторський наїв”, а зі студентами стаціонару варто більше працювати над розвитком акторської техніки і більш упевненим ставленням до завдань вистави І тих, і інших треба привчати до інтенсивної самостійної роботи над роллю, до уміння ставити собі запитання щодо завдань образу у виставі та до уміння відповідати на них.

#### *Література:*

- 1) Кнебель М.О. *Поэзия педагогики.* – М.: Всероссийское театральное общество, 1976. – 460 с.
- 2) Королёв М.М. *Искусство театра кукол.* – Л.: Искусство, 1973. – 112 с.
- 3) Королёв М.М. *Проблемы кукольников в театральной школе // В профессиональной школе кукольника: Сборник научных трудов / Ответств. ред. М. М. Королёва и А. Ф. Некрыловой.* – Л.: ЛГИТМиК, 1985. – С. 3 – 5.

- 4) Королёв М.М. Роль дипломных спектаклей в воспитании и обучении актёра театра кукол // В профессиональной школе кукольника: Сборник научных трудов / Ответств. ред. Л.А.Головки. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 37 – 43
- 5) Кристи Г.В. Основы актёрского мастерства. Выпуск 1. Техника актёра. – М.: Советская Россия, 1970. – 105 с.
- 6) Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-ми тт. – М.: 1954. – Т. 2. – 424 с.

УДК 786.8:765.161

І.Л.Омельчук

### Баян у джазі

Розглядаються процеси проникнення джазової стилістики до сфери академічно-баянної композиторської творчості українських митців та баянного виконавства у цілому, а також остаточне ствердження баяна в естрадній і джазовій музиці поряд з такими інструментами як, фортепіано та духові. Аналізуються дисертаційні дослідження останнього десятиріччя з цієї проблеми та робиться спроба більш глибокого аналізу питання, щодо баяна в джазі.

Разработана проблема проникновения джазовой стилистики в баянное искусство. На основе анализа диссертационных работ и данной исследовательской работы сделан вывод: баян утвердился в джазе, наряду с такими инструментами, как фортепиано и духовые. Также в научной статье проделана попытка глубокого анализа такого вопроса, как баян в джазе.

This work is dedicated to the research of the art of jazz accordion. We can come to a conclusion on the foundation of the analysis of dissertation research and the fact that the accordion has become firmly established side by side with such instruments as the piano and wind instruments. An attempt has been made to fully analyze the subject of the accordion in jazz.

Процеси проникнення джазової стилістики до сфери академічної композиторської творчості (в тому числі творів для баяна українських митців) визначили й нові спрямування в сучаснім виконавському мистецтві, зокрема в баянним. Активний діалог джазового мистецтва з класично-академічним сприяє процесу взаємозбагачення і відкриває нові обрії для наукових розробок, які надають можливість цілісно відтворити картину української музичної баянної культури взагалі. В свою чергу це сприяє формуванню більш повного уявлення про характерні процеси в українській музичній культурі другої половини ХХ століття.

Чимало різнопланових досліджень присвячено питанням наукового осмислення академічного баянного мистецтва цього періоду в педагогічному, мистецтвознавчому аспектах. Серед них слід виділити дисертаційні роботи останніх років: Василя Зав'ялова "Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях влияния развитых инструментальных культур" (1981р.) [1, с. 22], Анатолія Рубана "Формирование аккомпаниаторских навыков у студентов-баянистов музыкальных педагогических факультетов"(1984р.) [2, с. 25], Валентина Чабана "Становление интонационного стиля искусства гармоники-баяна"(1985р.) [3, с. 24], Юрія Бая "Теоретические основы совершенствования внутренней

структури музикально-игрових движений баяниста”(1986р.) [4, с. 23], Світлани Платоновой “Новые тенденции в современной советской музыке для баяна /1960-х – I пол. 1980-х годов/”(1988р.) [5, с. 26], Миколи Давидова “Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста”(1990р.) [6, с. 36], Миколи Степанова “Формирование у учащихся навыка самоанализа и самооценки игровых действий в процессе обучения игре на музыкальном инструменте (На материале учебной работы в классе баяна и аккордеона)” (1990р.) [7, с. 16], Валерія Шарова “Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации” (1992р.) [8, с. 22].

В цьому ряду питанню щодо ролі і місця баяна в джазі приділяє увагу лише обмежене коло авторів. Перш за все слід пригадати роботи Володимира Романка “Джаз у музичній культурі України : соціокультурна та музикознавча інтерпретації”(2001р.) [9, с. 20], Алли Черноіваненко “Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики”(2001р.) [10, с. 20], Дмитра Кужелева “Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.”(2002р.) [11, с. 20], Руслани Безуглої “Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття)” (2004р.) [12, с. 16].

У дисертаційному дослідженні “Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття)” Руслана Безугла підкреслює, що “сприйняттям баяністами нових реалій світу сучасної музики виявилось їх звернення до естрадно-джазового мистецтва” [12, с. 12] науковець вказує: “Нові відкриття у цій сфері виглядають достатньо перспективними. Набули популярності яскраві інтерпретації мелодій В.Зубицького, В.Ковтуна, О.Шарова, А.П’яццолі, Р.Галліано та інших, блискучі мініатюри в жанрі французького мюзету. Перспективність цього виконавського напрямку підтвержує і той факт, що у данному жанрі працюють і деякі зарубіжні представники акордеонного мистецтва”. [12, с. 12].

А.Черноіваненко висвітлює коло подібних питань наступним чином: “Крім загальних закономірностей поширення джазу у ХХ столітті і зацікавленості виконавців, існує, на наш погляд і протилежно діюча тенденція тяжіння від джазу – до баяна-акордеона. Це викликано іманентно-неперсборним прагненням мистецтва джазу до новачій, свіжості висловлення в поновленому стилі, а також обумовлено багатими артикуляційними, тембровими, поліфонічними, конструктивно-технічними, фактурними можливостями самого інструмента та, навіть, “театралізованим” нахилом концертної посадки баяніста лицем до публіки і можливістю грати стоячи, рухаючись по сцені”.

Особливо вагомю, на наш погляд є думка А.Черноіваненко про існування окремого так званого “джазового стилю виконавства”. Цей стиль, як вважає А.Черноіваненко, потребує: “альтернативних прийомів і можливостей”.

Таким чином, можна дійти висновку, що питання композиторської творчості в джазовому дусі, а також опанування баянними виконавцями джазової стилістики – назрілі проблемні питання, які не можуть не привертати дослідницької уваги. Разом з тим в існуючих наукових розвідках це проблемне коло лише приблизно

окреслено і на даний момент ще не знайшло відповідного висвітлення та історико-теоретичної розробки. Сприяння цьому і є завданням та метою даної статті.

Об'єкт даного дослідження феномен сучасного баянного мистецтва в усій його різноплановій складності. Предметом дослідження виступають процеси вторгнення джазової стилістики в баянну культуру другої половини ХХ століття і її опанування в композиторській та виконавській творчості, (матеріалом дослідження слугують твори українських композиторів – В. Зубицького та О. Білошицького).

Баян вийшов з популярної сфери музичного мистецтва, набув академічних концертних характеристик, засад професійної творчості переважно у другій половині ХХ століття. Специфіка інструмента має не аби яку цінність у процесі пошуку “нового звуку” у музиці ХХ століття.

Історичний зріз цього процесу у цілому виглядає наступним чином. Як відомо, джазове мистецтво від початку ХХ ст. живилося поетапно латиноамериканським, північно-американським та північно-європейським “напівпрофесійним-напівфольклорним” джерелами, складаючи шари “джазу”, “джаз-року”. Відповідно, фольклор та популярні мотиви Аргентини – Куби, США (Гани, Конго), Великобританії – Швеції, останнім часом, Ірландії набували всесвітньо-визнаних якостей “актуальної інтонаційності” – як це мало місце з польським полонезом та мазуркою, угорським вербункошем, чеською полькою у ХІХ ст. І якщо баян не протистояв за своїми тембро-характеристиками латиноамериканській “хвилі” (і на ній увійшов у джазовий “свінг” та “боса-нова”, переважно у другій половині ХХ століття), то класика джазу десь минає органіку баяна.

В Україні професійна творчість баянної класики до останніх десятиліть “обходила” джаз у цілому. Проте у другій половині ХХ століття в цій галузі намітились певні зрушення.

До джазової сфери на рівних правах з іншими шарами цієї галузі включається творчість академічних композиторів-баяністів та акордеоністів у джазовому дусі.

В Україні цей пласт вже серйозно опанований народним артистом України, професором, композитором-баяністом Віктором Власовим. Активно в цьому напрямку працює лауреат міжнародного конкурсу “Кубок світу - 75” в м. Хельсинки композитор Володимир Зубицький, а також Олександр Білошицький. Тут йдеться про розробку специфічно джазової баянної “партитури”, фактура якої включає характерні тембральні, метроритмічні та досить складні поліфункціональні показники, різноманітні джазові стилі. Палітра суто джазових прийомів та оригінальних виразних засобів складається з:

1. ударів рук по різних частинах корпусу та ніг по підлозі;
2. свінгових “розгойдувань” міху баяна;
3. вживання тембрових відтінків з використанням міхових рикошетів, регістрівки тощо.

Своєрідно адаптується до композиторської творчості джазова традиція імпровізації. Це впливає на виконавську культуру баяністів у плані посилення

естрадного комплексу, театралізації виконавського процесу. До речі, процеси образної навантаженості фактурних елементів, їх видовищності також, потребують більш активного акторського дару від виконавців.

У баянних творах в джазовому дусі Володимир Зубицький, Олександр Білошицький демонструють органіку джазових елементів з традиційною палітрою академічної музики.

Баянними композиторами та виконавцями опановані на сьогодні вже основні джазові стилі: традиційний джаз та такі стилі сучасного джазу, як боп та його різновиди, кул, авангардний джаз, тощо.

Історичний зріз цього процесу виглядає наступним чином. У колишньому СРСР вже у 20-30-ті ХХ ст. роки у джазових оркестрах вживалися так звані народні інструменти: акордеон, баян, гітара, пізніше – домра. На початку 1920-х років був створений ансамбль “Джаз-балалайка”, на початку 1990-х років – бандурист Роман Гриньків записав великий диск із джазовими музикантами. Слід підкреслити, що названі інструменти сьогодні стверджені у статусі академічних за усіма відповідними параметрами. У 20-ті ж роки ХХ ст. їх академічні перспективи лише формувалися.

Залучення народних інструментів до джазової стилістики сприяє розширенню образної, інтонаційної, стилістичної та інших складових виконавства. Виникає нова художня спрямованість та своєрідна переміна “культурного образу” цієї групи інструментів, зокрема баяна.

Протягом десятиріч джазовий інструментарій поступово поширювався і збагачувався. До традиційної міді, саксофонів, ударних, фортепіано, контрабаса, кларнета додаються смичкові, баян, акордеон, гітара. Розвивається камерне і сольне джазове мистецтво.

Якщо говорити про сольне інструментальне джазове музикування (мова йде не про самовираз соліста-імпровізатора у джазовім ансамблі чи оркестрі, а про мистецтво виконання джазових творів на єдиному інструменті, без супроводу), в уяві одразу виникає образ піаніста –виконавця на “інструменті-оркестрі”. Але ж приклад фортепіано є авторитетним для баяністів генетичною спорідненістю. Як звісно, фортепіано в традиційнім та сучаснім джазі переважно входить до так званої ритмогрупи. Але джазові піаністи дуже часто виступають соло, без супроводу. Виникла ціла низка камерних джазових стилів суто фортепіанних – баррел-хауз, бугі-вугі, гарлемський джаз. У сольному музикуванні рояль здатний імітувати джазовий склад – цінується майстерність поліритмічної імпровізації, вміння відтворити характерні інструментальні тембри джазу. Джазова артикуляція на роялі спирається на подібні особливості духових.

Баянна “експансія у джазі” може бути зіставленою із участю фортепіано в джазовій еволюції і потребує подальшого осмислення та опрацювання. Не вдаючись до копіювання піаністів, талановиті виконавці на баяні розвивають можливості свого інструменту у напрямку характеристичних тембральностей джазу як макростилію ХХ століття, складаючи творчий прецедент для композиторів, що прагнуть поновлення тембро-фактурних якостей свого інструменту.

Дослідники помітили, що процес еволюції музичної мови джазу приблизно повторює загальні етапи розвитку європейської музичної культури на рівні фактурної організації. Так, Д.Ухов пропонує наступні паралелі "...рання позатональна поліфонія (гетерофонія – новоорлеанський джаз); гармонічна поліфонія (Бах – чикагський диксиленд); гомофонно-гармонічна фактура (класики, романтики-свінг, бі-боп); лінійно-хроматична поліфонія (постромантизм, експресіонізм, неокласицизм – кул); гетерофонія на новому рівні (Мессіан, алеаторика – "вільний джаз").

У баянній практиці джазових композицій відбиті майже усі перераховані види. У партії лівої руки ("стандартні" баси та готові акорди), як правило, – "контрабас", "ритмогрупа", гармонія – виконуються відповідним чергуванням чотирьохоктавного басу та трьохзвучних набірних акордів; у партії правої руки – мелодія (одноголосна та акордами), імпровізації (можлива також у басу), "брейки", поліфонія (підголоскова, двохголосна, трьохголосний "диксиленд" тощо).

Обидві руки і ноги також можуть імітувати ударну групу – ударно-моторними засобами. Використовуються різноманітні фактурно-темброві сполучання: "ударних" та "ритмогрупи", "ударних" та мелодії тощо.

Своєрідний фактурний матеріал можна спостерігати при використанні виборної системи лівого мануалу. Але ж головний аспект джазової баянної фактури це її озвучування останньої за допомогою специфічної джазової артикуляції у власне "баянному" втіленні.

Як уже відзначалося, клавішно-язичкові інструменти залучаються у джазові групи вже у 1920-1930-ті роки. Сьогодні баян і акордеон можна почути в оркестрах з усталеним виконавським "іменем". Авторитетні музичні видання, такі як журнал "Білборд", "Метроном", "Сучасні клавішні", "Даунбіт", протягом 10-ти років у числі найкращих джазових музикантів планети називали американського джазового акордеоніста Арта Ван Дама. Артист увійшов до найкращої джазової десятки, а це рівень таких знаменитостей, як Луї Армстронг та Ела Фіцджеральд.

Окрім Арт Ван Дама, у джазі працюють такі талановиті баяністи та акордеоністи, як П'єтро та Гуідо Дейро, Ентоні Галла-Ріні, Рішар Галліано, Альберт Фоссен, Астор П'яццолі, Еміль Ваше, П'єтро Фросіні, Френк Марокко, Чарльз Ман'янте, Рудольф Вюртнер, Марсель Азола, Гіллес Коуквард, Ренді Ерейз, Клаудіо Яккомучі, Шарль Поль Пегурі, Антуан Бускатель, Казимир Койя, Нарцисс Декорну. Джовані Гал'ярді, Пітер Соаве.

На престижних міжнародних конкурсах баяністів-акордеоністів затверджено номінація "естрадно-джазовий виконавець".

В Україні і Росії у "чистім виді" джазових баяністів і акордеоністів немає. Проте, деякі "класичні" виконавці вже досить яскраво заявили себе і в джазовому стилі – це Віктор Губанов, Андрій Данилін, Володимир Ковтун, Борис Мирончук, Олександр Назаренко, Олександр На-Юн-Кін, Віктор Романко, Ян Табачник, Віктор Черников. Одеський "академічний" баяніст, заслужений артист України Володимир Мурза вже традиційно значне місце у своїх сольних концертах

приділяє виконанню джазових композицій, зокрема одеського композитора, заслуженого діяча мистецтв України Віктора Власова, створених у різних джазових стилях з урахуванням специфіки інструменту (до речі, сам Віктор Власов у 1969-1970-ті роки грав власні композиції та імпровізації на акордеоні у складі комбо). Володимир Мурза талановито демонструє у виконанні зазначеного репертуару чисто джазову експресивно-театральну сценічну манеру володіння джазовою інтерпретацією. З виконанням авторських джазових творів активно виступають на концертній естраді Володимир Зубицький і Олександр Білошицький.

Останнім часом навчальний репертуар баяністів-акордеоністів Одеської Академії Музики (не без впливу яскравих виступів В.Мурзи та близькості “власного” джазового автора В.Власова), а також інших консерваторій включає вказаний пласт музики.

Таким чином, треба констатувати, що баян-акордеон як різносторонній інструмент сьогодні остаточно ствердився в джазі у світовій і у вітчизняній музичній практиці. І, як зазначалося вище, подібна тенденція має об'єктивні передумови.

Вочевидь спрацьовує фольклорне походження одного з наймолодших концертних інструментів, академічне становлення та ствердження якого здійснилося ще на “живій пам'яті” найближчих поколінь. До речі, у “елітарному” камерно-академічному жанрі сучасний баян протягом останніх десятиріч виявився вельми “жаданим” через щонайвищий рівень баянно-акордеонного виконавства зазначеного періоду, пов'язаний також з напрацюванням у галузі теорії виконавства баяністів, можливостями повноцінного ознайомлення з різноманітними музичними стилями й напрямками. До того ж, сьогоднішній баян із його численними тотальними модернізаціями аж до електронного інструменту добре співвідноситься практично із будь-якою групою тембрів: від ніжних і мелодичних струнних до низьких і “свінгуючих” духових.

Джазова артикуляція потребує специфічних прийомів звуковидобування та звуковедення, що йдуть від фоносектів духових та джазового вокалу і є похідними від блюзових традицій.

Результати здійсненого дослідження дозволили сформулювати такі висновки:

- в естрадній і джазовій музиці баян, перш за все, багато-тембровий, готово-виборний став на сьогодні природнім інструментом і, так би мовити, остаточно ствердився в цих галузях музичного мистецтва;
- ядро виконавців естрадно-джазової музики на баяні складають музиканти з різних країн та, навіть, континентів, що свідчить про реальне розповсюдження інструмента в музичній естраді й джазі дійсно у світовому масштабі;
- баян активно вживається у різних естрадних жанрах і опановує майже усі джазові стилі;

- баянна “експансія” у джазі може бути зіставлена з участю фортепіано у джазовій еволюції. Проте, талановиті виконавці-баянисти не копіюють інші групи інструментів, а розвивають можливості суто свого інструменту;
- слід наголосити на факті, що саме в творах для баяна, у порівнянні з так званими народними інструментами відбулось найбільш вдале стильове синтезування джазової та академічної систем музичного мислення;
- до суто естрадно-джазових прийомів гри на баяні слід віднести свінгові розгойдування, використання міхових рикошетів, реєстровки, численні види вібрато та глісандо, удари рук по різних частинах корпусу інструмента, та ніг по підлозі і таке інше.

В даній роботі неможливо навіть окреслити усі ракурси такої складної проблеми, як роль та значення баяна для розвитку музичної естради та джазу, а також для діалогу джазової та академічної традиції в оригінальних композиторських творах. Дане дослідження – лише спроба узагальнення базової інформації для подальших поглиблених аналітичних розвідок.

*Література:*

- 1) Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста.- Автореф. ... дис. канд. искусств.- Вильнюс, 1986. -23с.
- 2) Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття).- Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства - К. 2004. -20с.
- 3) Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста.- Автореф. ... дис. доктора искусств. - К. 1990. -36с.
- 4) Завьялов В. Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях влияния развитых инструментальных культур. - Автореф. ... дис. канд. искусств.- Л. 1981. -22с.
- 5) Кузелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.- Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства. - К. 2002. -20с.
- 6) Платонова С. Новые тенденции в современной советской музыке для баяна /1960-е – I пол. 1980 годов/.-Автореф ... дис. канд. искусств.- Вильнюс, 1988. -26с.
- 7) Романко В. Джаз у музичній культурі України : соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф дис. канд. мистецтвознавства - К., 2001, -20с.
- 8) Рубан А. Формирование аккомпаниаторских навыков у студентов-баянистов музыкальных педагогических факультетов.- Автореф ... дис. канд. псих. наук.- К. 1984. -25с.
- 9) Степанов Н. Формирование у учащихся навыка самоанализа и самооценки игровых действий в процессе обучения игре на музыкальном инструменте (На материале учебной работы в классе баяна и аккордеона).- Автореф. ... дис. канд. пед. наук.- М. 1990. -16с.
- 10) Чабан В. Становление интонационного стиля искусства гармоника-баяна.- Автореф. ... дис. канд. искусств.- Вильнюс, 1985. -24с.
- 11) Шаров В. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации.- Автореф. ... дис. канд. Искусств. - К. 1992. -22с.
- 12) Черноіваненко А. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики.- Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства.- Одеса, 2001. -16с.

*Аспекти взаємовідносин авторської пісні та рок-музики*

Розглядаються взаємовідносини авторської пісні та рок-музики.

Рассматриваются взаимоотношения авторской песни и рок-музыки.

Under study is the interrelation of the author song and rock-music.

Постановка проблеми. Бурхливі процеси соціального розвитку другої половини ХХ ст., що відбулися на колишньому радянському просторі, зумовили низку проблем соціокультурного, естетичного, музичного сенсів. Поява авторської пісні, як специфічного соціального прояву, не могло не вплинути на подальші процеси як культурно-мистецького життя, так і політичного. Питання взаємовідносин цієї пісні та рок-музики постають як ніколи актуально, оскільки остання користувалася багатьма надбаннями авторів-виконавців. У загальному мистецтвознавстві та музикознавстві спеціальних досліджень з історії та теорії цих взаємин практично не існує.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У мистецтвознавчій та музикознавчій літературі існують праці, що висвітлюють питання зародку та функціонування авторської пісні, в інших дослідженнях значне місце відведене вивченню проблем рок-музики, молодіжної культури, соціокультурних впливів тощо. Однак, повторимо, спеціальних досліджень з історії та теорії взаємин авторської пісні та рок-музики практично не існує.

Метою даної статті є те, щоб довести, що багато процесів, що відбувалися в авторській пісні, були успадковані і рок-музикою.

До кінця 1950-х рр. в Радянському Союзі серед молоді, студентства, різних прошарків інтелігенції появилось безліч людей, що виконували власні пісні. Захоплення такою піснею, що мала здатність в кращих своїх зразках виражати настрої мільйонів, відповідати духовним запитам цілого покоління, стало воістину масовим. Творчість таких поетів-композиторів-виконавців, безпосередньо пов'язаних із життям, збагатила пісенну культуру свіжими поетичними інтонаціями і мелодичними зворотами. Ця течія набула назви авторської пісні. В числі творців таких пісень були професіональні літератори, журналісти, актори, науковці та інші представники інтелігенції. Ця пісня набула також й інших синонімічних назв: гітарна, молодіжна, міська, поетична, туристська.

Нині ми вже можемо говорити про авторську пісню як про особливий напрям поетичного і музичного мистецтва. Не за формальними ознаками, а по суті своєї авторська пісня являє собою вузький шар аматорської пісні, що переріс рамки цього виду самодіяльної творчості. Мається на увазі більш високий якісний рівень непрофесійного начала.

Початково авторська пісня – мистецтво синкретичне, нерозчленоване: автор пише вірші, придумує до них музику і сам виконує свій твір. Ця непорушність,

триєдність слова, мелодії і співу, що належить одній людині, і була найголовнішою ознакою авторської пісні, що відрізняла її від тієї ж естрадної пісні, де багато чого компенсується співдружністю різних осіб – композитора, поета й виконавця. В авторській пісні більш ніж у будь-якій іншій відчувався примат слова, домінуюче значення віршованої основи, а не музичної. Що співати, а не як співати – от у чому була суть авторського виконання. Тому мелодії таких пісень були порівняно прості, здебільшого художньою яскравістю не відрізнялися, були обмежені по засобах промовистості, не потребували особливих навичок у композиторському і виконавському умінні.

У середині 1950-х рр. у громадському житті Радянського Союзу намітилися кардинальні зміни. Ліквідація повоєнної розрухи і налагодження мирного життя призвели, з одного боку, до різкого збільшення ролі студентської молоді, з іншого – до освоєння східних районів, розвитку масового туризму. А як обійтися без «своєї» пісні в геологічній партії, туристському поході або на студентській вечірці? Не випадково авторська пісня зароджувалася спочатку як пісня туристська, студентська, молодіжна.

Таким чином, можна бачити причини появи авторської пісні. Час чудових воєнних пісень минав, а нових, які б відповідали духу часу поки не було. Професіональні композитори в цей період, на жаль, не змогли в достатній мірі висловити почуття і настрої молоді. Утворився певний пісенний вакуум, що і спробували заповнити самодіяльні автори, які з'явилися у безлічі. Відбувався фантастичний за своїми масштабами підйом творчої активності молоді. І вірним супутником при цьому обов'язково була гітара – інструмент найбільше доступний, демократичний, невибагливий. Подібна ситуація повториться і при народженні рок-музики, коли знову ж таки, по-перше, професіональні композитори не змогли своєю творчістю зацікавити молодь, а по-друге, власне, вони і не знали цієї музики і не могли писати в рок-душі. І в котре гітара стала практично єдиним музичним інструментом, який поєднав молодь і певною мірою залучив до багатьох творів пісенного мистецтва.

Говорячи про зачинателів авторської пісні, в першу чергу необхідно назвати імена професіональних літераторів Б.Окуджави і М.Анчарова. Саме вони дали вихідний імпульс новому явищу в пісенному світі.

Серед величезного числа самодіяльних виконавців виділяється група талановитих авторів, чий виступи в другій половині 1950-х рр. мали постійний і надійний успіх у глядачів: В.Берковський, Д.Сухарев, О.Дулов, Б.Вахнюк, Ю.Кукін, В.Туріянський, О.Городницький, Ю.Кім, Ю.Візбор, А.Якушева. Кожний із них на той час був або ще студентом, або вже мав необхідну для життя професію – журналіста, викладача, геолога, вченого.

Отже, можна визначити характерні моменти першого етапу розвитку авторської пісні. Насамперед, іменувалася вона ще тільки самодіяльною і являла собою нове явище. Можливо, тому професійні піснярі порохували її такою, що не

заслуговує на увагу, і були захоплені зненацька загрозливими розмірами цього явища, не оцінивши правильно всієї його значущості.

Ще одна суттєва деталь: окрім автора і виконавця (в одній особі), повинний бути ще і слухач, а це значить, що пісня завжди писалася «для когось». У цьому вузькому колі, обмеженому фаховими або іншими інтересами, такі пісні мали успіх, навіть якщо їм бракувало художньої досконалості. Щоб їх співати, не потрібно мати великі вокальні дані і майстерно володіти інструментом. Тобто ці пісні були гранично доступні для виконання. І це теж постало однією з причин їхнього масового поширення. Адже багато що з цього можна було співати взагалі без всякого акомпанементу. Основна маса таких пісень, як правило, не дуже вдалих, далі визначеного замкнутого кола не йшла. Але деякі з них виривалися на такий художній рівень, що ставали зрозумілими і приймалися далеко за межами групи, для якої вони були написані.

На цьому етапі становлення авторська пісня стала тим жанром, який стане джерельною базою вітчизняного рок-виконавства, а крім того й своєрідним взірцем у своїх кращих творах для тих, хто буде створювати відповідні тексти для рок-пісень.

До початку 1960-х і в 1970-ті рр. спостерігається парадоксальне явище: саме в ці роки професійна пісенна естрада зіштовхується з яскравою, високоталановитою майстерністю «непрофесійних» вокалістів, інструменталістів, поетів. Їхню творчість використовують радянське кіно, театр, їх пісні поширюються в записах, вони не тільки пропонують високий рівень справжнього професіоналізму, але і торують нові, ще незвідані в цьому мистецтві шляхи.

По-справжньому масовим рух авторської пісні став у результаті тих же змін в техніці та громадському житті, що викликали сплеск року. В 1968 р. вийшла стаття «О чем поет Высоцкий?», де його паплюжать у тих же самих виразах, якими будуть знеславлять подальший розвиток рок-музики.<sup>8</sup>

Зміни в авторській пісні пов'язували як із творчістю професійних літераторів (Б.Окуджави, М.Анчарова, Ю.Візбора, Ю.Кіма), так і з появою в жанрі нових імен, насамперед Є.Клячкіна, Н.Матвєєвої, В.Висоцького. Кожний із них не тільки по-своєму впливав на весь численний ареал самодіяльної пісні, але і був серйозним конкурентом визнаним естрадним авторитетам.

На тлі стихійної самодіяльної творчості в ці роки почала викристалізовуватися авторська пісня, відбувся відрив її від камерності і певної замкнутості, вихід на велику сцену, до засобів масової інформації і тиражування. Насамперед, дали знати про себе якісні зміни у змісті – вся атрибутика туристсько-геологічного напрямку відходить на другий план, замінюється звертанням до внутрішнього світу сучасника, його повсякденного життя, наболілим проблем.

Володимир Висоцький – один із найцікавіших і значних авторів 1970-х рр. Мужні, енергійні, пружні за ритмом, його пісні приваблювали нагальністю порушених проблем, у них нещадне неприйняття міщанства, боягузливості,

<sup>8</sup> Советская Россия. – 1968. – 9 июня

приспосовництва. Пісні Висоцького – це маленькі драми, комедії, трагедії. Майстерність перевтілення, акторський темперамент поєднувалися в його виконанні з рідкісною сучасністю світовідчуття, що обпалювала щирістю, вмінням переконувати і підкоряти собі слухачів.

Пісні Висоцького 1970-х рр. відрізняються тонким психологізмом і композиційною стрункістю, і головне – вони вже не були подібні до миттєвих фотографій, зроблених на стадіоні, в цирку, на заводі або десь на весіллі. Зовнішні прикмети часу поступалися місцем глибоким філософським узагальненням («Кони привередливы», «Две судьбы» і т.д.). У його темах людської мужності особливе місце належить пісням про війну: «Он не вернулся из боя», «Мы врашаем Землю», «Звезды», «Спасите наши души», «Як-истребитель», «Сыновья уходят в бой». Военний цикл Висоцького вважається однією із вершин авторської пісні.

Мова вулиць, підворіть – це зовсім не обов'язково брудні, лайливі вирази. Це мова сьогодення, мова героїв літератури, кіно. Професійна естрада завжди відставала від стрімкого розвитку усного мовлення. А непрофесійна – або спрямовувалася у висоти поезії, або демонстративно захоплювалася жаргонами. До Висоцького в нас не було автора-виконавця, що так послідовно будував би свою творчість на сьогоднішній живій мові.

Зазначимо, що це, на наш погляд, представляється вкрай важливим. Висоцький у нас зробив те, що в усьому світі зробив рок. Одна з найважливіших заслуг рок-музики і полягала в тім, що вона «олюднила», приземлила тексти пісень. У нас це стало можливим завдяки творчості В. Висоцького. Можна навіть назвати Висоцького нашим першим дійсним рокером – скоріше за духом, якщо не за формою.

Що ж являла собою авторська пісня вже 1980-х років?

Перше – це процес руйнації, здавалося б. «недоторканного» канону – авторської триєдності в створенні пісні. Явище це не нове. Просто дотепер ми вели мову про бардів у класичному розумінні цього слова, тобто мали на увазі людей, які у творчому плані ні від кого не залежали. Вони самі складали вірші, самі писали музику, самі представляли свої твори на сцені. Але були виконавці, в творчості котрих деякі з цих ланок відсутні – порушувалася триєдність авторства. Проте, відсутність якоїсь ланки не є «аномалією» авторської пісні.

Друге. У бардів значно виріс рівень музичної підготовки. Представники «старої гвардії» (Б.Окуджава, О.Городницький, Н.Матвеева) з їх «трьома акордами» вже здавалися анахронізмом. Більшість авторів 1980-х (О.Дольський, О.Розенбаум, Є.Бачурін, В.Луферов, С.Нікітін, О.Суханов) чудово володіли усіма тонкощами гри на гітарі. Багато хто свідомо до цього прагнув й одержав додаткову музичну освіту.

Третє. І мабуть, саме головне. Змінився зміст авторської пісні, тобто по своїй значеннєвій і сюжетній наповненості вона стала багатше за свою попередницю з 1970-х. За різноманітням тем, які були в ній, авторська пісня, мабуть, не мала собі рівних і на відміну від естрадної торкалася і тих аспектів людського буття, котрі професійна пісня поки ще обходили.

Рок перетворює бардів у трибунів. Барди зверталися до величезного залу, як до однієї людини, близькому другу, однодумцю. З духівників вони почали перетворюватися в лідерів. Бардівська пісня, як правило, побудована на типажах. Рок-пісня, як правило, на ситуаціях. Взаємопроникнення змінило цю просту і звичну структуру.

Розглянувши функціонування авторської пісні, необхідно зазначити, що вона певною мірою слугувала джерельною базою і своєрідним взірцем для багатьох рок-музикантів і рок-поетів. Цілком свідомо ми ставимо питання зв'язків авторської пісні з рок-музикою, оскільки розглядаємо її як одну із складових стартового матеріалу цієї музики. Чимало дослідників убачали в цій пісні зародки нової молодіжної музики. Творчість Б.Окуджави, О.Галича, Ю.Візбора, згодом В.Висоцького, О.Розенбаума та інших в багатьох моментах близька рок-музиці як внутрішнім драматизмом, так і за деякими засобами музичної виразності та поетичного слова. Хоча, незважаючи на органічну єдність музики і тексту в цих піснях, на наш погляд, їхню творчість слід розглядати скоріше як явище літературне.

Разом з тим цілком показовою може виступати творчість Олександра Галича, який дуже болісно переживав за долю своєї країни, її майбутнє, який висміював соціальні пороки, лицемірство, приховану правду.

Він був одним із фундаторів авторської пісні, значно розширивши її сатиричні та лірико-філософські напрями. З початку 1960-х, саме за декілька років до появи радянського року, він виконував пісні-новели, де головними темами були пам'ять і відповідальність за минуле, протистояння сваволі і конформізму, використовував інтонації міського романсу та фольклору, частівку, блатну пісню, прикрашені іронією, сарказмом, трагізмом, гіркою насмішкою. Саме такі позиції були повторені і в рок-поезії.

Висновки. Розглянувши віхи становлення та функціонування авторської пісні, стає зрозумілим, що цей пласт художньої культури мав не тільки свої закони розвитку, а й чинив неабиякий вплив на інші художні явища, в тому числі і рок-музику. Зокрема, пісенна культура Радянського Союзу 1960-1980-х рр. розділилася на три незмішувані рухи:

- а) радянська естрада
- б) авторська пісня
- в) рок-музика

Рок-музика в Радянському Союзі, завдяки й авторській пісні, взяла на себе роль соціокультурного каталізатора всіх суспільних на той час проблем, виявилася спроможною протистояти бюрократичній машині радянської культури, виявив численні болючі точки суспільного розвитку через рок-музикування.

*Література:*

- 1) 50 российских бардов: Справочник. – М., 2001.
- 2) Авторская песня: Антология / Сост. Д. Сухарев. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 1024 с.

- 3) Андреев Ю. *Наша авторская...: История, теория и современ. состояние самодейт. песни* / Ю. Андреев. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 270 с.
- 4) Андреев Ю. *Наша самодейтельная песня* / Ю. Андреев, Н. Вайнонен. – М.: Знание, 1983. – 64 с.
- 5) Анчаров М. *Звук шагов: Сб.* / Сост. В. Юровский. – М.: Останкино, 1992. – 302 с.
- 6) Бирюкова С. *Спасите наши души... (Окуджава – Высоцкий – бард-рок)* / С. Бирюкова. – Тамбов, 1990.
- 7) *Возьмемся за руки, друзья!: Рассказы об автор. песне* / Автор-сост Л. Беленький. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 447 с.
- 8) *Грушинский: Фестивальная летопись. 1968-2000* / Сост. В. Шабанов. – СПб., 2001.
- 9) *Истомин С. Самые знаменитые барды России* / С. Истомин, Д. Денисенко. – М., 2002.
- 10) *Крылов А. Галич – «соавтор»* / А. Крылов. – М., 2001.
- 11) *Крылов В. Сборник СД авторской и фольклорной песни «95»* / В. Крылов. – М., 1998.
- 12) *Некрасов Е. Шесть вечных струн* / Е. Некрасов. – М.: Знание, 1990. – 62 с.
- 13) *Нет хода нам назад: 33 московских барда: Сб.* / Сост. Р. Шипов. – М.: Прейскурантизмдат, 1991. – 192 с.
- 14) *Огаркова Н. Авторская песня: история, современность, будущее* / Н. Огаркова // Сб. науч. тр. Вып. 1. – СПб., 1992.
- 15) *От костра к микрофону: Из истории самодейтельной песни в Ленинграде.* – СПб., 1996.
- 16) *Різник О. Українська авторська пісня: Основні етапи розвитку* / О. Різник. – К., 1993.
- 17) *Савченко Б. Авторская песня* / Б. Савченко. – М.: Знание, 1987. – 52 с.
- 18) *Чуланов А. В пути и на привале* / А. Чуланов. – Минск, 1989.

#### **Стислі відомості про деяких виконавців авторської пісні**

**АНЧАРОВ** Михайло Леонідович (1923-1990) – художник, письменник, драматург, перекладач, сценарист, бард, один із основоположників жанру авторської пісні. Член Спілки письменників СРСР. Військовий інститут іноземних мов Радянської Армії, Московський художній інститут, сценарш майстерні. Пісні писав із другої половини 1930-х.

**БАЧУРИН** Євген Володимирович (1934) – живописець, співак, поет. Московський поліграфічний інститут. Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури. Член Спілки художників СРСР. Пісні пише з 1967.

**БЕРКОВСЬКИЙ** Віктор Семенович (1932) – бард, композитор, кандидат технічних наук, доцент. Московський інститут сталі та сплавів. Пісні пише з 1957. Співпрацював із С. Нікітіним (музика до спектаклів, мультфільмів, пісні).

**БОГОМОЛЕЦЬ** Ольга Вадимівна (1966) – лікар, автор-виконавець, кандидат медичних наук. Київський медичний інститут. Лауреат міжнародного фестивалю слов'янської авторської пісні «Білі вітрила», Всеукраїнського фестивалю української авторської пісні та співаної поезії «Оберіг», фестивалю української культури «Сопот-91». Премія ім. С. Стуса (1992).

**ВАХНЮК** Борис Савелійович (1933) – бард, журналіст, поет, кіносценарист, майстер спорту СРСР із футболу. Історико-філологічний факультет Московського педагогічного інституту. Пісні пише з 1955.

**ВИСОЦЬКИЙ** Володимир Семенович (1938-1980) – поет, актор театру і кіно, автор-виконавець. Учився у Московській інженерно-будівельному інституті. Школа-студія МХАТ. Був актором Московського театру ім. О. Пушкіна, Московського театру мініатюр. Театру драми і комедії на Таганці. Створив особливий жанр пісні, у якому виконання є не просто способом донесення змісту до слухача, а істотною частиною самого змісту. Форсований спів був свідомо застосовуванням художнім прийомом. Висміював соціальні пороки, міщанську обмеженість, тупість, святенництво, був великим майстром сатири і гумору. Знявся у 30 фільмах, у 12 виконав головні ролі, для 10 написав пісні. Державна премія СРСР (1987, посмертно).

**ВІЗБОР (Візборас) Юрій Йосипович (Іозасович) (1934-1984)** – актор, сценарист, режисер документального кіно, драматург, поет, автор і виконавець пісень. Факультет російської мови і літератури Московського педагогічного інституту. Член Спілки журналістів та Спілки кінематографістів СРСР. Один із фундаторів авторської пісні (пише з 1951). За його участі на радіо народилася програма «Юность», робились «Голубые огоньки» на ТБ. Участь у становленні звукового журналу «Кругозор». За його сценаріями було знято понад 40 фільмів. З 1967 знявся у 28 кінокартинах.

**ГАЛИЧ (Гінзбург) Олександр Аркадійович (1918-1977)** – поет, драматург, актор. Театральна студія ім. К. Станіславського, літературний інститут. Автор комедій і сценаріїв фільмів. Один із фундаторів авторської пісні, значно розширив її сатиричні та лірико-філософські напрями. Як й інші барди, використовував інтонації міського романсу та фольклору, частівку, блатну пісню, прикрашені іронією, сарказмом, трагізмом, гіркою насмішкою. На початку 1970-х йому забороняють публічні виступи, виключають із Спілки письменників та кінематографістів, Літфонду. В 1974 в ультимативній формі було запропоновано покинути Радянський Союз, він їде до Франції. В 1988 були скасовані виключення із творчих спілок. Державна премія СРСР, премія Комітету Державної безпеки.

**ГОРОДНИЦЬКИЙ Олександр Мойсейович (1933)** – геофізик, доктор геолого-мінеральних наук, член-кореспондент АН, автор-виконавець. Ленінградський гірничий інститут. Член Спілки письменників СРСР. Пісні складає з 1953 р. Автор музики до театральних постанов, радіоспектаклів, кінофільмів.

**ДІКШТЕЙН Григорій Юхимович (1936)** – дизайнер, автор-виконавець. Український політехнічний інститут (1968). Пісні складає з 1952 р.

**ДОЛЬСЬКИЙ Олександр Олександрович (1938)** – бард, композитор. Будівельний факультет Уральського політехнічного інституту, музичне училище по класу гітари. Виступав у концертах Свердловської філармонії як соліст-гітарист, з 1967 – із сольними програмами. Лауреат Всеросійського конкурсу артистів естради, переможець I Всесоюзного фестивалю самодіяльної пісні, лауреат VI Всесоюзного конкурсу артистів естради. Автор пісень, п'єс для гітари, джазових композицій. Знімається в кіно. Премія ім. Б. Окуджави. Державна премія Росії.

**ДУЛОВ Олександр Андрійович (1931)** – автор пісень, кандидат хімічних наук. Хімічний факультет Московського державного університету. Із середини 1950-х пише пісні на вірші різних поетів.

**ЄГОРОВ Вадим Володимирович (1947)** – психолог, автор-виконавець, кандидат психологічних наук. Факультет російської мови та літератури Московського педагогічного інституту. Пісні складає з 1964 р.

**КІМ (псевдонім Михайлов) Юлій Черсанович (1936)** – поет, драматург, автор і виконавець власних пісень, один із основоположників авторської пісні. Історико-філологічний факультет Московського педагогічного інституту. Член Спілки кінематографістів СРСР. В поезії та драматургії присутні гумор, іронія та реалістичне зображення дійсності. Початок творчості припадає на середину 1950-х рр. Автор сценаріїв, мюзиклів, п'єс, музики до спектаклів, має багатий мелодійний талант. У його творчості переважає театральність і сценічність, що підносяться автором в образі різних масок. Знявся в фільмі «Семь пот в тишине», де грає сам себе. Державна премія Росії.

**КЛЯЧКІН Євген Ісакович (1934-1994)** – поет, автор-виконавець. Ленінградський інженерно-будівельний інститут. З 1961 пише вірші та музику, з 1978 виступає із власними піснями у супроводі гітари. Лауреат різних фестивалів самодіяльної й туристської пісні. З 1990 в еміграції.

**КУКІН Юрій Олександрович (1932)** – автор-виконавець. Ленінградський інститут фізкультури. З 1948 пише пісні.

ЛЕВИН Борис Вульфович (1937) – інженер-геофізик, кандидат технічних наук, майстер спорту СРСР з альпінізму, автор-виконавець. Московський гірничий інститут (1959). Пісні складає з 1961 р.

ЛУФЕРОВ Віктор Архипович (1945) – біофізик, бард. Московська ветеринарна академія, естрадне відділення музично-педагогічного училища ім. Гнесіних по класу гітари. Лауреат Московського фестивалю самодіяльної пісні. Пісні складає з 1966.

МАТВЄЄВА Віра Іллівна (1945-1976) – журналістка, автор-виконавець. Московський інженерно-будівельний інститут. Пісні складала з 1967.

МАТВЄЄВА Новела Миколаївна (1934) – поетеса, співачка, літератор, драматург, прозаїк, художниця. Вищі літературні курси при Літературному інституті (1962). Член Спілки письменників СРСР. Пісні складає з 1957 р. Одна із засновників жанру авторської пісні. Акомпанує собі на гітарі, має неповторну манеру виконання.

МІТЯЄВ Олег Григорович (1956) – автор-виконавець, заслужений артист Росії. Челябінський інститут фізкультури, акторський факультет ГИТИСу. Знімається в кіно.

НІКІПІН Сергій Якович (1944) – біофізик, композитор, актор, співак, заслужений діяч мистецтв Росії, кандидат фізико-математичних наук. Фізфак МДУ. Член Спілки композиторів СРСР. Пісні складає з 1962 р. З 1974 виступає у дуєті з дружиною Тетяною. Лауреати XI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів, неодноразові лауреати фестивалів авторської пісні. Дуєт співає в мульт- та кінофільмах, на радіо, в дитячих інсценуваннях. Автор музики до мульт- та кінофільмів. Премія Ленінського комсомолу.

ОКУДЖАВА Булат Шалвович (1924-1997) – письменник, поет, співак, один із фундаторів авторської пісні. Філологічний факультет Тбіліського університету. Член Спілки письменників СРСР. Пісні складає з 1946 р. Автор кіносценаріїв. З 2001 р. започаткований Міжнародний фестиваль Б. Окуджави. Приз «Золота гітара». Премія ім. А. Сахарова

РОЗЕНБАУМ Олександр Якович (1951) – співак, поет, композитор, народний артист Росії. Музичне училище по класу фортепіано, Ленінградський медичний інститут. Пісні почав писати на початку 1970-х. Акомпанує собі на гітарі. Знімається в кіно.

СУХАНОВ Олександр Олександрович (1952) – математик, кандидат фізико-математичних наук, автор-виконавець. Механічно-математичний факультет МДУ. Пісні складає з 1969.

СУХАРЄВ (Сахаров) Дмитро Антонович (1930) – вчений-нейробіолог, доктор біологічних наук, автор-виконавець. Біологічний факультет МДУ. Член Спілки письменників СРСР. Пісні складає з 1969.

ТУРІЯНСЬКИЙ Володимир Львович (1935) – бард. Пісні складає з 1959.

ШАНГІН-БЕРЕЗОВСЬКИЙ Ген Никифорович (1930) – генетик, доктор біологічних наук, автор-виконавець. Біофак МДУ. Пісні складає з 1949 р.

ЯКУШЕВА (Кусургашева) Ада (Ариадна) Адамівна (1934) – радіожурналістка, автор-виконавець. Факультет російської мови і літератури Московського педагогічного інституту. Член Спілки журналістів СРСР. Пісні пише з 1954.

УДК 78.071.1: 792.6(477.54)

*Ш.Т.Палтаджян*

*Сочинения композиторов харьковской школы на сцене Харьковского  
театра музыкальной комедии*

В статті розкриваються образно-смысловые аспекти сценического воплощения новых сочинений М.Карминского, В.Золотухина, И.Ковача, В.Черненко.

У статті розкриваються образно-сміслові аспекти сценічного втілення нових творів М.Кармінського, В.Золотухина, І.Ковача, В.Черненко.

The article deals with the semantic sense of staging embodiment of the new peace of M.Karminsky, V.Zolotuhin, I.Kovach, V.Chernenko.

**Объект** предлагаемой статьи составляет современный репертуар Харьковского театра музыкальной комедии, рожденный из творческого общения с ведущими композиторами города Харькова. В разное время и под разными предложениями мне посчастливилось сотрудничать с замечательными музыкантами. **Целью** статьи является опыт анализа совместной работы дирижера, композитора и режиссера над сценическим воплощением музыкального спектакля.

**Предметом** исследования станут несколько спектаклей, с моей точки зрения, наиболее ярко воплощающие творческие принципы тех авторов, чья музыка была объектом сценической интерпретации.

В 2000 году, исходя из стремления обновить репертуарную политику, Харьковский театр музыкальной комедии обратился к молодому харьковскому композитору **Владимиру Черненко** (ученик проф. И. Ковача) с предложением написать музыкальную комедию на классический сюжет. Выбор пал на итальянского драматурга XVIII века, автора блестящих и остроумных «моралите» Карло Гольдони. За основу либретто были взяты два произведения: одно из них «Хозяйка гостиницы», которое и по сей день входит в репертуар многих театров, другое – «Феодал» – является хотя и менее популярным, но не менее ярким и талантливым опусом итальянского драматурга. На материале данных пьес композитором (он же и автор либретто) был составлен оригинальный текст (по сути, совершенно новая пьеса), органично сочетающий в себе две первоначально сюжетно разнородных линии.

Таким образом, некоторая своеобразная эклектичность (точнее, полистилистичность), заложенная уже в самой драматургии, не могла не отразиться на музыкальном языке спектакля. Тем самым авторы спектакля органично «вписались» в современную постмодернистскую театральную эстетику. Спектакль «Похождения маркиза-повесы» был поставлен в Харьковском театре музыкальной комедии режиссером Валерием Смолко (ученик народного артиста Украины, профессора А.Барсегиана), дирижером, заслуженным деятелем искусств Ш.Палтаджяном, художником К.Черепановым и балетмейстером Л.Камышиниковой.

Композитор сознательно пошел на частичную стилизацию музыкального материала, стремясь отразить звуковую среду эпохи, в которой жили и действовали персонажи К. Гольдони. При этом автор использовал интонации и ритмы других эпох и культур, приближая спектакль к современности.

Характер каждого из персонажей раскрывается в сольных и ансамблевых номерах, в которых поочередно репрезентируется лирическое и комическое начала спектакля. Несколько развернутых танцевальных сюит балета погружают зрителя в стихию народного карнавального праздника, что по замыслу автора и режиссера должно служить драматургическим фоном постановки в целом, скрепляя коллизии

сюжета. Необходимо особо отметить чрезвычайную пластичность музыки вокальных номеров, что, с одной стороны, потребовало немалой балетмейстерской работы с актерами, а с другой внесло динамику и легкость в саму постановку.

Композитор сознательно отказался от создания многочастных развернутых номеров, отдав предпочтение песенной куплетной форме, в которой и написаны основные номера данной музыкальной комедии. Такой подход был обусловлен с одной стороны требованиями максимальной динамизации сценического темпоритма спектакля, а с другой – традициями самого жанра «музыкальной комедии» водевильного типа, где музыкальный номер является как бы продолжением диалога (монолог), органично «прорастая» из последнего и завершая его.

Несмотря на лаконичность музыкальных образов, каждый персонаж имеет свой интонационный комплекс, раскрывающий не только ситуацию, в которой персонаж оказывается, но и ролевое содержание его образа в сюжетных перипетиях.

Безусловно, ведущим лейт-образом спектакля выступает гротескное начало, причем это не столько пародия или сатира, сколько мягкий непринужденный юмор; очевидно, что автор любит своих персонажей даже с их недостатками и «смеясь, бичует нравы», пользуясь принципом контрастного сопоставления и соединения несоединимого. Пример: угловатый простодушный Нардо пытается объяснить в любви «высоким штилем», используя при этом ритмо-интонации «хабанеры», маркиз Флориндо «опускается» до простонародной песенки слуг; а рассуждения о том, как надо держать в узде неверных мужей, выдержана в духе возвышенной «сарабанды».

Изящество и легкость решения спектакля вызвали определенный прием оркестровки музыкального материала. Основная нагрузка легла на струнные и деревянно-духовые инструменты. Большая роль была уделена штрихам и звуковой динамике партитуры. И хотя в процессе оркестровки не ставилась задача подражать оркестру эпохи классицизма, все же, при решении отдельных звуковых пятен, этот момент учитывался.

Остановимся более подробно на некоторых наиболее интересных номерах музыкальной партитуры спектакля.

Торжественные фанфары меди открывают первый музыкальный номер – Увертюру, написанную в стиле итальянских увертюр (*Allegro – Adagio – Vivo*). Сменяющая фанфары искрометная тема тарантеллы, возвещает стихию карнавальности и веселья, задавая темпоритм и характер последующего развития действия. Необходимо сразу отметить, что интонационно-ритмическая триольность является лейтмотивом практически всей музыкальной партитуры спектакля, в модифицированном виде проникая во все последующие вокальные и танцевальные номера. Средний раздел построен на кокетливой, жеманной теме маркизы Беатриче и рыцарской напористой теме Панталоне (обе темы прозвучат затем в их совместном дуэте). Заключительный раздел и кода возвращают интонации тарантеллы, стягивающей свое вихреобразное кружение в финальном ре-мажорном аккорде.

Второй номер («Пролог»), следующий сразу за Увертюрой, вводит непосредственно в сценическое действие и представляет собой ансамбль на фоне танцевальной пантомимы. Украшенная мелизмами тема передаст суету и суматоху, охватившую жителей имения Монтефоско в преддверии приезда нового хозяина. № 3 «Речитатив и ариозо Розауры» – лирический портрет главной героини: двухчастный вокальный номер, первый раздел которого представляет собой слегка взволнованную речитацию (a-moll); второй – построен на мелодии широкого дыхания, плавно разливающейся в светлой тональности B-dur с кратковременным отклонением в g-moll.

№ 4 «Сцена-дуэт Нардо и Панталоне» – музыкальный портрет комедийного плана двух главных претендентов на руку хозяйки гостиницы – Мирандолины. Представляет собой двухчастную композицию, первый раздел которой стилизован в духе «сицилианы», а второй имеет острохарактерную скерцозную окраску.

№ 5 «Дуэт Нардо и Мирандолина» – еще один пример музыкальной пародии. В основе первого раздела стилизованная «хабанера» (прим. 10), характеризующая «страстные» излияния Нардо; ответ Мирандолины – грациозно-кокетливая, синкопированная мелодия танцевального склада.

Как пример удачной стилизации «под старину» хочется особо отметить номер, носящий название «Сарабанда» (дуэт Гита и Джанинна). Автор не только создает свой вариант одного из жанров барочной сюиты, но и придает ему вокально-танцевальный характер. Полифонические вариации на основную тему с наложением вокального канона, потребовали от исполнителей «легкого жанра» демонстрации всего мастерства своей вокальной техники в сочетании с пластическим рисунком танца. Первое столкновение Флориндо и Розауры (основных лирических персонажей) происходит на фоне вальсового дуэта. Два основных раздела: напористый мажорный маркиза и романсово-лирический Розауры перемежаются танцевальными проходами-проигрышами.

Главный лирический герой – маркиз Флориндо получает свою первую самостоятельную музыкальную характеристику в развернутой музыкальной сцене «Ночь темна» (с участием балета и солистов: Гита, Джанинна, Мирандолина). Портрет молодого повесы репрезентирует зажигательный музыкальный вокально-танцевальный номер, в котором можно уловить интонации латиноамериканской румбы и венгерского чардаша. Синкопированный ритм с опорой на слабую долю придает музыке пластичность и устремленность.

Второй акт открывается вокально-танцевальной сценой маркиза Флориндо и его свиты, что образует органическую драматургическо-музыкальную арку между действиями. Пародийная серенада главного героя переходит в стремительную танцевальную композицию, построенную на ритмо-интонациях итальянского фольклора.

Маркиза Беатриче (мать Флориндо) получает свою музыкальную характеристику в двух дуэтах: первый – Беатриче и Панталоне «В любви молодые как дети...» – написан в трехчастной репризной форме, где крайние разделы

построены на мелодии сдержанного маршеобразного характера (3/4, тональность натуральный е-нол), а в среднем разделе звучат темы, которые были заявлены в среднем разделе увертюры.

Второй дуэт Беатриче и Розаура «Хочу, мой друг, вам удружить...» является двухчастной композицией, в которой первый раздел – неспешная речитация, передающая нравоучение пожилой маркизы (прим. 19), а второй основан на близкой к тарантелле подвижной теме (9/8) и репрезентирует полное взаимопонимание двух женщин по поводу: «Женщина все же, как не крути, сможет мужчину всегда провести...».

Оригинально с точки зрения режиссерской и музыкальной драматургии решена сцена «Заговора», в которой главные персонажи – жители имения Монтефоско – замышляют проучить не в меру любвеобильного молодого маркиза. Данная сцена распадается на две части: первый раздел – вокальный ансамбль, пародирующий «роковые» нисходящие интонации траурных маршей, а второй – танцевальная пантомима, построенная на стилизации барочной чаканы.

Финальная сцена представляет собой комедийное «Танго» (шпастический номер), которое танцуют переодетый Панталоне и подвыпивший маркиз Флориндо, принимающий его за юную Джанинну.

Последние такты партитуры представляют собой куплеты, построенные на теме средней части дуэта Нардо и Мирандолина, исполняемые всеми действующими лицами спектакля, в которых заключено основное «моралите»: «Любовь прекрасна, ей все подвластно, но несерьезность в любви опасна!».

Высоко оцененный как публикой, так и критикой, спектакль, к сожалению, сошел со сцены. Однако, на мой взгляд, он заслуживает возрождения в новой версии, поскольку его музыкальные и режиссерские достоинства не утратил своей актуальности для современного слушателя.

Еще один пример сотрудничества Харьковского театра музыкальной комедии с харьковскими композиторами – это спектакль «У самого синего моря», созданный харьковчанами композитором **И.Ковачем** и поэтом Р.Левиным в содружестве с писателем С.Михалковым на основе его водеvila «Дикари». Эта пьеса в свое время легла в основу сценария к популярному кинофильму «Три плюс два».

Близость жанра водеvila и театра музыкальной комедии очевидна: игра случайных совпадений, стремительность действия, неожиданность развязки. Музыкальная драматургия в водевиле не является главным источником развития сюжета. Она в основном «аккомпанирует» сюжету, раскрывая план эмоционально-смысловой нагрузки диалогов.

Спектакль «У самого синего моря» открывается вокальным ансамблем в сопровождении ритмичного зажигательного танца. Жизнерадостная песня «Сколько солнца, сколько света» с самого начала задает веселый и беззаботный настрой, характерный для забавной курортной истории, лежащей в основе либретто.

Вступление не затягивает темпоритм спектакля, быстро уступая место драматургическому действию.

Режиссер Виктор Утенин, дирижер Ярослав Сорочук, художник Станислав Кузовкин и балетмейстер Л.Фербер стремились в работе над материалом сохранить утонченность, легкость, музыкальность и ритмичность, характерные для водевилю, с присущими спектаклю театра музыкальной комедии многоголосием несвойственных водевилю средств выразительности. Им удалось соединить естественную комедийность сюжета с бурным каскадом массовых танцев, ненавязчиво объединить лиричность сольных номеров с хоровым сопровождением.

Роль балетного сопровождения в этом спектакле небалальна – хореографические номера являются способом пластического выражения внутренних переживаний героев, усиления масштаба конфликтов персонажей и, конечно же, служат созданию хорошего настроения.

Музыкальная структура спектакля «У самого синего моря» включает в себя хоры, ариозо, куплеты и баллады. Наиболее запоминающимися и полюбившимися зрителю стали вокальные номера влюбленного Арчила и его друга Любешкина. Заслуживает упоминания и вокальный дуэт героинь – Зои и Лены – своеобразный гимн, в котором они воспевают море и солнце.

Спектакль стал интересным знаковым явлением, выросшим из опыта совместной работы коллектива Харьковского театра музыкальной комедии с композитором-современником.

Премьера героико-романтического спектакля «И один в поле воин» по мотивам одноименного романа Ю.Дольд-Михайлика на музыку народного артиста Украины, профессора Владимира Максимовича Золотухина (композитор создал музыку специально для постановки на сцене Харьковского театра музыкальной комедии) состоялась в 1985 году.

Тема войны и мира, чрезвычайно популярная в театре того времени, была раскрыта В.Золотухиным в содружестве с либреттистом – народным артистом Украины Д.Шевцовым. Они по-своему проинтерпретировали страницы всемирного подвига – борьбы с фашизмом.

Либретто ограничено остросюжетными коллизиями, обозначенными в романе, который давно нашел место в сердцах широкого читателя. Благоприятный сюжет и стремительно развивающееся действие позволили В.Золотухину создать выразительную и захватывающую музыку, которая органично сплелась с драматическим действием, а также воплотить в музыке запоминающиеся образы персонажей, захватывающих внимание зрителей.

Период, охватывающий первые два года событий спектакля, место которых – Франция и Италия, является важным для понимания характера героя-разведчика Комарова (Гериха). Кульминационной в первом действии спектакля становится ария «Родина». В ней льется напевная русская мелодия, свободно варьируется ритмика.

Плавно меняется гармония и модуляции в сплетении оркестровых голосов. Это помогает композитору передать настроения раздумий, ожидания, готовности героя к подвигу.

Музыкальная характеристика образа Комарова выходит в конце второго действия на передний план. В патетическом монологе Генриха «Ненавижу» из второго акта («Сдержи себя, чтобы не выдавать себя») передана боль потери любимой и ненависть к врагу. Музыка здесь полна напряженности и драматизма.

Как кульминация всего произведения в финале звучит песня о Родине, торжественно утверждая победу советского народа в бесчеловечной войне.

Двумя музыкальными померами охарактеризована лирическая линия – любовь разведчика Генриха к французской патриотке Монике. Это, прежде всего, ария Моника «Кто ты?» и дуэт героев. Музыка в нем полна лиричности и страсти, передающих самоотверженную любовь Генриха и Моника. Симфонизация и особое оркестровое сопровождение позволяют найти оптимальную балансировку звучания. Еще один драматургически-музыкальный пласт произведения связан с образами врагов.

Все эпизоды, которые характеризуют фашистов, лишены глубины и многоплановости, легковесны, поверхностны.

В музыке В.Золотухина к спектаклю «И один в поле воин» много реминисценций или музыкальных лейтмотивов, которые являются неотъемлемой и скрепляющей частью музыкального спектакля.

Для всей музыки в спектакле характерны песенность, распевность, открыто-эмоциональная мелодика, связанная с Отечеством.

Интонации французской песни характеризуют психологический климат оккупированной, но не сгибающейся Франции. Песни и танцы в характеристике немецкой среды в спектакле переданы в духе довоенной немецкой эстрады. Для этих номеров характерны интересные тембральные находки, особенная инструментовка.

В героико-драматических сценах «И один в поле воин» В.Золотухин не уходит от принципа многообразного отображения значительной идеи борьбы за мир.

Над постановкой спектакля работали режиссер, народный артист Украины Александр Барсебян, дирижер, заслуженный деятель искусств Украины Шалико Палтаджян, художник Станислав Кузовкин и балетмейстер Алексей Якубов.

Музыка к спектаклю динамична и драматургична, она организует действие, служит его развитию, а также захватывает глубиной мысли и эмоциональной насыщенностью.

Партитура к спектаклю «И один в поле воин» написана композитором для исполнения эстрадно-симфоническим оркестром. Манера музицирования, в особенности штриховая палитра должна быть на высоком уровне.

Партитура насыщена новыми, нетрадиционными для театров музыкальной комедии, инструментами. Это бас-гитара, ритм-гитара, альтый саксофон, звучание которых отличают интересные тембральные соединения (так называемые «Микети»).

Синтетическая природа произведения «И один в поле воин» стерла грани между оперой, мюзиклом, музыкальной комедией и драматическим спектаклем с музыкой.

Спектакль «И один в поле воин» был поставлен в Харьковском театре музыкальной комедии в 1985 году к 40-летию победы в Великой Отечественной войне.

Среди всех спектаклей на музыку **Марка Карминского**, которые ставились в нашей стране, большой и заслуженной популярностью пользовался спектакль с прекрасной музыкой «Робин Гуд».

В своей книге «Воспоминания о Марке Карминском» Г.Гинзбург написал: «Его музыка к спектаклю «Робин Гуд» очаровательна, запоминающаяся и демократично-проста, мелодична и действительно добрая».

«Робин Гуд» впервые был поставлен в Москве в 1969 году в Драматическом театре имени К.С.Станиславского. Инсценировку стихов Роберта Бернса в переводе Самуила Маршака написал Виктор Дубровский. Широко известна грамзапись спектакля «Робин Гуд» на музыку М.Карминского, в котором пели И.Кобзон, Л.Лещенко, В.Толкунова и ряд замечательных драматических артистов, а также вокальный ансамбль «Коробейники» и ансамбль «Мелодия» под управлением Г.Гараяна.

Известны оперы М.Карминского «Десять дней, которые потрясли мир» и «Иркутская история». Последняя шла на сцене Харьковского театра оперы и балета. Но песни из «Робин Гуда» отличаются наибольшей популярностью и вместе с тем лиричностью и пропикновенностью.

В Харькове спектакль был поставлен в 1984 году режиссером, народным артистом Украины А.Барсегяном и дирижером, заслуженным деятелем искусств Украины Ш.Палтаджяном.

Песни на стихи Р.Бернса очень различны по настроению: от мужественного, сурового гимна до лиричных или шуточных, но все объединены щедрым мелодизмом. Народный дух, боевой характер и сочный, колоритный юмор, содержащиеся в стихах Р.Бернса, М.Карминский отразил в музыке, используя элементы стилизации, орнаментализма. Хотя, в то же время, музыка к «Робин Гуду» пронизана эстрадными интонациями, близка по характеру современной песне.

Каждая песня несет свой образ, подчиненный мелодии, ритму, особенностям аранжировки песни.

Бесспорной жемчужиной цикла песен к «Робин Гуду» стала баллада Робина «В полях под снегом и дождем». Спустя десятилетия она так и осталась наиболее убедительной и трогательной в числе последующих музыкальных интерпретаций этого стихотворения (среди них достойна упоминания прежде всего версия Александра Градского).

Боевая и энергичная, маршевая в основе песня «В деревне парень был рожден» является яркой противоположностью лирическому шлягеру. Залихватской, с элементами юмористического портрета, ритмикой отличается песня Секретаря «Из

чего только сделаны мальчишки». Маршевыми интонациями веселого и смелого протеста как символ поднимающейся силы пронизана песня «Настанет день».

В завершении следует отметить, что высказанные наблюдения над образно-смысловыми аспектами воплощения музыкальных образов, созданных композиторами-современниками, далеко не исчерпывают всей сложной проблематики. Однако тех, кто захочет продолжить изучение новых композиторских работ в области музыкального театра, ждет много интересных открытий. Моя же задача заключалась в привлечении внимания к опыту совместной работы коллектива театра музыкальной комедии, который в свое время был высоко оценен музыкальной общественностью, а сегодня незаслуженно забыт.

УДК 781.6:78.082.2:786.2 (Метнер)

К.В.Підпорінова

*Композиційно-драматургічний профіль  
сонатної тріади оп.11 М.К.Метнера*

«Сонатна тріада» оп.11 М.К.Метнера, створена на основі «Трилогії пристрасті» Гете, являє собою унікальну цілісну композицію зі складною, часом «завуальованою» системою внутрішніх зв'язків. Ключ до розшифровки авторського задуму – назва опусу, яка не має аналогів у фортепіанній літературі. Виявлені в процесі аналізу інтонаційно-тематичні зв'язки усередині циклу, що забезпечують єдність цілого і на образному рівні, сприяють більш повному розкриттю ідейно-змістовного плану твору.

«Сонатная триада» оп.11 Н.К.Метнера, созданная на основе «Трилогии страсти» Гете, представляет собой уникальную целостную композицию со сложной системой внутренних, подчас «завуальированных», связей. Ключ к расшифровке авторского замысла – название сочинения, не имеющее аналогов в фортепианной литературе. Выявленные в процессе анализа интонационно-тематические связи внутри цикла, обеспечивающие единство целого и на образном уровне, способствуют более полному раскрытию идейно-содержательного плана произведения.

“Sonata Triad” op.11 by N.Medtner is set on “Triology of Passion” by Goethe; it is a unique, integral composition with a complex sometimes veiled system of internal connections. The title of the composition (which has no analogy to anything in the piano literature) is the clue to decoding of the author’s intention. The intonation-thematic connections revealed in the cycle in the process of analysis provide for the integrity of the whole and at a figurative level make for a more complete disclosure of the idea content of the work.

Сонатна тріада оп.11 належить до раннього періоду творчості Метнера<sup>9</sup> і є, по суті, другим зверненням композитора до жанру сонати.<sup>10</sup> Створення цього

<sup>9</sup> Зазначимо, що творчість композитора можна умовно поділити на чотири творчих етапи: *op.1-21, 1896 – 1910; op.22-30, 1910 – 1915; op.31-52, 1915 – 1930; op.53-61, 1931 – 1951* [7, с. 21-22]. Відповідно до запропонованої періодизації «Сонатна тріада», *op.11*, опиняється в центрі раннього періоду.

фортепіанного циклу, до якого увійшли три одночастинні сонати, захоплювало автора протягом кількох років, з 1904 по 1908.<sup>11</sup> У своїх листах Метнер неодноразово використовує стосовно даного твору назву “тріада”. Наприклад, у листі до М.С.Морозова<sup>12</sup> від 18/31 березня 1907 року він пише: “Особливо порадувало мене, що соната *As-dur* [мається на увазі *op.11, №1 – К.П.*] особливо не “модна” і тому, як мені здавалося, здатна загубитися, не загубилася для Вашого слуху. Я поки виключно пишу...Друга соната з тріади [розрядка моя – К.П.] друкується і, мабуть, незабаром вийде. Третя ще не зовсім готова” [6, с. 92]. Забігаючи трохи наперед, звернемо увагу, що назва “тріада” обирається автором не випадково.

Навіяна “Трилогією пристрасті” Гете, сонатна тріада присвячена пам’яті Андрія Братенши, брата дружини композитора, який покінчив із собою через нерозділене кохання. Трьом гетевським віршам: “До Вертера”, “Елегія” та “Примирення”, що становлять трилогію, умовно відповідають три одночастинні сонати: *As-dur, d-moll* і *C-dur*, що складають тріаду. За спостереженням О.Долинської, свої сонати композитор “цілком зв’язує з образним складом віршів” [3, с. 24]. Разом із тим, Метнер зберігає лише назву “Елегія”, вказуючи її як підзаголовок, даний у дужках до другої сонати. Усій же тріаді автор подає наступний поетичний епіграф із заключних рядків “Трилогії пристрасті”:

І легше стало серцю і відкрилося.

Що і живе воно і жадає жити,

Так, у чистий дарунок за усе своє багатство

Воно себе в співзвуччях принесе.

Живи ж завжди – віднині і до віку, –

Подвійне щастя звуків і любові.<sup>13</sup>

Поява “Сонатної тріади”, як відзначає О.Долинська, була тепло зустрінута критикою. “Російська музична газета” (1910, №14) у статті, присвяченій творам Метнера, публікує наступний відгук: “З фортепіанних композицій Метнера “*Sonaten Triade*” *op.11* по обсягу займає найбільш велике місце. Але і по внутрішньому змісту добуток цей привернув би увагу піаністів, якщо б російські піаністи не ігнорували те, що створюють в області їхнього мистецтва молоді композитори” [цит. по: 3, с. 24]. Дійсно, “Сонатна тріада” Метнера являє собою унікальну композицію. Однак дотепер залишається “відкритим” питання: за яким принципом Метнер об’єднує даний цикл в єдине ціле?

<sup>10</sup> Маються на увазі опубліковані твори, оскільки, за відомостями О.Долинської, до Першої сонати, *op.5*, Метнером були написані чотири (безопусні) сонати, що залишилися невиданими [3, с. 19].

<sup>11</sup> Нариси першої сонати циклу належать до 1901 р. [3, с. 24].

<sup>12</sup> Морозов Микита Семснович (1864-1925) – музикант-теоретик, професор Московської консерваторії (1893-1924).

<sup>13</sup> “Трилогія пристрасті” Гете існує також у поетизованому перекладі російською мовою, який здійснив В. Левік. В цьому випадку вірші мають наступні назви: “Вертеру”, “Елегія”, “Умиротворення”. Наданий переклад поетичного епіграфу здійснено автором статті.

Більшість дослідників вказує на відсутність будь-яких тематичних і формальних зв'язків усередині циклу. Наприклад, І.Зетель пише, що "ці одночастинні сонати самостійні та тематично не зв'язані між собою" [4, с. 85]. Аналогічне висловлення знаходимо у П. Васильєва: "Усі три організми цієї тріади живуть кожен своїм самостійним життям і ніяк не зв'язані один із одним тематично" [2, с. 15]. Подібну позицію займає й О.Долинська, яка вказує на те, що "три сонати циклу – самостійні твори, не зв'язані один із одним ні тематично, ні формально" [3, с. 25].<sup>14</sup> Подібний висновок, можливо, обумовлений тим фактом, що сам Метнер нерідко виконував ці сонати як окремі самостійні твори.<sup>15</sup> Проте аналіз музики тріади показує, що дані ствердження є досить дискусійними.

Ключем до розуміння авторського задуму стає назва опусу, яка зауважимо, не має аналогів у фортепіанній спадщині.<sup>16</sup> Об'єктом дослідження, таким чином, обирається фортепіанний цикл "Сонатна тріада", ор.11, предметом – композиційно-драматургічні особливості цього твору. Мета даної статті – простежити, як реалізується тріадність метнеровського опусу, позначена автором у назві, на різних рівнях формоутворення і досягається єдність даного циклу.

Звернемося спочатку до етимології слова "тріада". Поняття "тріада", з грецького *trias* (*triados*) – трійця, не є специфічно музичним. Цей термін зустрічається у філософії та літературі. У першому випадку він означає "троїчність, трьохступінчатість, що характеризує у філософії Гегеля діалектичний розвиток теза, антитеза, синтеза". (доречно нагадати, що Метнер захоплювався німецькою, зокрема, класичною філософією); у другому – "єдність трьох осіб, предметів, понять, троїстість" [1, с. 227]. В обох визначеннях передбачається наявність між трьома складовими якихось зв'язків, що мають забезпечувати цілісність будь-якої композиції. У чому ж вони проявляються в ор.11 Метнера?

Індивідуально відбиваючи принципи сонатної форми в кожному з творів,<sup>17</sup> що розглядаються, на макрорівні композитор вибудовує сонатний цикл із традиційним чергуванням частин "швидко-повільно-швидко": Соната № 1, *As-dur* - *Allegro non troppo*, Соната-Елегія №2, *d-moll* - *Andante molto espressivo* і Соната

<sup>14</sup> Разом із тим, О.Долинська також зауважує, що сонати "тріади" внутрішньо об'єднані спільним ліричним настроєм: "загальну динаміку розвитку всіх трьох сонат Метнер підпорядковує єдиній лінії: тонка, задумлива лірика головних партій ... та м'ягка принадливість та добірність побічних призводить в результаті розвитку до бурхливих код, де життя відчувається як реальність, а не лише як крихка ілюзорна мрія" [3, с. 25].

<sup>15</sup> Достатньо ознайомитися з програмою авторського концерту, що відбувся 5 лютого 1910 року у Малій залі Петербургської консерваторії [6, с. 108].

<sup>16</sup> Зауважимо, що визначення "сонатна тріада" зустрічається в науковій літературі, зокрема стосовно Шостої, Сьомої та Восьмої сонат С.Прокоф'єва. Проте сам композитор (С.Прокоф'єв) ці сонати не поєднав у цілісну композицію.

<sup>17</sup> Не випадково, в статті "*Kompositionsabend*", що була опублікована в газеті "*Dresdener Anzeiger*" (1907, № 322) рецензент "В" називав Метнера "музикантом-експериментатором, який заслуговує на увагу навіть якщо не у всьому можна за ним прямувати". Критик, відзначаючи відхилення Метнера в "Сонатній тріаді" від історично сформованого поняття сонати, приходить до висновку, що "в усякому разі тут маємо справу з свосвідною індивідуальністю, яка сама собі приписує правила" [цит. по: 6, с. 115-116].

№3, C-dur - Moderato, con passione innocente. Роль подійно-насиченої першої частини виконує масштабна Перша соната, місце ліричної повільної середини займає Соната-Елегія, що відрізняється лаконізмом викладу, нарешті, функція Фіналу покладена на Третю сонату. У центрі композиції автор розміщує мінорну тональність, семантика якої традиційно асоціюється з трагічними, жалібними образами. Разом з тим, у рамках цілого простежується розвиток бетховенського принципу “від мороку до світла”, що передається через поступове просування від бемольних тональностей до дієзних. З цих позицій особливості тонального плану кожної із сонат виявляють новий ланцюг взаємозв'язків. Зокрема, в Першій сонаті в розробці “спливають” тональності d-moll, C-dur і G-dur, таким чином Метнер передбачає їхню появу у подальшому розвитку. В Елегії світлий яскравий D-dur, що виникає в коді, протиставляється основному похмурому d-moll, удаючи з себе свого роду тональність-перевертень. Нарешті, у Третій сонаті композитор немов зводить до “білого” C-dur дієзну і бемольну тональні сфери: III експозиції – G-dur, III репризи – F-dur. Отже, гегелівська тріада майстерно реалізується композитором у ладотональному плані твору. Тріадність у її філософському розумінні втілюється в сонатах циклу і через співвідношення головних і побічних партій. Якщо в першій сонаті превалює ПП, а в другій – ГП, то в третій – ГП і ПП врівноважують одна одну в драматургічному та структурному планах.

Одним із засобів, що сприяють цілісності композиції, можна назвати і використання композитором подібних способів організації музичного матеріалу. Наприклад, у Першій і Третій сонатах репризне проведення побічних партій Метнер здійснює не в тональності тоніки, як передбачено каноном, а в тональності субдомінанти, відповідно, у Des-dur і F-dur. Залучення даного прийому в контексті цілого дозволяє, по-перше, створити арку між крайніми сонатами тріади, по-друге, привнести в цикл риси симетрії. Певна симетричність простежується й в оформленні автором репризних проведень головних партій першої і третьої сонат, мається на увазі звертання до ідентичних методів динамізації фактури.

Філософська тріада “теза-антитеза-синтез” знаходить висвітлення і на рівні інтонаційно-тематичних зв'язків, безумовно властивих даному твору. Порівняння вихідних *initio* сонат показує, що ГП Третьої сонати підсумовує раніше заявлені початкові інтонації. Такими виявляються висхідна мала секунда із Сонати-Елегії і спадна велика терція з Першої сонати. До того ж, ритмічна організація теми ГП Третьої сонати являє собою своєрідний зліпок з підголоска до ГП Першої сонати (див. т.1 Сонати №3 і тт.2-3 Сонати №1). Приховані інтонаційні зв'язки поєднують і ПП Першої сонати з ГП Третьої: початковий такт теми ГП виступає одним з варіантів другого елемента теми ПП, “прочитаного” у ракоходному русі (уточнимо, що першим елементом теми ПП Сонати № 1, ор.11, є висхідний тетрахорд; а другий елемент характеризується спадним рухом і містить у собі інтервали терції та секунди). Подібна мотивна метаморфоза аж ніяк не випадкова, оскільки в рамках циклу загальна спрямованість мелодійного руху, що відрізняє кожну із сонат, відповідає тій трьохступінчатості, яка позначена автором у назві. Так, у

першому творі домінують спадні інтонації, в Елегії в цьому плані спостерігається відносна рівновага і примат висхідного руху вирізняє Третю сонату.

Нові грані інтонаційного споріднення між темами “тріади”, немов навмисне “завуальовані” Метнером, виникають у процесі детального аналізу восьми-тактового переходу до середнього розділу ПП Першої сонати (тт. 48-55, 169-176). Дана ділянка форми, яка, здавалося б, мала порушувати рівновагу цілого, у дійсності виступає в ролі своєрідного *entree* до серединного епізоду теми ПП і являє собою “мотивно-інформаційний концентрат”, що вбирає багато інтонацій сонатного циклу. З одного боку, наявність синкопованого ритму, зміни інтонаційного рельєфу, зокрема, введення в мелодію стрибків на інтервал септими, підготовляють ґрунт для появи наступної примхливої, вигадливої теми (*oso capriccioso e irresoluto*); з іншого боку, наполегливе повторення висхідного тетраорду, але в іншому ритмічному і гармонійному оформленні демонструє споріднення з основною темою ПП (її першим елементом), що зрештою забезпечує цілісність усієї ПП у рамках Першої сонати. У той же час, уплітання Метнером в інтонаційну канву переходу секундових “подихів” дозволяє провести паралель з темою ГП і, як наслідок, з темою ПП Сонати-Елегії (оскільки ці теми виступають певною мірою “дзеркальним” відображенням одна одної). Важливість цієї ролі, що відведена автором даному переходові, підкреслюється і тим, що другий розділ розробки першої сонати цілком вибудовується на розглянутому матеріалі і завершується проведенням у партії правої руки в акордовому викладі його початкових фраз, виділених ремаркою *risoluto*. Помітимо, що в першому розділі розробки переважають інтонації ГП, а в третьому – ПП, отже, автор немов “підіймає” тематизм цього переходу до рівня основних тем сонати, вказуючи таким чином на його драматургічну незамінність.

Виявлене інтонаційно-тематичне споріднення дозволяє констатувати в даному творі і наявність елементів поємності, рис монотематизму, що, у свою чергу, також сприяє цілісності циклу. У чому ж ці риси полягають? У рамках кожної із сонат, основні теми, ГП і ПП, “проростають” із спільної “інтонації-зерна”. У Першій сонаті “зерном” виступає інтонація кварта, в Елегії – секунди, а в Третій сонаті – терції. Одночасно, на макрорівні між усіма темами “тріади” простежуються споріднені зв’язки. Метнер звертається до такого типу похідного контрасту, коли “безпосередня подібність...відсутня, і споріднення тем можна зрозуміти лише в процесі розвитку і перетворення...” [9, с. 14]. Показовою в цьому відношенні можна назвати розробку Третьої сонати, що синтезує різні інтонації тем “тріади”.

Неабияке значення, виходячи з цього, здобувають наскрізні лінії розвитку окремих тематичних елементів. Наприклад, відтворена фактурними, ритмічними й іншими засобами імітація передзвонів, що виникає в процесі розгортання ГП Першої сонати (тт. 13-22) і надає темі триумфуюче-драматичний характер, становить основу іскрометної коди (*con brio e più mosso*) цього твору. В Елегії дзвоніві звучання використовуються композитором головним чином в кульмінаційних зонах, наприклад, у ГП і СП експозиції (тт.15-24), у розробці (тт.

46-47), у репризі (т.т. 64-79) і несуть інше змістове навантаження. Зростаюча роль партії лівої руки офарблює музику в більш похмурі тони. Зауважимо, що в гетевській "Трилогії пристрасі" вірш "Елегія" єдиний має власний епіграф: "Там, де німіс в муках людина, мені дав господь повідати, як я страждаю" ("Торквато Тассо"). Це доводить, що Метнер дуже виважено підходить до роботи з музичним матеріалом. Звідси не випадковим є і вибір "лакримозних" інтонацій і ре-мінорної тональності. Протилежну функцію виконують дзвонові звучання в Третій сонаті. Їхня поява в ПП (т.т. 44-45), у розробці і кодї у поєднанні з "мотивом долі" уособлює собою образи торжества, світла, життєрадісності.

Об'єднуючим моментом виступає і звернення композитора до подібних методів тематичного розвитку в рамках циклу, у числі яких назвемо:

персривчастість мелодійної лінії, її дрібномотивна побудова, що нерідко перемежується паузами (наприклад, серединна тема ПП Першої сонати, теми ГП Сонати-Елегії і ГП Третьої сонати);

відхід від стійких тонічних гармоній в експозиційних проведеннях головних партій (у Першій Сонаті опорною є субдомінантова гармонія, Соната-Елегія ж характеризується відсутністю ясної гармонійної опори, у Третій Сонаті поява тощїки відтіняється мінорним тризвуком третього ступеня з наступною опорою знову на субдомінантову гармонію);

широке залучення різних органних пунктів;

відсутність контрастного образного зіставлення між основними темами (неконфліктний тип тематизму);

введення квазі каденційних побудов (наприклад, перед репризою Першої сонати і перед кодою Третьої сонати), а також квазі каденційних пасажів (ГП Сонати-Елегії, т.т. 8-9, кода Третьої сонати, т.т. 237-238);

динамізація репризних розділів форми.

Сполучною ниткою циклу стає і прийом "фактурної подоби", що використовує автор. Так, запроваджені як акомпанемент зламані октави в заключному розділі Першої сонати легко впізнаються в розробці Сонати-Елегії, у кодї якої вони збагачуються акордами. У новому вигляді, в іншому ритмічному оформленні вихідна фактурна формула з'являється в Третій сонаті, де вона складає основу супроводу в другому розділі розробки.

Немаловажну роль у досягненні єдності композиції грає і варіант бетховенського "мотиву долі", що став однією з характерних прикмет метнеровського почерку. Складаючи основу ЗП Першої сонати, цей мотив знову виникає в розробці і кодї Третьої сонати, створюючи таким чином ще одну тематичну арку.

Метнер органічно вплітає в музичну тканину й елементи поліфонічного письма. Так, у репризному проведенні основної теми ПП в експозиції Першої сонати (т.т. 64-70) композитор звертається до канонічного прийому розвитку. При цьому в партії лівої руки початковому мотиву відповідає його "дзеркальне" відображення в басовій лінії, підкреслене автором засобами нотографії. Символ

“дзеркала”, що виступає невід’ємним атрибутом мистецтва барокко, неодноразово проявиться в рамках циклу. Як приклад наведемо ГП і ПП Сонати-Елегії, первісні інтонації яких є, як уже згадувалося, “дзеркальним” відображенням одна одної: мала висхідна секунда ГП перевтілюється в малу спадну секунду ПП. У Першій сонаті “дзеркальному” переломленню піддається квартова інтонація: спадний рух у ГП (тт. 4-5) модифікується у висхідний – у ПП (тт. 37-41). Власною лінією в умовах циклу відзначений і мотив, що нагадає риторичну фігуру “catabasis”. Введений Метнером як серединна тема ПП Першої сонати, що характеризується мінорним забарвленням (g-moll в експозиції і f-moll у репрізі), він неначе підготовлює появу повільної сумної Елегії. Тут звучання цього мотиву пронизує усю ГП: він виконує функцію супроводу в першому реченні, виписується автором як мелодійний підголосок у другому і, нарешті, виводиться на перший план у кульмінації в репрізі, займаючи місце основної теми. У Третій сонаті даний мотив трансформується у свою протилежність (свого роду аналог риторичної фігури “anabasis”), що відрізняється висхідною спрямованістю руху (ходи до ПП і ЗП), і у вже поновленому “обличчі” виникає в останній коді (тт. 195-196, 202-204 – у мелодії, 214-217 – акцентований голос у басу). Таким чином, кожна із сонат “тріади” являє собою цілком самодостатній твір, але розглянуті у контексті циклу вони демонструють широку мережу внутрішніх, часом прихованих, зв’язків.

Єдність композиції підтверджується і логікою побудови кодових розділів, масштабність яких збільшується від сонати до сонати, відповідно, 10, 36 і 48 тактів. Функцію узагальнення виконує третя кода, що вбирає в себе основні інтонації “тріади”. Помітимо, що кода Третьої сонати довго залишалася предметом роботи композитора. За свідченням М. Сизова,<sup>18</sup> Метнер, “якщо заходила мова про коду, ...казав: “Вона лежить і “зоприває”, і не знаю, чи довго вона ще буде “зопривати”. Так продовжувалося майже рік” [8, с. 121]. Крім “мотиву долі”, елементів ГП, ПП і ЗП, у заключній коді циклу виникає і відносно нова синтетична чотирьохтактова тема, виділена із загального контексту виразним мелодійним рельєфом і ре-мінорним забарвленням. Вона демонструє нові грані інтонаційного споріднення із побічними партіями Сонати-Елегії і Першої сонати. Порівняння даних кодових розділів показує, що найбільш вагомим закінченням є саме ствердження C-dur, оскільки перша соната завершується унісоном, друга – неповним мажорним тонічним тризвуком і лише третя – повним мажорним тонічним акордом у мелодійному положенні терції, що, у свою чергу, підкреслює оптимістичний настрій, заявлений в епіграфі. Істотну роль відіграє і часова характеристика заключної гармонії: у першому випадку чверть із крапкою, у другому – чверть, а в третьому – ціла тривалість з ферматою. Таким чином, остання кода ставить яскраву крапку в “Сонатній тріаді”, підводячи підсумок усьому попередньому розвитку.

Цілісність твору забезпечується і на рівні динаміки, розвиток якої розгортається на тлі загального crescendo. Уражає в цьому відношенні сувора логіка

<sup>18</sup> Сизов Микола Іванович (1886-1962) – композитор, піаніст, педагог, диригент, учень М.К.Метнера.

побудови динаміки, властива Сонаті-Елегії, що особливо помітно в порівнянні з Першою і Третьою сонатами, які відрізняються повною динамічною вільністю. Наведені особливості Сонати-Елегії дозволяють назвати її “двигуном” форми, оскільки досягнення кожної нової кульмінації здійснюється за принципом прогресуючих динамічних хвиль: перша – тт. 1-21 (експозиція ГП), друга – тт. 22-47 (ПП і розробка), третя – тт. 48-78 (динамічна реприза) і четверта – тт. 79-113 (кода).

Виявлена в умовах циклу складна розгалужена система зв'язків обумовлює єдність даних сонат на образному рівні. Теми “тріади”, об'єднані лірико-драматичним типом висловлення, підкоряються логіці розвитку загальної сюжетної лінії і разом з тим, виражають різні стани душі. Оповідальній, наполегливо рвучкій ГП Першої сонати відповідає різноманітна ПП: то співуча, то жартівливо-танцювальна чи капризно-кокетлива. Виникаючий у ЗП “мотив долі” знеацька вносить у музику трагічний фатальний відтінок, відтворюючи відчуття тривоги і занепокоєння. Нагадаємо, що конкретні образні асоціації найчастіше виникали серед критиків саме стосовно Першої сонати: “Цей твір неспокійний, тривожний, як вітряна погода, коли промені сонця щохвилини затемнюються ... розірваними хмарами” [цит. по: 3, с. 25]. Увесь біль зраненої душі втілюється в початкових звуках Сонати-Елегії. Немов виткана з окремих подихів тема ГП створює задумливо-меланхолійний, глибоко сумний образ. Ця мелодія “могла би показатися майже банальною, не будь типово метнеровської, оригінальної й майстерно зробленої фактури викладу” [5, с. 74]. Разом із тим, безперервне варіювання цієї теми змінює і її художні характеристики: виникають образи казкових буялих богатирів, могутньої російської природи, широти, роздолля. Удалечині чуються церковні передзвони, що будять почуття віри, а значить надії: герой вистояв під ударами долі і набирається нових життєвих сил. Не випадково на зміну “сльозному” d-moll приходить “усміхнений” пасторальний F-dur, у якому проводяться спокійна і мрійлива побічна та співзвучна їй заключна партії. Останній сплеск розпачу змінюється яскравою стрімкою кодою, що розгортає картину народного свята з притупуваннями і присвистами. Радісний настрій підхоплює й остання соната, уся немов пронизана сонячним світлом, “єдліністичним початком”, за словами П. Васильєва [2, с. 17]. Питальні, нарочито несміливі, початкові інтонації ГП створюють імпульс для розвитку активної, радісної, переможної теми, на зміну якій приходить ніжна співуча ПП із баркарольним типом супроводу. Навіть “мотив долі”, що виникає у розробці, здобуває тут інше забарвлення, збагачуючись рисами танцювальності, і перетворюється у свій образний антипод. В останній коді, що є, по суті, другою розробкою, “вихром” проносяться різні “уривки” тем “тріади” і стверджується наприкінці світлий оптимістичний настрій.

Таким чином, аналіз цієї музики показує, що сонатна тріада, ор.11, являє собою цілісну композицію зі складною, часом “завуальованою” системою внутрішніх зв'язків, усвідомлення яких дозволяє зрозуміти, а, отже, і розкрити всю повноту образно-ідейного змісту, сконцентрованого в даному творі.

*Литература:*

- 1) *Большой толковый словарь иностранных слов. – В 3-х тт. – Том 3. – Составители: М.А.Надель-Червинская. П.П.Червинский. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – 512 с.*
- 2) *Васильев П. Фортепьянные сонаты Метнера. – М.: Музгиз, 1962. – 43 с.*
- 3) *Долинская Е. Николай Метнер. Монографический очерк. – М.: Музыка, 1966. – 192 с.*
- 4) *Зетель И. Н.К.Метнер – пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. – М.: Музыка, 1981. – 231 с.*
- 5) *Консисторум Н. Николай Карлович Метнер. Портрет композитора. – Берлин: Henschel, 2004. – 144 с.*
- 6) *Метнер Н.К. Письма (сост. и ред. З.А.Апетян). – М.: Сов. композитор, 1973. – 615 с.*
- 7) *Підпорінова К. До питання періодизації творчої спадщини М. К. Метнера // Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців. Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів 16-17 березня 2004 р. – Харків: ХДУМ, 2004. – С. 21-22.*
- 8) *Сизов Н.И. Воспоминания о Н.К.Метнере // Н.К.Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы (сост. З.А.Апетян). – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 118-124.*
- 9) *Цуккерман В.А. Анализ музыкальных форм. – М.: Музыка, 1980. – 296 с.*

УДК 78.01: 78.071.2

*В.М.Плужников*

*Культурный смысл дирижерской деятельности Ф. Листа*

Акцентується увага на диригентській діяльності Ф.Ліста, завдяки якій диригування як особливий вид творчості стало фактом музичної культури.

Акцентируется внимание на дирижерской деятельности Ф. Листа, благодаря которой дирижирование как особый вид творчества стало фактом музыкальной культуры.

In this article for the first time attention is being focused on F. Liszt's conductor activity. As a result conducting as a special kind of creative work became a fact of musical culture.

Имена таких выдающихся музыкантов, как Г.Берлиоз, Ф.Лист и Р.Вагнер историки дирижерского искусства XIX столетия ставят рядом в силу единого для них направления развития композиторского и дирижерского творчества. Л.Сидельников характеризует это единство, как требование от автора-исполнителя решения интерпретационных задач [8, с. 148]. Однако необходимо заметить, что при видимом равенстве названных мастеров, их личный вклад в становление дирижерского искусства раскрыт в существующей литературе с разной мерой конкретности и определенности оценочных суждений: если Г.Берлиоз и Р.Вагнер однозначно связываются с революционными преобразованиями в области капельмейстерского ремесла, то характеристика с этих позиций Ф.Листа не отличается единодушием исследователей. Так К.Кребс видит в нём уникальное явление, «вызвавшее много сторонников и противников», но не оказавшее существенного влияния на развитие дирижерского искусства». Я.Мильштейн и вовсе избегает оценки его дирижерской деятельности. Вместе с тем, подобно своим

современникам и сподвижникам Г.Берлиозу и Р.Вагнеру, Ф.Лист выступал, с одной стороны, ниспровергателем сложившихся канонов капельмейстерского мастерства, с другой – возделывателем почвы, на которой в ближайшее время вырастит поколение дирижёров-профессионалов, для которых данный род деятельности перестанет быть сопутствующим композиторским опытом, а станет их основным занятием. В этой связи в первую очередь следует назвать таких учеников Ф.Листа, как: Г.Бюлов, Ф.Мотль, Ф.Вейнгартнер. Кроме того, в значительной мере благодаря усилиям Ф.Листа едва зародившееся искусство дирижёрской интерпретации оказалось не просто новым словом в управлении музыкальным коллективом, но и фактом культуры, т.е. явлением, во многом определившим суть музыкальной жизни Америки и Европы второй половины XIX – XX веков. Актуальность настоящей работы и обусловлена необходимостью выявления культурного смысла дирижёрской деятельности Ф.Листа. На наш взгляд он непосредственно связан не только с общеизвестными просветительскими тенденциями листовских начинаний как таковыми, но и со стремлением внедрить в общественное сознание отношение к дирижёрской деятельности как профессии. В таком ракурсе достижения Ф.Листа предстают в новом свете, в чём и состоит научный результат предлагаемого в статье нового исследовательского подхода к ним. В соответствии со сформулированной проблемой, объектом изучения здесь предстаёт дирижёрская деятельность Ф.Листа, предметом – её культурный смысл.

Ф.Листа, как и Ф.Мендельсона, ни в коей мере нельзя считать дирижёром-профессионалом, несмотря на то, что оба на протяжении нескольких лет успешно работали капельмейстерами. Их по праву следует отнести к дирижёрам-просветителям, занимающим промежуточную позицию между реформаторами (Г.Берлиоз, Р.Вагнер) и профессионалами (Г.Бюлов, Г.Рихтер, Ф.Мотль, А.Никиш, Г.Малер, Ф.Вейнгартнер и др.). Чтобы сделать обоснованные выводы относительно культурного смысла дирижёрской деятельности Ф.Листа, целесообразно сгруппировать имеющиеся в научной литературе факты его работы с музыкальными коллективами и осуществить её периодизацию.

За дирижёрский пульс Ф.Лист встал в возрасте тридцати двух лет в 1840 году в Бреславле, где ему представилась возможность провести спектакль «Волшебная флейта». С этого момента и вплоть до 1884 года Ф.Лист неизменно выступал в данном амплу, распределяя свои интересы между руководством симфоническим оркестром и оперно-театральной труппой. Общий взгляд на динамику становления Ф.Листа-дирижёра позволяет выделить три хронологически неравные периода, так или иначе связанные с Веймаром, однако интенсивность культурных контактов с этим городом распределяется неравномерно. В первый период, охватывающий 1840-1847 годы, Ф.Лист, согласно контракту, был зачислен на должность «экстраординарного придворного капельмейстера», предполагавшую эпизодическое (три летних месяца в году) исполнение принятых обязательств. Начиная с 1842 года, Ф.Лист дирижировал преимущественно симфоническими концертами, хотя работа в оперном театре также входила в сферу его обязанностей. С 1848 по 1861 год работа в

Веймар принимает систематический характер, продолжаясь до того момента, когда в результате придворных интриг Ф.Лист был вынужден сменить местожитительство. Однако, покинув Веймар, он в гастрольном режиме продолжал устраивать в этом городе свои блистательные концерты. Таким образом, годы с 1861 по 1884 можно считать третьим периодом его дирижёрской деятельности.

Как видим, активность Ф.Листа-дирижёра по интенсивности образует своего рода динамическую вилку, расширяющуюся ко второму периоду, и убывающую к третьему. Это позволяет выделить второй период в качестве основного в дирижёрской деятельности Ф.Листа, однако прежде обратим внимание на реформаторский энтузиазм Ф.Листа, с которым в 1842 году он приступил к исполнению своих обязанностей. В продолжение реформаторских начинаний К.М.Вебера и Г.Берлиоза, Ф.Лист изменил местоположение оркестра: музыкантов, размещавшихся раньше в оркестровой яме во время проведения концертов, он рассадил полукругом на сцене. О серьёзности творческих намерений Ф.Листа свидетельствует и выбор произведения (Пятой симфонии Л.Бетховена) для дирижёрского дебюта. Огненное расширение концертного репертуара оркестра станет постоянной заботой Ф.Листа.

Веймарский период был наиболее интенсивным: именно в это время выкристаллизовалась листовская манера дирижирования, а также его новаторские принципы управления оркестром. Чтобы представить масштабы дирижёрской деятельности Ф.Листа, следует привести некоторые фактические данные. В общей сложности он поставил в Веймаре сорок три оперы [см.: 7, с. 203-205]; исключительный размах Ф.Лист проявил в своей концертно-симфонической деятельности. Наряду с произведениями Л.Бетховена (были исполнены все его симфонии) и Ф.Шуберта, он страстно пропагандировал новаторские произведения Г.Берлиоза, Р.Вагнера, Р.Шумана, А.Литольфа, И.Раффа, Н.Гаде, Ф.Гиллера, М.И.Глинки, А.Г.Рубинштейна. Если учесть, что помимо исполнения Ф.Лист просматривал огромное количество новых сочинений (оперных, симфонических, камерных) известных и неизвестных композиторов, желавших получить его отзыв, деятельность дирижёра-просветителя представится ещё более значительной.

Масштабы листовского труда в Веймаре особенно впечатляют на фоне тех реальных условий, в которых он осуществлялся. Вопреки распространённому мнению, согласно которому Ф.Лист якобы работал в первоклассном театре, располагавшем крупными артистическими силами, в действительности многое обстояло иначе:

- не было первоклассного театра;
- отсутствовала здоровая творческая атмосфера;
- художественное руководство театром находилось в шлачевном состоянии;
- репертуар был засорён низкопробными пьесами;

состав артистов и вспомогательных коллективов (оркестра, хора) не укомплектован. Достаточно сказать, что оркестр состоял не из семидесяти пяти человек, как сообщается в ряде биографий Ф.Листа (в частности книге Ги де

Пурталеса), а из тридцати пяти; хор насчитывал двадцать три исполнителя – десять мужчин и тринадцать женщин; балетная труппа представлена четырьмя артистами: двумя мужчинами и двумя женщинами.

Предложения Ф.Листа по улучшению музыкально-театрального дела в Веймаре встречали решительное сопротивление со стороны реакционных придворных кругов и подчинённой им дирекции театра. Так, в октябре 1851 года Ф.Лист, обеспокоенный слабым составом оркестра и крайне низкой оплатой труда музыкантов, потребовал от дирекции:

установления пенсий семи оркестрантам;

замещения вышедших на пенсию оркестрантов, привлекая в оркестр новых музыкантов или выдвигая имеющихся;

пополнения состава оркестра следующими инструментами (приглашая необходимых для этого исполнителей): вторым и третьим тромбоном, бас-кларнетом, тарелками, треугольником, большим барабаном, первой и второй вентиляльной валторной, арфой, органом;

приобретения новых инструментов, прежде всего: двух тарелок, треугольника, бубна;

установления прочной связи с городскими музыкантами для привлечения в оркестр вспомогательных исполнителей, которые обязаны присутствовать не только на каждом представлении, но и на каждой репетиции [см.: 7, с. 208-209].

На эти требования Ф.Листа последовал ответ, что удовлетворить их «не представляется возможным» и нужно довольствоваться «имеющимися музыкантами и инструментами». Проект Ф.Листа по коренному преобразованию оперно-театрального дела в Веймаре, в котором он поставил вопрос о руководстве Веймарским театром «с позиций искусства» [см.: 7, с. 209-210], был попросту саботирован. Несмотря ни на что, Ф.Листу удалось добиться привлечения в труппу молодых ведущих певиц, улучшения состава хора, а также «принятия мер к более тщательному разучиванию <...> произведений» [цит. по: 4, с. 11].

Восприняв от Г.Берлиоза идею проведения французских фестивалей, Ф.Лист, помимо театрально-концертной деятельности в Веймаре, стал организовывать «музыкальные празднества» в различных городах Германии. Чтобы в полной мере оценить значение этих концертов, необходимо обратиться к практике симфонического исполнительства Германии первой трети XIX столетия. По воспоминаниям Р.Вагнера, в годы его юности на знаменитых концертах лейпцигского Гевандхауза произведениями вообще не дирижировали; их просто проигрывали под руководством концертмейстера С.Маттеи. Кроме того, каждую зиму исполнялись наиболее значительные произведения старой классической музыки, не представлявшие больших технических трудностей для оркестрантов [2, с. 95]. В данном контексте уместно привести замечание П.Сувчинского, полагавшего, что «играть, проигрывать – не значит исполнять, т. е. наполнять музыкально-волевым содержанием пустое молчание времени. <...> Мастерство дирижёра – не есть лишь хронометрическая техника, а величайшее искусство

восстановления во времени сложной музыкальной концепции, причём восстановление это должно протекать не в равно-метрической, механической последовательности, а должно быть истинным оживлением самой ритмической сущности развертывающейся музыкально-временной ткани» [10, с. 154]. В отличие от своих предшественников, Ф.Лист стал пропагандировать произведения редко исполняемые, требующие от дирижёра не «проигрывания», а художественного прочтения авторского текста, одновременно представлявшие серьёзные технические трудности для исполнителей. В качестве примера можно привести «Музыкальные празднества» в Карлсруэ, художественное руководство которыми осуществлял Ф.Лист. Для проведения концертов, программа которых содержала ряд сложнейших произведений<sup>2</sup>, были объединены оркестры и хоры из Карлсруэ, Мангейма и Дармштадта – общее число исполнителей (хор и оркестр) превышало 250 человек. Во время проведения праздника, по сведениям К.Кребса, произошёл следующий инцидент: в последней части Девятой симфонии Бетховена при размере такта 6/8 сфальшивили «совершенно пьяные фэготисты» [цит. по: 4, с. 13]. Ф.Лист решительно остановил оркестр и начал сначала, что послужило поводом для резких нападок против Ф.Листа-дирижёра. Письмо Ф.Листа «О дирижировании» от 5 ноября 1853 года явилось ответом критикам, в котором Мастер изложил своё художественное Credo, а также основные положения концепции управления оркестром. В частности он пишет, что отдаёт предпочтение произведениям «мало пользующихся личной симпатией более или менее именитых» дирижёров. Эти произведения, относящиеся к «стилю последнего периода Бетховена», по словам Ф.Листа, требуют от оркестра «той более высокой ступени развития, к которой мы, по-видимому, приближаемся, но которая ещё далеко не во все места своего возможного осуществления находит доступ: прогресса в акцентуации, в ритмизации, в манере детальной фразировки определённых мест, в их выражении, в распределении света и теней в целом, – одним словом: прогресса в стиле самого исполнения. Этот последний создаёт между музыкантом, который дирижирует, и музыкантом, которым дирижируют, связь иного рода, нежели устанавливаемая лишь непрерывным отбиванием такта. <...> Именно там, где дело идёт о понимании и чувстве, о духовном проникновении, о возвышении сердец до духовной общности в наслаждении прекрасным, великим и истинным в искусстве и поэзии – там самоудовлетворённость и ремесленная ловкость обычного капельмейстера не только недостаточны, но, более того, находятся в противоречии с достоинством и возвышенной свободой искусства! <...> По моему мнению, настоящая задача дирижёра состоит в том, чтобы казаться явно излишним. Мы – кормчие, но не грёбцы» [6, с. 158-159].

Краеугольным камнем эстетических воззрений Ф.Листа являлась художественная интерпретация музыкального произведения. В предисловии к своим симфоническим поэмам он призывал дирижёров к художественному прочтению своих собственных партитур: «Несмотря на то, что я всегда старался обозначать свои намерения, <...> я всё же не скрываю, что невозможно изобразить

на бумаге многого <...> существенного, могущего достигнуть решающего воздействия лишь при вдохновенном, творческом воспроизведении замысла автора, как дирижёром, так и артистами оркестра. Поэтому я предоставляю благоволению моих коллег по искусству доведение до совершенства основного и лучшего в моих произведениях» [цит. по: 4, 16-17]. Для успешной реализации дирижёром этой задачи важнейшим условием он считал правильный выбор основного темпа произведения, а также свободное владение его агогикой. Следует заметить, что в настоящее время это является одним из важнейших критериев квалификации дирижёра и его музыкальной одарённости. В середине же XIX столетия эта тема стала предметом самых бурных дискуссий [см.: 2, с. 96-98]. Добиваясь максимальной свободы и художественности интерпретации, Ф.Лист, по словам немецкого дирижёра Г.Шюнемана, «всегда оставался в пределах, поставленных пропорциями произведения и индивидуальностью композитора; такт и темп, - говорил он, - это ствол дерева, стоящий неизбежно, в то время как листья и ветви колышутся на ветру» [цит. по: 8, с. 145].

Для Ф.Листа-дирижёра была характерна исключительная творческая близость с оркестром, возникшая вследствие огромного количества репетиций. Достаточно вспомнить постановку «Юного Зигфрида» Р.Вагнера. «Я заранее радуюсь тем тридцати репетициям, - пишет Ф.Лист Г.Бюлову, - которые я на него потрачу, так как считаю, что мы ещё не дошли до того, чтобы, как лондонцы, разучивать пятиактовую оперу за десять дней» [цит. по: 4, с. 18]. Предисловия Ф.Листа к своим симфоническим поэмам позволяют расширить представление о его принципах работы с оркестром и свидетельствуют о рациональном и чрезвычайно тщательном подходе к репетиционному процессу. Он считал, что исполнение, соответствующее замыслу автора, воплощающее этот замысел в звук, краску и ритм и дающее ему жизнь, в оркестровых произведениях достигается легче всего и при минимальной затрате времени путём групповых репетиций. Подобного мнения придерживался и Г.Берлиоз [см.: 1, с. 524]. Таким образом, на репетициях достигалась столь высокая степень выучки произведения, что во время исполнения Ф.Листу было достаточно подавать музыкантам лишь «тонкие намёки» о намерениях дирижёра, что делало излишним тактирование, отвлекающее внимание слушателя-зрителя. Ф.Лист создал оригинальный метод дирижирования, позволявший ему «играть на оркестре» так же свободно и непринуждённо, как на рояле. Листовский метод передачи оркестру своей воли являлся результатом инстинктивных порывов выразить свои чувства: часто он рисовал в воздухе дирижёрской палочкой волны движения мелодии, иногда оставлял палочку в полном покое или показывал ею только кульминационные точки. При исполнении сольных партий предпочитал вообще оставлять палочку на пульте, предоставляя полную свободу солисту, что, в свою очередь, активизировало слух аккомпанирующих музыкантов. Уже в 1846 году одна из венских газет писала: «Гений всегда находит новые пути. <...> Так Ф.Лист считает излишним тактирование и находит необходимым лишь отображение ритмов, цезур и

выделение отдельных инструментов. Этим способом дирижирования ничего нельзя выиграть, но всё же в достаточно хорошем оркестре его можно применять с определённой пользой»<sup>3</sup> [цит. по: 4, с. 19]. Вместе с тем В.Вейсгеймер указывал на серьёзные недостатки листовского метода дирижирования. По его словам в 1861 году во время репетиции своей симфонии «Фауст» в Веймаре Ф.Лист никак не мог справиться с одним трудным местом. После нескольких неудачных попыток он обратился к Г.Бюлову: «Ганс, как ты дирижируешь это место?» Несмотря на большую сложность дирижёрского жеста, Г.Бюлов показал это место так ясно и отчётливо, что музыканты тотчас правильно его воспроизвели [цит. по: 4, с. 20].

С конца 1850 года Веймар стал Меккой для молодых музыкантов<sup>4</sup>, по выражению Д.Гаала, пожелавших учиться у дирижёра, нашедшего в себе смелость поставить на сцене «Лоэнгрин», у пианиста, который, находясь на вершине собственной славы, предпочёл не ослеплять мир, а скромно учить молодёжь. Многим из учеников Ф.Листа мечтали о таком совершенстве в искусстве, «какого ещё не достигал человек, которое, подобно Архимедову рычагу, способно перевернуть мир» [см.: 3, с. 284]. Ф.Лист безвозмездно делился новаторскими идеями со своими учениками, не прекращая занятий с ними в самые напряжённые моменты творческой и капельмейстерской деятельности. Одной из главных его заслуг является воспитание у своих учеников национального самосознания, нацеленного в перспективе на формирование национальных музыкальных школ – как композиторской, так и исполнительской. Немаловажным представляется и тот факт, что кроме развития профессиональных навыков и художественного вкуса, Ф.Лист заботился о морально-нравственном облике своих учеников. В частности Мастер назидал, чтобы его ученики «свято хранили независимость положения артиста». Листовское общество, состоящее в основном из молодых музыкантов, имело огромное значение для музыкальной жизни Лейпцига, так как: во-первых, оно стало «бомбой», пробудившей его музыкальную жизнь; во-вторых, «подготовило почву» для отставки К.Рейнике и приглашения А.Никиша на должность дирижёра Г.вандхауза [см.: 5, с. 59-61]. Как известно, Ф.Лист оказал влияние на формирование таких крупнейших дирижёров, как: Г.Рихтер, Ф.Мотль, А.Никиш, Ф.Вейнгартнер, а первым дирижёром-профессионалом, открывающим новую эру в музыкальном исполнительстве, принято считать Г.Бюлова, любимого ученика Р.Вагнера и Ф.Листа.

Герцог Карл-Александр, признавая блестящие способности ведущего дирижёра, не разделял его мнения относительно вагнеровского театра и других планов по «преобразованию мира». Воспользовавшись отъездом Ф.Листа в Дрезден, главный режиссёр Ф.Дингельштедт получает всю полноту власти в Веймарском театре и назначает новым дирижёром Э.Лассена. По возвращении Мастер передал ему палочку. Постановка оперы П.Корнелиуса «Багдадский цирюльник»<sup>б</sup> послужила поводом для демонстрации веймарской публики против Ф.Листа. Во время спектакля против Ф.Листа, по словам Я.Мильштейна, «не без содействия Дингельштедта» [7, с. 213], был устроен скандал: публика шикала и свистела.

Глубоко оскорблённый, Ф.Лист положил палочку и в тот же вечер, 15 декабря 1858 года, принял решение отказаться от управления операми. Некоторое время он продолжал руководить симфоническими концертами. Его последним деянием было устройство в Веймаре музыкального праздника, во время которого, 7 августа 1861 года, был официально основан «Всеобщий немецкий музыкальный союз»; 17 августа Ф.Лист покинул Веймар. С 1848 по 1860-й год в гастрольном режиме Ф.Лист дирижировал оркестрами Берлина, Праги, Вены, Лейпцига и др.

В послевеймарский период капельмейстерская деятельность Ф.Листа становится менее регулярной: в 1870 году он исполнил в Веймаре Девятую симфонию Л.Бетховена; в мае 1884-го там же состоялось его последнее выступление в качестве дирижёра – он исполнил вступление к своей неоконченной оратории «Святой Станислав».

Таким образом, культурный смысл деятельности Ф.Листа в области руководства музыкальным коллективом состоит в том, что, благодаря разнонаправленности его усилий, охватывающей репертуарную политику, размещение оркестра, репетиционную работу, музыкально-критическое слово, воздействие на интеллект и эстетические позиции молодёжи, формирование новых представлений о сути этой деятельности, в конечном счёте, капельмейстерское мастерство переросло в мастерство дирижёрское, а профессионализация последнего приобрела необратимый характер. Иными словами дирижирование как новый вид исполнительского искусства стало реальным фактом музыкальной культуры.

#### *Литература:*

- 1) Берлиоз Г. Дирижёр оркестра. Теория его искусства. // Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке в 2-х т., т. II. – М.: Музыка, 1972. С. 510-524.
- 2) Вагнер Р. О дирижировании. // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика. Ред. – сост. Гинзбург Л. – М.: Музыка, 1975. С. 87-132.
- 3) Гаал Д. Лист. – М.: «Правда», 1986. – 416с.
- 4) Гризодуб В.А. Лист – как дирижёр (материалы и исследования). Научная работа студента V курса Харьковской государственной консерватории за 1957/58 уч. гг. Консультант – доцент Дорошенко К.Л. (на правах рукописи). – 48с.
- 5) Зилоти А. Мои воспоминания о Ф.Листе. // Зилоти А. Воспоминания и письма. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 43-73.
- 6) Лист Ф. Письмо о дирижировании. Ответ критикам. // Лист Ф. Избранные статьи. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 157-159.
- 7) Мильштейн Я.Ф. Лист. Издание второе в двух томах. – М.: Музыка, т. I – 1970. – 864с.
- 8) Сидельников Л. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория Исторический очерк. – М.: Советский композитор, 1991. – 286с.
- 9) Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. // Стасов В. Избранные сочинения в трёх томах, т. III. – М.: Искусство, 1952. С. 409-484.
- 10) Сувчинский П. По поводу смерти А.Никиша. // Музыкальная академия, № 2-2004. С. 154-155.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1) Как ни парадоксально, к числу противников принадлежал и Г. Берлиоз, считавший, что Ф. Лист «дирижирует и играет под вдохновением минуты; он передаёт не мысль композитора, а чувство, под влиянием которого сам находится. Лист, исполняя чужие произведения, сам пересочиняет их экспрессию и всякий раз иначе» [цит по: 9, с. 454]. Вместе с тем, В. В. Стасов замечает, что Г. Берлиоз в последние годы жизни во многом изменил своё мнение о Ф. Листе.
- 2) В программы концертов, были включены следующие произведения, исполняемые Ф. Листом: 3 октября
  - Вагнер Р. Увертюра к опере «Тангейзер»
  - Бетховен Л. Концертная ария
  - Иоахим Й. Скрипичный концерт
  - Мендельсон Ф. Финал (очевидно, I акта) оперы «Лорелея»
  - Шуман Р. Увертюра к «Манфреду»
  - Лист Ф. «К людям искусства» (кантата)
  - Бетховен Л. Девятая симфония
  - 5 октября
  - Мейснер Д. Увертюра «Струензее»
  - Моцарт В. Ария из оперы «Милосердие Тита»
  - Бах И.-С. «Чакона» (солист Й. Иоахим)
  - Бетховен Л. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра (солист Г. Бюлов)
  - Берлиоз Г. Симфония «Ромео и Юлия» (I ч.)
  - Вагнер Р. Фрагменты оперы «Лоэнгрин»
  - Вагнер Р. Увертюра к опере «Тангейзер».
- 3) Среди дирижёров XX века методом, очень похожим на листовский, пользовался Г. Караян, имея в своём распоряжении такие первоклассные оркестры, как Западноеберлинский филармонический и Венский филармонический. В опере, как известно, в суфлёрской будке находился ассистент Г. Караяна, показывавший солистам все вступления.
- 4) Всего за свою жизнь Ф. Лист воспитал 337 учеников, среди которых, кроме пианистов, были композиторы, дирижёры, музыковеды, педагоги.
- 5) Ученик Ф. Листа П. Корнелиус никого, кроме Мастера, к своей партитуре не допустил.

УДК 78.01:78.083.31:786.2 «17»

*О. В. Погода*

### *Фортепианна фантазія Й. Гайдна в контексті філософсько-художніх концепцій уяви кінця ХІІІ століття*

Розглянута в контексті кантіанських концепцій уявлення гайднівська фантазія визначається як зразок преромантичного трактування жанру з точки зору його сенсо- та формоутворення. За змістом та художнім методом твір Й. Гайдна віднесено до типу фантазії – гри.

Рассмотренная в контексте кантианских концепций воображения гайдновская фантазия определяется как образец преромантической трактовки жанра с точки зрения ее смысло- и формообразования. По содержанию и художественному методу произведение Й. Гайдна отнесено к типу фантазии-игры.

Within the context of Kant's concepts of imagination, the fantasy of J. Haydn is defined as a sample preromantic interpretation of the genre from the point of view of its form and idea.

According to the contents and artistic method Haydn's composition is referred to plays as a type of fantasies.

Фантазія – філософська категорія й жанрова константа, що поєднує такі види мистецтва як музика, поезія, література, живопис, архітектура, театр й інші, тобто універсально об'єднує всі сторони філолофсько-художньої творчості. Маючи тривалу історію розвитку (згідно В.В.Медушевському, фантазія виникла в мусіческих мистецтвах). фантазія, знаходячи на кожному історичному етапі своєрідні форми й способи виявлення, проте, є, володіє рядом константних рис, що обумовлюють єдність і безперервність у розвитку жанру. Серед таких константних рис – трактування фантазії як сновидіння, споглядання, волі, гри. Настільки вагоме значення фантазії в історії художньої культури обумовлює неминущу актуальність вивчення даного жанру, при цьому рівнозначні по значимості як ті дослідження, наукова мета яких складається в розгляді фантазії як історично мінливого феномена, у зв'язку із чим на перше місце виходить вивчення проблем розвитку жанру (до числа робіт такого роду ставиться дисертація І.Р.Палажченко[14], дослідження Вл.Протопопова, що простежує процес розвитку жанру від XVI до кінця XVIII століття [15], статті В.В.Медушевського [12] і Т.С.Кюрегян [10]), так і наукові розробки, що стосуються осмислення фантазії якої-небудь однієї історичної епохи [18] і призначені для одного конкретного інструмента (К.Штрифанова [19]). Про своєрідність фантазії свідчить той факт, що, цілий ряд наукових праць присвячений вивченню специфіки трактування жанру фантазії на прикладі одного художнього зразка [2;9;11;16]. Показовий й розгляд жанру фантазії в контексті творчих пошуків якого-небудь композитора [4;7]. Можливо й вивчення різних варіантів трактування жанру фантазії у творчості одного композитора [13].

Дотепер фортепіанна фантазія Й.Гайдна залишалася поза полем наукових інтересів музикознавців. Введення її в дослідницький оборот саме по собі містить шукану якість наукової новизни. Крім того, якщо звичайно навіть фантазії В.А.Моцарта розглядалися в аспекті переломлення спадкоємних зв'язків з попередніми етапами в розвитку жанру (праці Вл.Протопопова [15] й І.Р.Палажченко [14]), то добуток Й.Гайдна в даній роботі представлено й з погляду прозрівання відкриттів прийдешнього романтичного століття, на підставі чого твір трактовано як зразок преромантизму в музиці. Творчість Й.Гайдна в його сполученні з ідеалами преромантизму не одержала висвітлення в музикознавстві. Об'єктом дослідження в даній роботі є фантазія в її філолофсько-художніх трактуваннях кінця XVIII століття. Предмет дослідження – фортепіанна фантазія Й.Гайдна як зразок музики преромантизму. Науковим завданням роботи є розгляд фантазії певного історико-стильового етапу – віденського класицизму XVIII сторіччя – у контексті філолофсько-художніх концепцій фантазії. Даний підхід до розгляду фантазії, що дозволяє розглянути музичний зразок у контексті філолофсько-художніх концепцій епохи й виявити властиву зразку гайднівського спадку преромантичну сутність, спричиняє наукову новизну роботи.

До кінця XVIII сторіччя феномен фантазії одержує багатобічне осмислення, будучи розробленим як філософська категорія – одна з ведучих у німецькому ідеалізмі (на даному етапі, пов'язаному з діяльністю І.Канта), і як жанр, що охопив різні види мистецтв – музику, літературу, поезію, живопис. Настільки широке поширення феномена фантазії свідчить про його актуалізацію наприкінці XVIII сторіччя (починаючи з 80-х років). В області літератури й поезії кінця XVIII століття концепції фантазії як основного виду художньої творчості одержали розробку в спадщині англійських романтиків (саме в Англії преромантизм і відповідно романтизм, згідно з концепціями ряду вчених, у тому числі Н.Я.Д'якової, має найбільш ранні історичні коріння у європейському мистецтві [5;6]) – Вільяма Вордсворта (1770 - 1850), Семюела Тейлора Кольриджа (1772 - 1834), а в слід за ними – Перси Біша Шеллі (1792 - 1822), Джона Кітса (1795 - 1826), Чарльза Лема (1775 - 1834), Вільяма Хезлітта (1778 - 1830). В області живопису найбільш яскравий представник жанру фантазії наприкінці XVIII століття – іспанець Франсіско Гойя: серія його офортів "Капричос", що належить до жанрової ідеї фантазії, закінчена до 1798 року. У музиці найяскравішими представниками жанру фантазії в цей історичний період були В.А.Моцарт і Й.Гайдн. Така нетипова послідовність імен обрана не випадково: фантазії В.А.Моцарта випередили появу гайднівської фантазії на сім років.

Показова випереджальна роль музики щодо літератури й живопису: жанр фантазії у творчості віденських класиків відновлюється в 80-ті роки XVIII століття (у В.А.Моцарта на початку, у Й.Гайдна – наприкінці 80-х років), час затвердження фантазії в літературі й живописі – кінець 90-х років. Таким чином, преромантична фантазія в музиці з'являється майже на двадцять років раніше, якщо орієнтуватися на фортепіанні фантазії В.А.Моцарта 1782 року, або рівно на десять років, якщо як крапку відліку обрати фортепіанну фантазію Й.Гайдна 1789 року.

Воцаріння жанру фантазії, характерне в цей період для таких європейських країн, як Австрія, Німеччина, Англія, Іспанія, а також її затвердження в різних видах мистецтва свідчить про універсальне значення жанру для даного історичного етапу.

При всіх розходженнях у трактуванні фантазії, що належать різним художникам, є цілий спектр загальних рис у її тлумаченні, що також сприяє формуванню наукової концепції історико-художньої й філософської єдності, тобто універсального характеру інтерпретації даного феномена наприкінці XVIII століття.

Оскільки філософія представляє, як відомо, найбільш універсальні закономірності й властивості, притаманні тому або іншому явищу, логічно звернутися, насамперед, до філософської концепції фантазії кінця XVIII століття.

Філософську розробку уяви наприкінці XVIII століття містять праці Імануїла Канта. Джерела кантіанської концепції фантазії закладені в працях "Критика чистого розуму" 1781 року (написана фактично одночасно з фантазіями В.А.Моцарта), "Критика здатності судження" 1790 року. Цілісно ж концепція фантазії викладена І.Кантом у праці 1798 року "Антропологія із прагматичної точки зору" [8].

При вказівці історичних паралелей формування філософських і музичних концепцій фантазії, слід зазначити, що фантазія В.А.Моцарта як художнє ціле оформилася безпосередньо на початку 80-х років XVIII століття; концепція фантазії як філософського цілого в спадщині І.Канта зложилася наприкінці XVIII століття. Отже, між музикою й філософією також очевидний історичний пріоритет першої в оформленні трактування фантазії.

І.Кант виділяє універсальні типи фантазії, уяви, що виявилися й у мистецтві, у тому числі, і в музиці. Фантазія як здатність споглядання пов'язана із тривалим перебуванням у стані міркування. Споглядання може бути продуктивним або репродуктивним. Продуктивне споглядання означає здатність первісного зображення предмета, що передує досвіду. До цього типу фантазії ставляться чисті споглядання часу-простору, що є джерелом внутрішніх образів. Репродуктивне споглядання відтворює в душі емпіричне споглядання, що колись було, будучи джерелом зовнішніх образів. І.Кант виділяє два типи фантазії по засобам здійснюваного в них споглядання. Для образотворчої здатності споглядання в просторі характерна фігурність образів, пластична форма фантазії, тобто візуально-предметна роль образів фантазії як споглядання. Значна роль відводиться віртуалізації художнього образу у фантазії. Сутність здатності споглядання в часі визначається асоціативною функцією. І.Кант виходить із умови взаємодії фантазії й споглядання, що приводить до повної синонімічності понять.

Трактування фантазії як сновидіння (сновидіння ставиться до мимовільної діяльності уяви) людини, що не спить, засновані на іманентному зв'язку уяви й сну. Цим іманентним зв'язком уяви й сновидіння обумовлений особливий різновид фантазії в мистецтві, що ґрунтується на перетворенні в ній образів сну.

Трактування фантазії як гри взаємодіє з театралізацією жанру. Гра – сутнісна властивість мистецтва. Метод гри як спосіб створення художнього образу – основний для фантазії. По І.Канту, уява – великий художник (музиці іманентно властива фантазійна природа) і чарівник, оскільки фантазія вимагає перетворення музичної форми, законів гармонійного мислення.

Оскільки уява має пізнавальну здатність, за допомогою фантазії можливе збагнення й пояснення миру. У жанрі фантазії, що володіє гносеологічною й світопояснюючою функціями, можливе відбиття філософсько-художніх картин світу різного змісту. Сутність уяви, по І.Канту, складається в оригінальності й індивідуалізації. Оригінальність й індивідуалізація сприяли виходу за межі усталених у віденському класицизмі границь, відходу від типізації (тоді як саме з типізацією зв'язується звичайно діяльність композиторів віденської класичної школи). Властивістю геніальності називає І.Кант новаторство й індивідуалізацію. Фантазія, що удосталь володіє цими рисами, виявляє собою квінтесенцію геніальності художника. Жанрова риса фантазії – нерівнозначність, нетотожність первісного емпіричного враження і його трансформація, втілювана у творах мистецтва. Властивістю уяви є так само гіперболізація первісного емпіричного враження. Відсутність у віденських класиків такої крайньої якості фантазії як

кариатура (гротеск) компенсується вираженням в офортах їхнього сучасника Ф.Гойї. творчості романтиків.

При створенні художнього твору як такого діє той же "набір" принципів, що й при створенні фантазії: творча воля знаходить значення організаційного початку, що сприяє оформленню чіткої композиції, що сполучається із творчою волею й *inventio*. Таким чином, для філософії епохи характерно ототоження творчості як такої з фантазією. Увесь творчий світ уподібнюється фантазії. Взаємодія чітких конструктивних основ і волі творчого самовираження свідчить про основоположення жанру фантазії на діалектичний закон єдності протилежностей.

Положення концепції уяви, що розроблені у філософських працях І.Канта протягом двадцяти років, знаходять художнє втілення в музиці віденських класиків, що є свідченням єдності філолофсько-художнього розуміння фантазії, яка затверджується в епоху преромантизму. У цьому зв'язку доречно підкреслити, що філософській і музичній концепціям фантазії протягом двох останніх десятиліть XVIII століття властиві не тільки діахронні, але й синхронні процеси оформлення: адже зародження кантіанського трактування уяви, як уже вказувалося, збігається з музичними втіленнями фантазії у творчості В.А.Моцарта.

Чому із усього різноманіття фортепіанних фантазій, написаних віденськими класиками, для даної статті обраний саме добуток Й.Гайдна? Адже В.А.Моцарт, як зазначено вище, випередивши Й.Гайдна з історичної точки зору, перевершив й у кількісному відношенні в цій області, а, отже, і з погляду розмаїтості філолофсько-художнього трактування фантазії "сонячного юнака" перевершують "фантастичну" сферу у творчості Й. Гайдна, що створив, як відомо, єдиний взірєць у цьому жанрі. Обґрунтуванням дослідницького вибору служить той факт, що взаємодія "В.А.Моцарт – романтизм" одержала досить широке висвітлення у творчості самих романтиків, тоді як творчість Й.Гайдна не була по достоїнству оцінена романтиками, не була романтизованою, та й сучасна наука не приділяє романтичним прозрінням Й.Гайдна належної уваги.

Зокрема, І.Р.Палажченко відзначас, що жанр фантазії у Й.Гайдна не був втіленням передчуттів романтичної образності [14]. Однак фантазія Й.Гайдна своєрідно виражає романтичний еталон. Заповненням даної "лакуни" у сучасному музикознавстві обумовлене звертання до вивчення фортепіанної фантазії Й.Гайдна.

Музика пізнього Й.Гайдна багатомірно передбачає психологічно складний художній мир романтичної епохи.

XVIII - початок XIX ст. – епоха кардинального перетворення жанру фантазії. Фантазія виявилася як особливий тип творів, що володіє як специфічними стабільними ознаками, так і рухливими характеристиками.

Фантазія Й.Гайдна являє собою цикл варіацій на власну тему, спеціально написану для даного твору. Кожен етап фантазійно-варіаційного розвитку можливо трактувати як міні-варіаційний цикл. Домінуючим принципом тут є циклічність, що виражається на різних рівнях організації художнього цілого. Частина тут подібна до цілого, художнє ціле відбивається в кожній частині. Однак при цьому

кожний із циклів є варіаційним стосовно іншого. У підсумку виникає цикл фантазій в одній фантазії. Відповідно до концепції О.Г.Рошенко, цикл фантазій, ув'язнений в одній фантазії, становить сутність романтичного трактування даного жанру [17]. Однак романтичне трактування фантазії як циклу було передбачено віденськими класиками, у тому числі і Й.Гайдном.

Один з найважливіших критеріїв, яким традиційно вимірюється класицизм, визначається прагненням його представників до створення гармонійної, замкнутої форми. Однак у фантазії Й.Гайдна композиторське завдання полягає в подоланні гармонічної форми, створенні дисгармонійної концепції світобудови.

Тема фантазії замкнута. Здавалося б, тематизм, обраний Й.Гайдном, мало характерний для фантазійного. Така ж тема могла б стати темою головної партії, припустимо, сонати. На процес викладу теми імпровізаційність не поширюється. Тут представлений тематизм класицистичного типу, не утримуючий, здавалося б, імпульсу до фантазійної розгорнутості. Виклад теми класичний, квадратний, і ніщо не передвіщає того, що тема одержить фантазійний розвиток, що з неї буде вирощена фантазія. "Класичність" теми відрізняє фантазію Й.Гайдна не тільки від фантазій майбутнього, але й фантазій минулого. Так, у барочних фантазіях тематичний матеріал споконвічно має фантазійний вільний характер. У Й.Гайдна ж тема не передвіщає нічого фантазійного й тільки в процесі сенсо- і формоутворення, у процесі розвитку, а не в стадії викладу, визріває жанрова концепція фантазії. Споконвічно замкнуту тему Й.Гайдн поступово перетворює в розімкнуту. Якщо спочатку затверджується замкнутість, то в результаті складного процесу метаморфози, домінує розімкнення. Після другого проведення теми, що вже містить риси процесу фантазійного вільного розгортання, вводиться сполучний епізод, що завершує ферматою й паузою. Цей епізод несе в собі парадоксуючий елемент: у сонатах Й.Гайдна сполучна партія звичайно погрібна для з'єднання, для подолання пауз, "розривів". Тут же сполучна побудова приводить не до побічної партії, а до вагомий зупинки на завершальному цей розімкнений епізод звуці. Перший щабель в оформленні фантазійного задуму пройдений. Виникаючий ефект побічної партії – проведення теми в тональності домінанті зі зміною регістра – переборюється: цей розділ знаходить функцію першого циклу варіацій на тему, що одержує й імітаційний розвиток. Характерною рисою фантазійного мислення Й.Гайдна стає постійне подолання інерції сприйняття, тієї інерції, що він сам сформував у сонатно-симфонічних концепціях. У підсумку тривалого розвитку тема повертається, однак при її першому повторенні іманентно властива їй вихідна замкнутість переборена. Третій етап розвитку значно перевершує по масштабі перший і другий разом узяті. Принцип кадансування як засіб створення замкнутості застосований композитором у підсумку фантазійного розгортання трьох варіаційних циклів-фантазій. За допомогою кадансування композитор поєднує кілька варіаційних циклів, позбавлених кадансів. На четвертій хвилі розвитку фантазії (четвертий варіаційний цикл) Й.Гайдн сполучає принципи замкнутої форми (про що свідчить наявність цезури наприкінці даного циклу) з

ефектом переростання заключної побудови в розвиваючий матеріал сполучного типу, завдяки чому знову досягається ефект подолання замкнутості. Домінуючим виявляється тут ефект подолання цезури. У підсумку логіка безперервного розвитку, перетворення музичного матеріалу, безперервної метаморфози, домінує над замкнутістю; романтичне розімкнення переважає класицистичну замкнутість.

Наступний п'ятий етап розвитку являє собою великий шар безцезурного розгортання. Ідея руху виявляється домінуючою, незважаючи на багаторазові спроби композитора досягти цезури, замкнути форму, цикл, завершити розвиток. Однак всі спроби створення замкнутої форми виявляються неспроможними, привівши до початку нового етапу в розвитку фантазійної ідеї, до нового етапу розгортання. У кожний раз цезура переборена. Композитор шукає підстави для завершення фантазійного виливу. Але паузи не приводять до завершення: відбувається пересемантизація їх функцій. Якщо спочатку вони були знаком завершення форми, то тепер стають знаком розімкнення. Перший етап пересемантизації був пов'язаний з перетворенням довгих нот у сполучні побудови, що сприяють досягненню розімкнення. Тепер зв'язки розірвані остаточно: "рознявся зв'язок часів..." (В.Шекспір, "Гамлет"). Повернення барочної дискретної концепції часу є, одночасно, і провісником романтичного фрагментарного мислення [17]. Зупинки, паузи вже не є знаком завершення, а стають символом розірваності свідомості, розірваності часів, втрати зв'язку поміж ними, що є прикметою романтичного мислення. Якоюсь рятівною можливістю прориву за межі трагічної розірваності, розімкнення стає проведення теми у фугованому викладі (шостий варіаційний цикл). Однак на даному етапі розвитку вже й тема не є чимось стабільним: імітаційний виклад тему дестабілізує, створюючи ефект руху, втрати стабільності. Спроба замкнути форму приводить до повернення до головної тональності (До-мажор). Але й прагнення до знаходження замкнутості шляхом повернення головної тональності переборюється, оскільки незабаром відбувається прорив за її межі. Повернення теми у фінальному (сьомому) мініатюрному циклі варіацій надзвичайно важливо, тому що, якби композитор відтворив би її споконвічну замкнутість, то, імовірно, була б досягнута й замкнута форма всього фантазійного цілого. Однак відтворити тему в її споконвічній формі по колишньому не вдасться. Тема більше не повертається у своєму ідеальному виді, що став незбагненим. Надії на те, що форма замкнеться гармонійно, розбиваються об уступи "скелясто" викладеної теми. Для того, щоб завершити фантазію, композиторові необхідний спеціальний додатковий розділ. Відчуття замкнутості, закритості форми виникає тільки в останніх акордах. Навіть останній конструктивний елемент фінального (сьомого) циклу, однаково тяжіє до розімкнення, за винятком останніх "тугтійних" домінантово-тонікальних акордових масивів. Концепція фінального розділу – це твердження зв'язку часів, що розпадається. Несанкціоновані зупинки, спалахи, подихи – знаки зв'язку часів, що розпався, недосяжності замкнутої форми як ідеалу.

Якщо спробувати описати програму цього твору, то вона могла бути виражена шляхом розкриття теми втрачених ілюзій, втраченого ідеалу.

Композитор при першому викладі теми малює образ того ідеалу – класично ясного, гармонічного, котрого у своїй творчості в майбутньому будуть шукати романтики. Однак у процесі розвитку фантазії цей ідеал багаторазово метаморфізує, у результаті чого губить свою ідеальну природу, виявляється невідновним. Наявність таких видових рис у трактуванні фантазії, як безперервне перетворення музичного матеріалу, що привело до низки метаморфоз вихідного тематизма, його гармонійного рішення й формальної структури, театралізації, спостережуваної в принципі відчуження від вихідної ідеальної моделі, "сюжетного" плану, дозволяє віднести твір Й.Гайдна до типу фантазії-гри.

Фантазія споконвічно, іманентно спрямована на відкриття, *inventio*, передбачення. Дані функції уяви, типові для фантазії як такої знайшли найяскравіше втілення в добутку Й.Гайдна. Фантазія в мистецтві віденських класиків містить цілий спектр художніх відкриттів, що послужили основою передбачення принципів романтичного мистецтва, яке стосується трактування жанру фантазії.

#### Література:

- 1) Аберт Г. В.А. Моцарт. – В 2-х чч., 2-х кн. – Ч. 2. – Кн. 2. – М.: Музыка, 1985. – 568 с.
- 2) Берков В.О. Хроматическая фантазия Я.Свелинка. Из истории гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 135 с.
- 3) Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. – М.: Музыка, 1968. – 450 с.
- 4) Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
- 5) Дьяконова Н.Я. Китс и его современники. – М.: Наука, 1973. – 199 с.
- 6) Житомирский Д. Роберт Шуман. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.
- 7) Кант И. Сочинения. – В 6 тт. – Т. 6. – М.: Мысль, 1966. – 743 с.
- 8) Коваль Г.О. Лист и Данте: до проблемы синтеза искусств. – Автореф. канд. дис. – К., 1998. – 16 с.
- 9) Крауклис Г.В. Фортепианное творчество Шуберта // Музыка Австрии и Германии. – В 2-х кн. – Кн. 1. – М.: Музыка, 1975. – С. 216-261.
- 10) Кюрегян Т.С. Фантазия // Музыкальная энциклопедия. – В 6 тт. – Т. 5. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 767-771.
- 11) Мазель Л. Фантазия *f-moll* Шопена. Опыт анализа. – М.: Музгиз, 1937. – 133 с.
- 12) Медушевский В.В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка, культура, человек. Сб. статей. – Вып. 2. – Свердловск: Уральский ун-т, 1991. – С. 44-56.
- 13) Микишева Г. Симфонические фантазии А.Даргомыжского // Из истории русской и советской музыки. – Вып. 3. – М., 1978. – С. 121-137.
- 14) Палажченко И.Р. Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков (генезис и пути развития). – Автореф. канд. дис. – М., 1992. – 24 с.
- 15) Протопопов В.В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. – М.: Музыка, 1979. – 327 с.
- 16) Рощенко Е.Г. Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф.Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления логики мифа // Музичний твір як творчий процес. Зб. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І Чайковського. – Вып. 21. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. – С. 156-167.
- 17) Рощенко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков: ХНУРЕ, 2004. – 286 с.

- 18) Штрифанова К. Зародження інструментальної фантазії в першій половині XVI століття // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: Матеріали... – Харків: ХДІМ, 2002. – С. 44-46.
- 19) Штрифанова К. Особливості ладогармонічної мови у фантазіях для лютні XVI ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наукових праць – Вип. 13. – Харків: ХДІМ ім. І. П. Котляревського, 2004. – С. 314-325.
- 20) Штрифанова К. П'ять фантазій Франческо де Мілано (досвід аналізу) // Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців: Матеріали... – Харків: ХДІМ, 2001. – С. 14-15.

УДК 781.1

Г.Б.Полтавцева

### *Методологические правила структурно-риторического анализа музыкального текста*

Введен психолінгвістический підхід к аналізу музыкального произведения. Внутрикомпозиционные отношения крупных форм рассматриваются как механизм, ставящий “пределы” коннотативным (метафорическим) текстовым ресурсам. На новом уровне продолжена риторическая ветвь музыкознания.

Уведений психолінгвістический підхід до аналізу музичного твору. Внутрішні композиційні відносини великих форм розглядаються як механізм, що ставить “межі” коннотативним (метафоричним) текстовим ресурсам. На новому рівні продовжена риторична галузь музикознавства.

In G.B. Poltavtseva's article "Methodological rules of structure rhetorical analyze of the music text" the author present the psycholinguistical approach for studying musical works. Inside composition relations study as mechanism which makes the "limits" to connotation (metaphorical rhetorical) textual resource. The article develops rhetorical branch of musical science on the new level.

Данная статья продолжает тему возрождения и развития учения о музыкальной риторике, для которого, как представляется, имеются ныне радикально новые благодатные условия. Напомним, что, пережив бурный рассвет в XVII-XVIII вв., это учение в XIX столетии постепенно угасло, чему едва ли не ведущей причиной явилась исторически обусловленная ограниченность метода. Последняя, говоря современным семиологическим языком, заключалась в каноне денотативного типа связи означающего / означаемого, что рано или поздно не могло не войти в систематическое противоречие с развитием живого музицирования, с коннотативно-метафорической природой языка, едва ли не вся конструкция которого есть коррелят абсолютной неопределенности, первичной ко всякой фигурации и значению. Вместе с тем, впечатляет попытка целой культуры сделать мир языка *stilo affettuoso* понятным для ума, притягивающая не только ретро-, но и нео-возможностями в условиях современной культуры, не заслоненной установкой на романтически таинственную фигуру автора и творчества, и отзывающейся рядом параллельных идей современного философского дискурса,

среди которых назовем идеи совпадения языка и субъекта, метафоричности как лингвистической парадигмы языка, дефиниции текста как объекта, структура которого "ориентирована" на позицию наблюдателя.

Симптоматично, что пробуждение интереса к риторике в философии и смежных науках, наблюдаемое с 60-х годов XX в. и представленное именами Р.Якобсона, Р.Барга, С.Кофман, Ж.Жирана, П. де Мана и др., связано с развитием структурализма и постструктурализма, ставящих смыслообразование в связь с контекстом, с организацией самой формы. Подобное движение исследования возможно и в области музыкальных произведений, в сущности, эта возможность существует с тех пор, как фонозапись стала одним из способов бытия музыки. Давая пусть "тьень" (лат. "Umbrа") [3, с.369], но все же тесно примыкающую к живому звучащему телу текста, фонозапись принципиально различается с "черно-белым" графическим оттиском музыкального произведения, открывая три возможности: включение аффективно-перцептивной, чувственной явленности искусства; овладение, путем многократных тщательных слушаний, темпорально-каузальной природой времени, где ускользание в прошлое всякий раз и сотни раз может быть "поймано" и возобновлено; изменение ключа исследования с аналитического на эмпатийный, при котором значимость деталей определяется не по отношению к тексту, но по отношению к жизненному опыту бытия в мире. Правда, современное композиторское творчество разглядело в магнитофонной записи такие ресурсы для сочинения, которые, сообразно сущности музыкально-звуковой субстанции, направлены все же на преодоление "онтологии бытия" спонтанностью и неуловимостью "онтологии становления" [см. подробнее 3, с.370]. Однако не будем не замечать и того факта, что параллельно многочисленные фонотеки, подобно библиотекам нотных изданий стали функционерами "оседания" высокого наследия, предлагая возможным исследованиям отсутствие границ и отражая сущность современного субъекта, "подверженного постоянной перекомпозиции" и "готового взаимодействовать со всем, что есть" [1, с.132,133], в том числе и с художественным Идеалом Новоевропейской классики, ценность которой "не монопольна, а потому незаменима".

Речь, таким образом, идет о переосмыслении "грамматического" ракурса музыкальной формы в структурно-риторический, бытийствующий сквозь чувственную явленность искусства, об устремлении к обнаружению и истолкованию тех образований и фигур, которые актуализируются отношениями самой формы, осуществляясь как ее собственный временной "план имманенции" (Делез).

Ряд проделанных нами (ранее) практических исследований и наработок в этом направлении, – в частности, анализ причин угасания учения о риторике 17-18 вв. [5], структурно-риторический анализ полиморфной композиции "Вальса-Фантазии" М.Глинки [4; 7], каталогизация характерных для классической композиции модусов музыкального высказывания [8], наконец, освоение ритмического плана риторических фигуральностей классической (в широком смысле) музыкальной формы [9], – позволяет вывести совокупность методо-

логических правил структурно-риторического анализа, что и составляет предмет данной статьи. При этом необходимо обстоятельно остановиться на том, что имеется в виду под структурно-риторическим анализом, а также на объяснении целого ряда посылок, обосновывающих этот анализ, и введении понятий (не нашедших широкого применения в музыковедческой литературе, но) являющихся для него продуктивными.

Так, используемое нами бартовское понятие “текст”, преобразованное в “музыкальный текст”, дает возможность увидеть в музыкальной композиции не произведение как замкнутое, восходящее в своей истории к автору и сводимое к определенному означаемому (“как будто сквозь более менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз исповедуется голос единого и того же лица – автора” [1, с. 385]), но текст – как метафору бесконечного означаемого, “вторичный продукт смысла” [там же, с.415]; не “развивающийся организм”, но результат комбинирования и системной организации элементов. Именно в случае открытия текста “за” произведением исследователь свободен вступить в “текстовую игру” или “игру с текстом” не как пассивный соглядатай, ведомый абсолютной обусловленностью произведения, но почти как со-автор, сокращающий, если не устранивший дистанцию между восприятием и творчеством, вольный перераспределять элементы текста так, чтобы полностью раскрылась его многозначность, и “ни одному языку не дано [было] укрыться”. Приобретя новую свободу, мы можем, перефразируя Барта, свободнее взяться за исследование настоящих границ музыкального языка произведения, определяемых уже не “грамматикой” или схематическим формообразованием, а “коннотативным смыслом, или, если угодно, риторикой” [там же, с. 294].

Помимо семиологии Р.Барта мы опираемся также на ряд положенной теории языка и психолингвистики (К.Бругмана, Ф.Вегенера, К.Бюлера), нарратологии (В.Я.Проппа, П.Рикера и др.), фигурологии (П. ле Мана, Ж.Женетта). Их экстраполяция и своего рода адаптация к музыкальной специфике в краткой форме может быть сведена к следующим “пунктам”:

(1) музыкальный язык принципиально риторичен; интерпретатор/слушатель может оперировать синтаксическими и композиционными конструкциями не только на формально-языковом, но и на риторическом (метафорическом, тропологическом) уровне, который является результатом сплетения устойчивых ассоциаций, – переносов из внешнего (языкового) плана во внутреннее понимание. Музыкальный текст как денота<sup>19</sup> – “сообщение” о фактурно-жанровой модели языка, но у текста как коннотата – неисчислимо число сопутствующих ассоциаций и “вакантных мест” для придания им метафорических значений, основания

---

<sup>19</sup> Понятия денотата (“первичного” означаемого) и коннотата (со-означаемого или сопутствующего означаемого) являются “рабочими” во многих лингвистических и постструктуралистских теориях [см., напр., 1; 2].

которых, будучи проблемными для исследования (как всякая метафорика), обеспечивают отношение музыкального языка к миру;

(2) “прочтение” музыкальной метафоры предполагает чувственное восприятие, а значит, апеллирует к звучанию. Временная лента музыкальной композиции разворачивается для слуха как последовательность “кадров” звуко состояний или “ракурсов экспонирования”, “модусов” музыкального высказывания (Е.В. Назайкинский) [4, с.169, 194], выраженных единством фактурно-звуковой (темброво-гармонической), фактурно-жанровой и фактурно-синтаксической сторон. Фактурно-звуковая сторона отсылает слушателя к пространственным локусам источников звука и побуждает к эмоциональной оценке качеств “голоса”, или звучности (исходя их объемности, массы, светлотности, теплоты и т.д. и сообразно числу, тембровому окрасу и характеру резонирования включенных инструментов). Фактурно-жанровая провоцирует возникновение живых ощущений внутренней пульсации, ведет к “ответу” разного рода внутри-телесной активности – моторно-двигательной, вокально-связочной, артикуляционной и др.. Слушательская реакция на фактурно-синтаксическую сторону, сосредоточивающую слух на интонационности, входит в общую синестезию звуко-восприятия, поскольку не может быть оторвана от эффектов многомерной человеческой чувственности, которая и становится основанием метафорических переносов [см. подробно 8; 9]. “Кадры” звуковой ленты, образованные целостностью трех обозначенных сторон, по ходу временного развертывания музыки рожают выпуклые акустические (и психологические) киноподобные эффекты смены “планов трансляций” – ближнего, среднего, общего. Так возникают своеобразные “баллистические транспозиции” слушателя, воспринимаемые в качестве индексов эмоционально-смысловой значимости соответствующих текстовых сегментов. Когда же узнаваемые чувственно-экспрессивные сегменты “обнаруживаются” по ходу развития музыки как константные “музыкальные предметы”, они приобретают статус смысловых единиц композиционной экспрессии, завязывая далее подобие сюжетных отношений;

(3) слушательское понимание риторических (метафорических) эффектов не является произвольным, — последние, как и языковые выражения, имманентны восприятию и опираются на объективные структуры текста. Однако понять (“расшифровать”) музыкальную метафору невозможно при простом “наличном” слушании, здесь требуется особый модус “работы” со звучащим текстом, — назовем его понимающим вслушиванием или слушанием (по аналогии с “понимающим чтением” П.Рикера). Последнее предполагает включение самопонимания и понимания культурного контекста, в нем осуществляется видение мира глазами другого – идеального Героя произведения, а значит, начинается движение приосвоения смысла;

(4) в риторическом плане музыкальной композиции действует лингвоправило “Я – здесь – сейчас”. К.Бюлер, исследуя происхождение и законы функционирования языков, обосновывает некую общую структуру “человеческого языка” [2, с.78, 127] (а, следовательно, и музыкального в том числе) и выделяет в ней наряду с

символическим так называемое “указательное” (дейктическое – от слова дейксис – указание) поле. Использование данной идеи продуктивно для прояснения понимающего (метафорического) слушания. Указательное поле, по Бюлеру, связано с представлением о “субъекте действия” речевого высказывания (“Я”), месте (“здесь”) и времени “действия” (“сейчас”) [2, с.95]. Такое представление формируется “тайными” (имплицитными) или “явными” (эксплицитными) указательными знаками текста. Поскольку “языковые” (а, значит, и музыкальные – Г.П.) произведения являются “экзистенциальными [а не научно-понятийными] высказываниями, то есть высказываниями о действительности, они не могут обойтись без [этих] структурных данных указательного поля” [там же, с. 372], то есть – в случае музыкального высказывания – без знаков, ассоциативно указывающих на “Я – здесь – сейчас” Героя художественного мира музыкального произведения.

Не менее существенными для понимающего слушания оказываются музыкальные “эквиваленты” так называемых “анафорических указательных знаков” вербального языка типа “следовательно”, “итак”. “тот, который”, или – сложных союзов “после того, как” [2, с. 99 и др.], – поскольку именно ими обеспечивается риторическая связность в понимании сюжетики музыкального повествования (наррации);

(5) наконец, последнее. Наличие риторического (метафорического) кода музыкальной композиции, несомненно, ощутимо при любом типе слушания, но и для “понимающего” слушания он остается сложным и загадочным. Для прояснения этой загадочности, для получения возможности “расшифровать” означенный код, мы используем (помимо уже введенных лингвистических и герменевтических положений) – положения структуралистского метода. Ибо, перефразируя П.Рикера, не может быть герменевтического понимания смыслового (метафорического) переноса без структурного анализа. Музыкальная композиция полиморфна и иерархична, – одна форма здесь “покрывает” другую, корректируя и как бы “подчиняя” ее. Что же касается риторического смысла, то он улавливается по мере развергивания данной полиморфности в актуализирующихся языковых парадигмах – то есть не в повторении (в смысле возвращения) “одинаковых” сегментов – интонации, темы, тематической последовательности, но в повторении бинарностей или текстовых пар (примером может служить парадигматическая связь рефрен – женственный вальс Вальса-Фантазии М.И. Глинки, появляющаяся в произведении не единожды). Каждое новое появление текстовой “пары” так или иначе изменяется, и, поэтому, при непосредственном анализе музыкальной композиции, имеет смысл говорить о константном отношении и его проекциях. (Так, например, в формуле того же рефрена (Вальса) А-ВС-А1 константное отношение (или парадигма) “А-ВС” имеет две проекции: А к ВС, ВС к А1.)

Кроме того, в константные отношения “входят” не только “части” парадигмы, но и сами парадигмы между собой, – формируя по ходу все большего слушательского “вхождения” в текст парадигматическую систему. Постепенно вызревая в слушательском сознании, система парадигм подчиняет себе

последовательное развертывание синтагматической системы текста. Опознание константных отношений исходит из языковых парадигм, создающих (вызывающих) гештальтное качество переживания. (NB.: Для понимающего (“экзистентного”) слушания гештальтное качество переживания иногда может оказаться важнее языкового “опознания”, что позволяет порой отождествить (идентифицировать) неидентичные по “тематическому облику” языковые выражения).

Опора на структурность (как в структурно-тематическом анализе, так и в парадигматическом анализе) с целью раскрытия риторического плана музыкального текста и позволяет назвать наш метод исследования музыкального текста структурно-риторическим. Его можно квалифицировать как музыкально-теоретический “ответ” на фразу Р.Барта о том, что “классическая риторика должна быть переосмыслена в структурных методах” [1, с.317]. Иными словами, перечисленные пункты характеристики предлагаемого риторико-структурного анализа, отличают его как от континуально-драматургического, так и от риторической традиции барокко, мыслящей не столько о самом процессе мышления как структуре живого формирования значения, сколько по-декартовски, как о готовых отрефлексированных символах, “отлитых формах” знаков с закреплёнными значениями.

#### *Литература:*

- 1) Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр.* – М.: Прогресс 1994, – 616с.
- 2) Бюлер К. *Теория языка. Репрезентативная функция языка.* – М.: Прогресс Универс, 1993. – 502с.
- 3) Ерохин В. *De musica instrumentalis: Германия. – 1960-1990 –. Аналитические очерки.* М.: Музыка, 1997. – 400с.
- 4) Назайкинский Е.В. *Логика музыкальной композиции.* – М.: Музыка, 1982. – 319с.
- 5) Полтавцева Г.Б. *В поисках утерянной риторики. // Слово, інтонація, музичний твір. – Сб. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, – Вип. 28. – К., 2003. – С. 38-47.*
- 6) Полтавцева Г.Б. *“Вальс-фантазия” Глинки в опыте семиологического (риторического) анализа // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. – Вип. 10. – К.: Науковий світ, 2002. – с. 103-118*
- 7) Полтавцева Г.Б. *Структурно-риторический анализ музыкального текста: “Вальс-Фантазия” М.И.Глинки (опыт-2) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. – Вип. 11. К.: Науковий світ, 2003. – С. 222-232.*
- 8) Полтавцева Г.Б. *Типология музыкальной речи // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. – Вип. 8. К.: Науковий світ, 2002. – С. 44-55.*
- 9) Полтавцева Г.Б. *Ритмический план риторических фигуральностей музыкальной композиции // Метроритм-1. – К.: НАН України ІМФЕ ім. М.І. Рильського, 2002. – С. 80-88, 154-155.*

*Время и пространство Православного богослужения*

В статье изложены методологические аспекты анализа времени и пространства в контексте храмового действия.

У статті викладено методологічні аспекти аналізу часопростору в контексті храмового дійства.

The article deals with the specific of time and space in the context of Divine Liturgy.

Данная статья посвящена изучению Литургии, воплощающей духовный макрокосм христианства, в аспекте пространственно-временных отношений. **Объектом** исследования является литургическое пение Православного Богослужения; а **предметом** – духовный смысл и его выражение в специфике музыкального времени и пространства

Термин «литургическое пение» не относится лишь к церковному пению при служении Литургии. Литургическое пение, помимо пения хора, включает возгласы священника, чтение псаломщика, так как церковные богослужения буквально «насыщены» пением с использованием различных форм музыкального интонирования. **Материалом** исследования послужило православное богослужбное пение обихода храма святого священномученика Александра (г. Харьков).

Время и пространство неразделимы. Согласно мнению о. Павла Флоренского, «...всякая действительность простирается четырехмерно и выделена в образ о четырех измерениях. И время, четвертая координата этого образа, организовано в нем как собственное его, этого образа, время, имеющее в нем свое начало и конец» [3, с. 218].

Как известно, характеристиками времени являются движение вперед, линейность, направленность в будущее. С другой стороны, время циклично: чередование дней, недель, месяцев, лет, веков, тысячелетий – это некие круги. Время связано с существованием земного тварного мира, и конец света называют «концом времен». Бытие возможно только во времени – и мы не можем представить себе никакого другого существования, но душа при этом чувствует вечность, которая присутствует во времени. И, наоборот, время присутствует в вечности.

Согласно учению св. Церкви, всему, что имеет тварную природу, в том числе и времени, подобает быть вовлеченным в общение с Богом. Общение же это совершается в часы молитвы. Природу сакрального времени можно яснее почувствовать в устройении богослужбного времени, в том, как время астрономическое вовлечено в богослужбное время, преобразено в нем.

«Идея церковности – в ритме» [4, с.76], – отмечает Флоренский, обращая внимание на то, что ритм имеет не один круг, а несколько: от ритма отдельного возгласа или молитвы через ритм суточного и седмичного цикла до круга годового. Такое понимание времени нашло отражение в церковном календаре, который включает три круга богослужений: суточный, седмичный и годовой. Организующим центром всего является Литургия.

Анализируя пространственный организм богослужения, жизнедеятельность которого регулируется каноном, следует отметить, что помимо соединения архитектуры, иконописи и пения, в богослужении присутствует «искусство огня», «искусство запаха», «искусство дыма» (каждение), «искусство одежды» (облачения священнослужителей), «искусство приготовления» просфор, вплоть до своеобразной хореографии, проступающей в размеренности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в обхождении кругом престола и храма в церковных процессиях.

Само богослужение способствует пространственному бытию звука, ибо в храме все взаимодействует, сплетается. Такому «сплетению» способствуют конкретные условия, в частности, мерцающий свет лампад, тончайшая завеса фимиама, блеск золота икон, которые воспринимаются верующими как нечто живое, греющее душу. Эти условия являются естественными и необходимыми для восприятия звука не самого по себе, а как звучащего пространства. В такой атмосфере слышимое воспринимается как видимое, между слышанием и видением можно поставить знак равенства. И как результат – достигается «совершенное слышание».

Остановимся подробнее на характеристике времени и пространства Литургии. Божественная Литургия в своем строении символически объемлет всю священную историю Ветхого и Нового Заветов и предлагает человеку этапы восхождения в Благословенное Царство Пресвятой Троицы (Малый вход, восхождение к Горнему престолу, Великий вход, Причащение). В служении Литургии душа, как по ступеням, восходит к Богу, вплоть до полного единения, наступающего в таинстве Причащения. Богослужебное пение при этом оказывается «проводником» духовного восхождения, а пространство песнопений образует «путь» духовного восхождения.

Поскольку церковное пение – язык Богообщения, то нас интересует живое бытие богослужебного пения. Из всего разнообразия церковных приходов Харькова мы выбрали вариант Литургии св. Иоанна Златоуста как опыт храма св. священномученика Александра.

Литургия св. Иоанна Златоуста является наиболее практикуемым богослужением византийского обряда. Символический смысл этой Литургии – встреча с воскресшим Спасителем на Его Тайной Вечере. Литургия св. Иоанна Златоуста, сохранив структуру, утвержденную в IV веке, по своему наполнению, форме и изложению наиболее соответствует ментальности славянских народов.

В связи с символическим выражением Божественной Литургии мы предлагаем внутри службы выделить определенные *драматургические этапы восхождения из пространства дольнего в пространство Горнее*, позволяющие с помощью звуковой материи совершение Богопочитания и Богообщения.

Первый драматургический ряд, названный нами *Горней триадой*, является одновременно и начальным, и конечным пунктом драматургического развития. Это три кульминационные опоры чина Литургии, рассредоточенные во времени:

I. Чтение Апостольских посланий и св. Евангелия на Литургии Оглашенных, через которые экспонируется отношение Творца к творению и дарованная людям свобода выбора «за» или «против» Него (напомним, что на этой части службы помимо верных, т.е. христиан, присутствуют люди, которые еще не определились с вероисповеданием), содержит песнопение «Аллилуйя», опевы Евангелия «И духови твоему», «Слава Тебе, Господи»;

II. Евхаристическая жертва – Анафора (соответствует песнопениям «Милость мира» и «Достойно есть»), во время которой Творец через Сына осуществляет искупление грехов и спасение людей. Тут происходит пресуществление Богом хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы через Его творение;

III. Таинство Причащения – пресуществление самих причастников, которые приняв Святые Тайны, меняют свою суть, становятся Божьими детьми («Едия Свят», причастен, «Благословен Грядый во имя Господне», причастный стих «Тело Христово», гимн «Видехом свет истинный», благодарственная молитва «Да исполнятся уста наша»).

Второй драматургический ряд – Уподобление бесплотным Силам:

I. На Малом Входе Литургии Оглашенных поется ангельский гимн «Святой Боже». В этом моменте впервые смыкаются мир видимый и Невидимый в служении Богу.

II. На Великом Входе Литургии Верных происходит унодобление верных Херувимам – одному из высших ангельских чинов. Именно во время «Херувимской песни» верные становятся свидетелями материи Святых Даров, через которые совершается спасение.

III. Евхаристический диалог верных и священника завершается гимном Серафимов «Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф», который соединяет серафимскую песнь и иерусалимское приветствие Мессии, так как в этот момент христиане становятся участниками жертвоания Бога во имя всеобщего спасения.

Третий драматургический ряд связан с *Утверждением веры*, сконцентрирован в моментах, непосредственно готовящих богослужебный акт Горней триады:

I. Антифоны изобразительные перед Малым Входом, два из которых («Благослови, душе моя, Господа» и «Хвали, душе моя, Господа») дают представление о верс старозаветных людей и используют материал псалмов, третий – «Во Царствии Твоем» – содержит молитву благоразумного разбойника и заповеди блаженства, взятые из Нагорной проповеди Иисуса Христа, дающие надежду на Царство Небесное. В этот микроцикл антифонов включено песнопение «Единородный Сыне» – догматический гимн-прославление второму лицу Пресвятой Троицы – Иисусу Христу;

II. *Символ веры* – краткое изложение основных истин христианского вероучения, после которого совершается канон-анафора;

III. *Отче наш* – молитва, дарованная Самим Господом, в которой верные выступают Божьими детьми и просят о самом необходимом, насущном.

Четвертый драматургический ряд – *Моление* – конкретизирован в ектениях и пронизывает всю Литургию, охватывая всю Христову церковь, все телесные нужды и потребность в спасении души. Каждая ектения завершается славословием в честь Пресвятой Троицы, соединяя таким образом прошение о примирении, благодарение и прославление Бога.

Первоэлементом Литургии (условно нижний ряд в предложенной нами схеме иерархии литургического пространства) является *Моление* как выражение людских нужд, обращенных к Богу. Моление концентрируется в ектениях. *Ектения* (с греч. *протяженность*) – богослужебный жанр, пронизывающий все чинопоследование Литургии. Это всеобщая молитва Церкви, *Церковь как молитва* в космическом, вселенском масштабе. На особую роль ектении указывал о. Павел Флоренский: «Ектения – схема всей человеческой жизни. Она объемлет все, что развертывается на фоне жизненного дня» [4, с. 76].

В Литургии представлены несколько видов ектений: Мирная или Великая, Малая, Сугубая, Заупокойная, ектении об оглашенных, о верных, просительная и благодарственная. По способу общения ектения представляет собой диалог священнослужителя и хора, который выступает от лица народа. Музыкальное целое, фиксированное в нотах, содержит лишь короткие фразы-ответы (*прошения*) хора без возгласов дьякона и славословия священника. Текстовый припев хора («Господи, помилуй», «Поддай, Господи») при неизменности музыкального материала или наличии развития создает в большинстве ектений куплетную структуру. Таким образом, наименьшая структурная единица ектении – прошение. Например, Великая ектения содержит 12 прошений.

Ектении представляют собой краткие мелодические формулы-попевки. Они, как правило, однотональны, иногда содержат отклонения в тональности ближайшего диатонического родства. Формообразующим фактором мелодического и ритмического строения является канонический текст и священнодействие, которые определяют темпоральность жанра и общий характер музыкального развития. Так, Сугубая и Заупокойная ектении традиционно насыщены внутри-слововыми распевами и поются в умеренно-медленных темпах: именно в это время священнослужители приносят молитвы поименно о всех больных, страждущих, нуждающихся, усопших, а также о помощи стране в тяжелых обстоятельствах, избавлении от опасностей и проч.

В отличие от Сугубых молений, для Великой (Мирной) ектении характерна лаконичность, концентрированность и цельность, плотная динамика изложения. Великая ектения открывает Литургию и содержит наиболее подробные молитвы о нуждах всего человечества. Мирной эта ектения называется потому, что начинается приглашением помолиться миром. Двенадцать прошений охватывают в первую очередь духовные нужды (мир Божий, спасение души, нужды церкви),

общественную иерархию (духовенство, светская власть, народ, население данной страны, города) и материальные нужды (урожай, благосостояние). На каждое из этих прошений верующие отвечают молитвенной формулой «Господи, помилуй», которая становится смыслом целой Великой ектении. Последнее прошение ектенийой молитвы – безграничное доверие Богу, на которое народ отвечает «Тебе, Господи», отдаваясь целиком Его воле. Все одиночные прошения Великой ектении фокусирует тихая молитва священника, в которой он собирает все нужды народа и передает их Богу, возглашая в конце славословие Пресвятой Троице, чем одновременно завершает ряд прошений Великой ектении.

Сугубая, или ектения усиленного прошения – это моление о конкретных людях, особенно о церковной иерархии. Основной в этой ектении является просьба о Божьей милости, на которую народ отвечает тройным «Господи, помилуй». Сугубая ектения, при фиксации большинства прошений, является в какой-то мере «открытым» жанром, так как в нее включаются особые прошения: о конкретных болящих, путешествующих, празднующих то или иное событие и т.д.

Основным прошением Заупокойной ектении является моление об упокоении, а сама ектения заимствована из чина погребения и парастаса. С музыкальной точки зрения общим принципом Заупокойной ектении является троекратное повторение лишь незначительно варьируемого прошения «Господи, помилуй».

Исповеданию определенных истин отвечает Утверждение веры, где сконцентрированы основные догматические постулаты христианства. В соответствии с предложенной нами схемой этот уровень включает Антифоны (изменяемая часть службы) и молитвы «*Отче наш*» и «*Верую*», которые традиционно поются всей церковной общиной и являются сакральными точками данного драматургического уровня.

Антифоны (с греч. *противогласие*) – богослужебный жанр, основанный на поочередном пении правого и левого клироса. Антифоны поются на литургии оглашенных перед Малым Входом. Этот раздел службы состоит из чередующихся трех ектений с тремя молитвами и трех антифонов. Ектении и молитвы всегда и на всех литургиях (как св. Василия Великого, так и св. Иоанна Златоустого) неизменны, тогда как антифоны представляют собой переменную часть службы. Антифоны поются в зависимости от степени праздничности того или иного дня.

В воскресенье поются антифоны изобразительные. Изобразительными они называются потому, что псалмы 102 («*Благослови, душе моя, Господа*») и 145 («*Хвали, душе моя, Господа*»), на текст которых они написаны, содержат изображения Спасителя. Антифоны означают жизнь Спасителя до выхода на проповедь. Поэтому и необходимо было о Нем пророчествовать, предвозвещать. Функцию Третьего антифона выполняет песнопение «*Во Царствии Твоем*» (или «*Блаженны*»), составленное на текст евангельских стихов, в которых Христос возвещает в земной жизни познание истины, а в Царствии Небесном – вечную жизнь.

В составе второго антифона поется гимн «*Единородный Сыне*» – догматическая наука о Воплощении Христа, Его Богочеловеческой природе и

страданиях ради нашего спасения. Третий антифон – «Во Царствии Твоем» – содержит девять заповедей блаженства из Нагорной проповеди Иисуса Христа. Началом третьего антифона служит молитва «благоразумнаго» разбойника, который молил Христа на кресте: «Во Царствии Твоем помяни мя, Господи, егда приидеши во Царствии Твоем». Для большинства «Во Царствии Твоем» типичен строгий аккордовый склад, силлабический принцип соответствия слога и ноты, декламационность и подчеркнутое распевами кадансирование каждого стиха, что способствует созданию эффекта общей молитвы целого храма.

«Верую» – догматическая кульминация Литургии, фокусирующая основные постулаты христианского вероучения «Символ веры» является заверением в верности и любви Троице единому Богу и одновременно приготовлением к священнодействию Евхаристии. «Верую» – символ соборного единения Церкви, в которой каждая личность сопричастна единому Телу Христа.

Данный раздел Литургии складывается из 1. Мирствования священника; 2. Приглашения дьякона к взаимной любви («Возлюбим друг друга, да единомыслием исповеваем»), на которое хор отвечает признанием Пресвятой Троицы как совершенной и полной Божественной любви («Отца и Сына и Святаго Духа, Троицу Единосущную и Нераздельную») и 3. Символа веры.

Пением Символа веры молящиеся в последний раз перед Евхаристическим приношением сверяют, «настраивают» свой образ мысли на Богообщение, стояние пред Ним. Священник во время пения «Верую» покровом (воздухом) обвеивает Дары. В Византии таким способом было принято оказывать почет земному императору. Включенный в Литургию, данный обряд стал актом Богопочитания, знаком веяния Духа Святого.

Традиционно «Верую» возглашается всей церковью, что символизирует полное примирение между христианами, намеревающимися участвовать в таинственном Жертвоприношении. Отсюда – практика пения этой молитвы всей церковной общиной на обиходный напев. По своей структуре данная молитва разделяется на 12 частей (строф) или формул.

Символично размещение «Верую» непосредственно перед Евхаристическим канонем, так как Жертвоприношение не может совершаться, если между молящимися не существует единства, полной согласованности в вере. Евхаристическое приношение может быть совершено только «едиными усты и единым сердцем», в единой вере, в одинаковом взгляде на основные вопросы веры и спасения.

«Отче наш» – заключительная, третья, точка Утверждения веры, исповедание Бога Отцом. Единство веры уже было доказано верующими в исповедании Символа веры. Став таким образом достойными божественного усыновления, верные обращаются к Богу с молитвой, в которой исповедуют свое сыновство. В Литургии «Отче наш» – это доверчивая молитва Божьих детей перед началом Божественной трапезы, так как «насущенный Хлеб» приобретает особое – евхаристическое – значение. Поэтому священник просит Бога удостоить нас «со

дерзновением [Евр. IV:16], неосужденно смети призывати» [1 Пет. I:17]» Небесного Отца.

Молитва «Отче наш» состоит из трех основных частей: призывания, семи прошений и славословия. В призывании к Господу оставляются земные заботы и направляется разум и сердце к Небесному. Следующие семь прошений включают все, в чем нуждаются люди, одновременно выстраивая иерархию христианских ценностей.

Подобно Символу веры, молитва «Отче наш» поется всенародно, всеми участниками Литургии на обиходный напев. Обращение к Небесному Отцу звучит от лица всей Церкви, когда личностное поглощается соборным, уводящим к единству бытия. Из этого проявления соборности (как способа сроднения людей Божественной благодатью) и вытекает практика использования обиходного напева в «Отче наш».

Следующую ступень литургического пространства образуют молитвы и обряды, в которых верующие приравниваются к *бесплотным Силам* – Ангелам – в служении Богу (Малый Вход), внутренне уподобляются Херувимам (Великий Вход) и вместе с Серафимами поют победный гимн Богу (непосредственно перед Евхаристическим приношением). Три ступени, подобно трем иерархическим ангельским чинам, постепенно возводят человека к Богу, открывая новые степени Божественных озарений.

Впервые «встреча» миров видимого и невидимого происходит во время пения «Трисвятого», завершающего Малый Вход. «Трисвятое» – это ангельская песнь «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный, помилуй нас». Пением «Трисвятого» показано единство Ангелов и людей в прославлении и служении Богу. Здесь происходит стадийное единение человеческого и Ангельского для сослужения: под пение Трисвятой песни священнослужитель восходит к горнему престолу, во Святое Святых. «И в этом ритме восхождения, – пишет протопресвитер Александр Шмеман, – из «мира сего» к вратам храма, от врат храма к престолу, от престола – на горнее место, свидетельствует о совершившемся соединении, о высоте, на которую вознес нас Сын Божий. И, взойдя на нее, предстоятель – оттуда, но повернувшись лицом к собранию, один из соборных, но и образ Господа, облеченный Его властью и силой, ниспослет нам мир для слышания Слова Божия. За таинством входа следует таинство Слова» [5, с. 79].

По свидетельству архимандрита Киприана (Керна), гимн Трисвятого «введен в чин литургии довольно поздно, вероятно, во времена Пап. Прокла (434-447) и императора Феодосия II (408-450) и сестры его императрицы Пульхерии. Он не является, однако, достоянием одной Византийской литургии. У католиков этот гимн поется на Литургии Преждеосвященных Даров, которая, как известно, совершается у них один только раз в году, в Великую Пятницу» [2, с. 150].

Песнопение «Святой Боже» по своей структуре трехмерно А – В – А', где средняя часть, как правило, построена на контрастном, типа речитации, материале. Первая часть с трижды повторенным текстом имеет признаки вариантной повторности, а заключительный раздел, «свертывая» все развитие первой части в одно прошение, служит достижению кульминации.

В некоторые дни церковного года пение Трисвятого заменено пением других песнопений: например, на праздники Креста (14 августа, 27 сентября и в Крестопоклонную неделю) поется песнопение «Кресту Твоему». В праздники Рождества Христова, Богоявления, в Лазареву субботу, в Великую субботу, во все дни Пасхи и в Иютидесятницу поется песнопение «Елиць» («Елицы во Христа креститесь, во Христа облекостесь, аллилуиа»), что напоминает о древних «крещальных Литургиях», когда крещение оглашенных совершалось именно в эти праздники.

Если во время Малого Входа происходит сослужение людей и Ангелов, то в Великом Входе Сам Спаситель шествует на вольные страдания и смерть под видом хлеба и вина. Амвон в это время становится Голгофой, храмовое пространство – миром, за который приносится Жертва, хор певчих – небесным ангельским ликом, таинственно воспевающим *Херувимскую песнь*. Данный раздел Литургии Верных складывается из трех частей:

- первая часть («Иже херувимы») говорит о мистическом уподоблении христиан Херувимам, призывает отложить всякие житейские заботы и достойно принять Христа-Царя в св. Причащении;
- вторая часть – собственно Великий Вход, во время которого священник поминает «всех христиан, начиная с тех, кому трудней и священной достались обязанности, от исполнения которых зависит счастье всех и собственное спасенье душ их, – заключая словами: *Вас и всех православных христиан да помянет Господь Бог во Царствии Своем, всегда, ныне и присно и во веки веков*» [1, с. 64];
- третья часть – гимн «Яко да Царя всех», в котором верующие вместе с чинами небесного воинства поют троекратное херувимское «Аллилуйя», возвещая вечное хождение Господне.

В чинопоследовании Херувимская песнь сопутствует движению Святых Даров к престолу. Для перенесения Даров и связанных с ним священнодействий (тайная молитва священника, каждение) нужно достаточно много времени, которое для верующих заполняется пением *песни приношения*. Херувимская песнь является одной из разновидностей такого рода песнопений. Дважды в год вместо Херувимской поются другие песни приношения: в Великий Четверг – «Вечери Твоя тайная», в Великую Субботу – «Да молчит всякая плоть человека». Символический смысл перенесения Евхаристических Даров с жертвенника на престол – Вход Господень в Иерусалим, Его шествие на вольные страдания, распятие, снятие с креста, помазание благовониями, положение во гроб.

Херувимская песнь по своему содержанию служит продолжением молитв Малого Входа об уподоблении верующих ангельским Силам, таинственно предстоящим вокруг престола во время совершения тайнодействия.

С точки зрения особенностей строения Херувимская представляет собой строфическую структуру, включающую 4 строфы. Особенность данной формы в том, что третья и четвертая строфы разрываются собственно таинством Великого Входа, благодаря чему песнопение приобретает черты трехчастности.

I часть Херувимской песни содержит 3 строфы, соответствующие трем смысловым звеньям песнопения:

▪ I строфа – «Иже херувимы тайно образующе» – изображает действующих лиц Небесной Церкви – Херувимов;

▪ II строфа – «и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе» – обозначает главный предмет воспевания Херувимской – св. Троицу;

▪ III строфа – «всякое ныне житейское отложим попечение» – содержит призыв к верующим, предстоящим в земном храме, отложить заботы жизни и через пение, в служении Господу, прийти в единый хор вечности.

Данные три строфы обычно используют единый тематический материал и исполняются в медленном темпе и приглушенной динамике. Стrophicеская форма, с целью равномерного распределения слов на один напев во всех строфах, провоцирует повторение отдельных слов текста молитвы, что хотя и противоречит каноническим правилам, прочно вошло в церковную практику.

II часть Херувимской составляет торжественный вынос Даров на середину храма и произношение священнослужителями формулы поминования «Да помянет вас Господь Бог во Царствии Своем», на что хор отвечает «Аминь» (евр. *подлинно, истинно*).

III часть – «Яко да Царя всех» – это 4 строфа молитвенного текста. Она характеризуется некоторыми вариантными изменениями: более подвижным становится темп, динамика отличается повышением громкости, появляется имитационность при сопоставлении хоровых партий и групп, первоначальный минор часто сменяется мажором.

При сохранении подобной структуры Херувимская является одним из наиболее индивидуализированных песнопений Литургии. Обряд Великого Входа, обрамляемый Херувимской, делает ее форму закругленной, завершенной, несмотря на временную разорванность звучания в чинопоследовании. Символическое наполнение песнопения и его целостность спровоцировали необычайный интерес к данному жанру композиторов, что позволяет говорить о выделении Херувимской из чина Литургии как отдельного жанра, которому присущи имманентные свойства.

Следующий этап уподобления бесплотным Сидам представлен благодарственной молитвой священника и Серафимским гимном. Однако, по смысловому наполнению к нему примыкает и предыдущий *Евхаристический диалог*, в котором говорится о достижении святости для служения вместе с Господом в Его жертве.

Данный раздел Литургии образован следующими молитвенными обрядами:

1) *Евхаристический диалог* (в нотных записях часто получает название «Милость мира» – по начальному тексту первой реплики хора), который включает две части: а) приготовление себя к б) достойному и

праведному поклонению Пресвятой Троице, которое будет совершаться в Серафимском гимне;

2) *Благодарственная молитва священника*, во время которой звучит песнопение «Достойно и праведно есть», заканчивается победной песнью Серафимов. Это победная песнь, соединившая землю и Небо, видимое и Невидимое, так как составлена из ангельских слов видения Исаии («Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоя») и человеческих слов, которыми приветствовали Иисуса Христа при его въезде в Иерусалим («Осанна в вышних, благословен грядый во имя Господне»). Таким образом, в этом гимне соединяется Старый Завет и Новый Завет, чтобы принести свой поклон Богу Победителю.

В этот момент Церковь исполняет себя как «небо на земле», и человеческое естество во Христе возносится на небо, облетая вместе с Серафимами престол Божественной славы. «О чем свидетельство этой извечной ангельской хвалы, – размышляет о Серафимском гимне протопресвитер Александр Шмеман, – если не о *небе*, которое мы *видим и слышим*, ибо сами вознесены на него?» [5, с. 239].

В ожидании сошествия Самого Бога к небесной серафимской песни присоединяется земная человеческая песнь: «Осанна в вышних, благословен Грядый во Имя Господне, осанна в вышних». Эти слова, воспетые некогда евреями идущему на вольные Страдания Господу, теперь обращены к предназначенному на евхаристическое заклание Иисусу Христу.

Символично размещение серафимского гимна непосредственно перед Освящением. Ведь Серафимы – наивысший ангельский чин – окружают престол Бога и поют Ему величальные песни, а в Литургии следующий этап священнодействия будет совершать Сам Господь Бог, пресуществляя хлеб и вино в Тело и Кровь Единородного Сына.

Наивысшим уровнем литургического пространства является *Горняя триада*, включающая чтения Апостола и Евангелия, Анафору и Таинство Причащения, в которых присутствует или живое свидетельство Бога (Священное Писание и Святые Тайны в Причащении), или Сам Бог, освящая Дары и пресуществляя их в Тело и Кровь Господни.

Первая сакральная точка всей Литургии – *чтение Евангелия* – смысловое причащение Богу. Вступительным разделом перед чтением Евангелия является восхождение священника на горний престол, что является знаком его равенства с апостолами. В это время читается отрывок из Апостольских Деяний или Посланий, вступлением к которому является *прокимен* (греч. – *предшествующий*) – одно из изменяемых песнопений, исполняемое путем переключки чтеца и хора. Прокимен поется два раза, после чего чтец произносит начало прокимна, а хор допевает его окончание. Таким образом, прокимен в хоровом исполнении звучит два с половиной раза. Даже если положено два прокимна, они вместе не должны превышать это число.

После чтения Апостола хор поет славильное аллилуиа, которое является неизменяемым песнопением и нотируется в партитурах, как и краткие *опевы Евангелия* (ответ на мирствование священника – «И духови твоему» и славословное «Слава Тебе, Господи»).

*Аллилуарии* состоят из двухкратного аллилуиа, одного стиха в соответствии с днем недели и празднуемым событием и снова аллилуиа. «Аллилуиа» – с др.-еврейского «хвалите Яхве» – в Литургии сопровождает те молитвы, обряды или библейские тексты, которые символизируют присутствие Самого Бога. Темпоральность музыкального тематизма обусловлена кажением дьякона и тайными молитвами, после которых священник благословляет дьякона благовестить Евангелие. Музыкальный тематизм «Аллилуиа» – это преимущественно ссквенционные повторения небольших мелодических построений.

*Опевы Евангелия*, как правило, написаны в строгом аккордово-гармоническом изложении, однотональны, лишь в виде исключения встречаются модулирующие опевы (особенно в сферу доминанты).

Наиболее мистический и таинственный смысл несет в себе центральная сакральная зона Горней триады – *Евхаристическая жертва (Анафора)* – обряд, совершаемый Самим Богом, на музыкальном уровне соответствующий песнопениям «Милость мира» и «Достойно есть».

«Милость мира» складывается из следующих молитвенных обрядов:

- вступительный диалог священника и хора, настраивающий на необходимое состояние для принесения Бескровной Жертвы (от возгласа священнослужителя «Станем добре, станем со страхом, вонмем, святое возношение в мире приносити» до ответа хора «Имамы ко Господу»);
- тайная благодарственная молитва священника, открываемая возгласом «Благодарим Господа» (ответ хора «Достойно и праведно есть»), завершается «победной» песнью Серафимов «Свят, Свят, Свят. Господь Саваоф»;
- во время пения серафимского гимна священник читает тайную молитву *sanctus'a*, за которой следуют *установительные слова Христа*. В эту минуту устами священника говорит Сам Христос, Вечный Первосвященник, Принося и Приносимый в Жертву. Верующие на обе формулы установления отвечают возгласом «Аминь». «Аминь» в данном случае является торжественным подтверждением реальности и правдивости евхаристического пресуществления со стороны народа, с помощью «аминь» верующие заявляют о своем согласии на происходящее и этим приносят Богу бескровную жертву. В хоровых партитурах второе «Аминь» после слов Христа («Пийте от нея вси...») более продолжительно, так как во время его звучания священник читает
- тихую молитву анамнезиса, т.е. воспоминания (квинтэссенция всей Божественной Литургии как таинства воспоминания Спасителя), которая завершается жертвенным возгласом «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех

и за вся». Гимн «Тебе поем» – одновременно и завершение анамнезиса и озвучивание тихой молитвы эпиклезы – призывания Святого Духа и просложения Святых Даров в Пречистые Тело и Кровь Христовы.

Наиболее важный момент «Милости мира» – эпиклеза, так как Святой Дух – основной Творец нашего освящения. Для песнопения «Тебе поем» характерна векторная направленность вверх – прославление Отца через Сына в Святом Духе. Музыкальная форма данного песнопения представляет собой специфическую двухчастную композицию с центром на слове «Господи», которое всегда подчеркивается, хоть и является тихой кульминацией. Мистичность данного акта усиливается тихой динамикой, очень медленными темпами.

К центральному моменту Горней триады – песнопению «Тебе поем» – присоединяется евхаристическое поминовение, во время которого хор поет богородичный гимн «Достойно есть» или соответствующий «Задостойник» великого праздника, а в воскресные дни Великого поста «О Тебе радуется, Благодатная». Темпоральность этих песнопений обусловлена тайными молитвами священника, задача которого – успеть помянуть всех, кого считает нужным, по именам.

Символична форма поминований на евхаристическом каноне. Вспоминая в тихой молитве «иже в вере почивших» праотцев до «всяком душе праведном в вере скончавшемся», особенно поминается Богородица. Ей единственной, вышней и честнейшей самих Херувимов, поется гимн в евхаристическом освящении. Восточная ментальность особенно выделяет Богородицу, так как Она пренеподобнейшая (более всех людей подобна воплощенному Логосу, через Нее можно созерцать Бога). С эсхатологической точки зрения Мария – полное обожествление человеческой природы после Самого Иисуса Христа, своего рода граница между тварным и нетварным. Ее честноты, воспеты в гимне «Достойно есть яко воистину», становятся заступничеством для тех, о ком молится тихой молитвой в Святынище священник, а именно: «усопших о надежди воскресения жизни вечныя» и живых, особенно помяная церковную иерархию, на что хор отвечает: «И всех и вся», а также о тех, кто в данный момент данную литургию приносит.

Третья и последняя точка сакрального смысла Горней триады – Святое Причащение – включает четыре песнопения. Первое – «Един Свят, един Господь Иисус Христос во славу Бога Отца. Аминь» – звучит после возношения Агнца и возгласа священника «Святая святым», что знаменует начало Святого Причащения. Характерными признаками этого гимна является динамика *f*, четкость, лапидарность высказывания, скандирование текста при ритмической мерности.

За гимном «Един Свят» следует причастен, или «киноник», относящийся к изменяемым песнопениям. Пение причастнов сопровождает причащение священнослужителей в алтаре. Причастен, как правило, связан по смыслу с читавшимся на Литургии Апостолом и Евангелием и соответствует празднуемому событию или дню. В воскресенье Церковь воспевает славословие Воскресшему Христу: «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних» (Пс. 148:1) К причастну присоединяется троекратное «Аллилуиа» (означает участие в таинстве Самого

Господа), так как причащение Святых Даров символизирует явление Христа народу и всему миру.

После причащения священнослужителей на возглас дьякона «Со страхом Божиим и верою приступите» хор от лица верующих отвечает песнопением «**Благословен Грядый во имя Господне, Бог Господь и явися нам**». Данный гимн продолжает линию прославления, начатую в предыдущих песнопениях. Краткий, сжатый, невероятно активный, это как бы рывок, загат к причащению мирян.

Во время причащения верующих хор поет причастный стих «**Тело Христово примите, Источника Безсмертнаго вкусите**». Причастный стих отличается строгостью, избеганием вычурности, «светскости»: замедленный темп, плавный мелодический рисунок с редким вкраплением скачков, ритмическая мономерность призваны подчеркнуть святость момента.

После окончания акта потребления Святых Тайн на благословение священника людей св. Чашей и возглас «Спаси, Боже, люди Твоя и благослови достояние Твое» звучит гимн «**Видехом свет истинный**». В это время священник трижды кадит Святые Дары, тихо произнося: «Вознесыйся на Небеса, Боже, и по всей земли слава Твоя», что символизирует воскресение и вознесение Иисуса Христа на небо и ниспослание Таинства Святого Духа на Апостолов. Этот гимн заимствован из стихир на вечерне Схождения Святого Духа, выказывая благодарность Пресвятой Троице за блага, дарованные посредством Святых Тайн. Через Святое Причащение нисходит «свет истинный» и дары Святого Духа, ведь Причастие освящает и обожествляет бедного, слабого и грешного человека. Данное песнопение является благодарностью за причащение, с помощью которого ценой Крови Христовой верующие становятся «Божьим народом» [1 Петр., 2:9; 1:18-19] и наследниками Царства Небесного, ведь каждое Святое Причащение есть залог вечной жизни. В Дни Святой Пасхи и до отдания вместо «Видехом свет истинный» поется тропарь Пасхи «Христос Воскресе», а в праздник Вознесения Господня и до отдания – тропарь Вознесения «Вознеслся еси во славе...».

После осенения священником молящихся св. Чашей звучит песнопение «**Да исполнятся уста наша**» – благодарение за дар Святого Причащения. Благословение Чашей символизирует тот момент, когда Спаситель благословлял учеников и «стал отдаляться от них и возноситься на небо» [Лк. 24:51]. В Великий Четверг вместо «Да исполнятся уста наша» поется «Вечери Твоя тайныя», а в Светлую седмицу – тропарь Пасхи «Христос Воскресе».

Заключительные гимны по Святом Причащении «Видехом свет истинный» и «Да исполнятся уста наша» относятся к древнейшим песнопениям Литургии, так как Сам Христос дал пример благодарения после Тайной Вечери, когда впервые воспел хвалебный гимн [Мф. 26:30]. На музыкальном уровне данные гимны отличаются простотой, так как не должны отвлекать внимание молящихся от главного – благодарения Самому Богу за даруемые нам от Него блага. Поэтому в этот момент традиционно исполняются простейшие – обиходные – песнопения.

В целом для наивысшего уровня иерархического литургического пространства характерна лаконичность, сжатость во времени, ведь песнопения Горней триады – это концентрация смысла богослужения. И богословское, и музыкальное действие здесь перемещаются в другую реальность – трансцендентальную, таким образом литургическое пространство становится открытым не в линейно-горизонтальном измерении, а прежде всего во вневременной вертикали земля – Небо – ВЕЧНОСТЬ.

Подведем итоги.

Специфика сакрального времени-пространства обусловила открытость построения литургии. принцип свободы при общей структурной строгости, где отдельные песнопения в зависимости от богослужебного круга и празднуемого события могут заменяться другими. Поэтому литургия не связана временем, но имеет неизменный пространственный фактор.

Литургия как центральное православное богослужение (в аспекте сакрального времени и пространства) содержит четыре драматургических этапа восхождения души из мира дольнего в мир Горнего:

- моление;
- утверждение веры;
- уподобление бесплотным Силам;
- Горняя триада

Путь к Горней триаде, содержащей три сакральные точки (чтение Священного Писания, Анафора, таинство Причащения), лежит или через постепенное восхождение (от ектений через Антифоны, Малый Вход к чтению Священного Писания) или через стремительный взлет (от Великого Входа (Херувимская) через ектении, Символ веры к Анафоре и от Просительной ектении через Отче наш к Причащению). Отметим, что каждая сакральная зона имеет свое заключение-код: после чтения Священного Писания следует Сугубая ектения, после Анафоры – Просительная ектения, после Причащения – Благодарственная ектения и отпуст как окончание Литургии.

Литургия (этимологически – служба Богу, но и Служба Самого Бога пред людьми) с драматургической точки зрения является единой сакральной зоной. Горняя триада предстает как данность сверху с центром Анафорой – актом жертвоприношения. Жертва свойственна всем человеческим культурам. Однако эта бескровная жертва Самого Бога от человечества и за человечество является универсальной, так как в ней типологизируются четыре ведущие вида: жертва прошения, жертва примирения, жертва славословия, жертва благодарения. Каждый из них выявляется на разных драматургических уровнях, рассредоточиваясь во времени. Такое рассредоточение обуславливает специфику монументального в пространственно-временном аспекте жанра Литургии, который предстает как целокупное жертвоприношение, глобальный акт жертвы.

*Література:*

- 1) Гоголь Н. *Размышления о Божественной Литургии.* – М., “Паломник”, 2000 – 176 с.
- 2) Киприан (Керн), архимандрит. *Евхаристия* – М., 1999 – 336 с.
- 3) Павел (Флоренский), священник. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Статьи по искусству – М., 1993. С. 216-251.*
- 4) Трубачев С. *Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского // Журнал Московской Патриархии, – Москва, 1983, № 5*
- 5) Шмеман Александр, протоиерей. *Евхаристия. Таинство Царства – М., «Паломник», 2001. – 311 с.*

УДК 78.01

*І.А.Романюк*

*“Картина світу” як категорія пізнання в музикознавчому контексті*

Розглядається зміст “картини світу” як системоутворюючої категорії музичної когнації.

Рассматривается смысл «картины мира» как системообразующей категории музыкальной когнатици.

The article deals with the sense of the picture of a universe as a systematic category of music knowledge.

Сучасний момент у розвитку вітчизняного музикознавства є доволі цікавим і симптоматичним. З одного боку, музична наука оперує потужною методологічною базою, яка є задіяною в багатьох сферах (історія та теорія музики, етномузикологія, культурологія тощо). Натомість, з іншого – надбання культури у всій своїй історичній перспективі є настільки багатоскладовими та різномірними, що наукове мислення виявляється неспроможним адекватно їх висвітлити у досвіді національної культури як цілісності. Можна припустити, що відповідність культури і необхідної для її описання методології не відбувається вповні, зокрема на ґрунті української культури. Спроба створення відповідної методології щодо вивчення феноменів національної музичної традиції як Цілого складає мету нашої наукової розвідки. Її складність зумовила звуження проблемного поля до рівня окремої категорії. Ключовою категорією обрано “картину світу” з її культурологічним значенням та когнітивним сенсом, що постає об’єктом дослідження.

Спроба поєднання явищ традиційної та академічної музики в єдиний предмет дослідження засвідчує про можливість показу цілісності української музичної культури, де парадигмою її дослідницького пізнання та наукового опису постає поняття „картина світу”. Саме цей термін може слугувати об’єднуючою ланкою у процесі вивчення феноменів національної культури між різними шаблонами музичної науки: від історичної генези до сьогодення.

При виборі матеріалу для апробації гіпотези дослідження і для осмислення української культури як Цілого взяли за орієнтир тезу культуролога Г. Гачева, автора книги «Национальные образы мира», а саме: «...древность, классика, современность. Лишь движение мысли по этой орбите может дать известную гарантию того, что мы не примем за существенные черты национального миропонимания то, что ему случайно или чудом» [5, с. 50].

Почнемо із філософського аналізу поняття картини світу. Генеза терміна пов'язана з ім'ям Л.Вітгейштейна, який вперше застосував його в "Логіко-філософському трактаті" [3], а також із філософією М.Гайдеггера [11].

За М.Гайдеггером "картина" – відображення будь-чого. а "світ" – суще в цілому. «Что значит картина? Мир здесь выступает как обозначение сущего в целом. Это название не ограничивается космосом, природой. К миру относятся и история. Впрочем, даже природа, история и обе вместе в своем подспудном и навязанном взаимопроникновении не исчерпывают мира. Под этим словом подразумевается и мирооснова независимо от того как мыслится ее отношение к миру» [11, с. 98]. "Картина світу" буде відповідно полотном сущого в цілому. Але картина означає тут не копію, а те, як саме, яким чином ми сприймаємо суще, що постає в усіх своїх складових як система. «К сути картины относятся составленность, система. Под этим подразумевается, однако, не искусственная, внешняя классификация и соположения данности. а развертывающееся из проекта опредмечивания сущего структурное единство представленного как такового» [11, с. 113]. Картина світу, сутнісно усвідомлена, означає не картину, що зображує світ, а світ, усвідомлений як картина. Суще в цілому лише тоді стає сущим, коли є "поставленим" людиною, яка його представляє й встановлює: «Сущее в целом берется теперь так, что оно только тогда становится сущим, когда поставлено представляющим и устанавливающим его человеком. Где дело доходит до картины мира, там выносятся кардинальное решение относительно сущего в целом. Бытие сущего ищут и находят в представленности сущего» [11, с. 98].

Аналогія щодо схожості процесу перетворення світу в картину з перетворенням „людини внутрішньо сущою” в суб'єкта діяльності стосується й музичного мистецтва, с актуальною спробою подальших культурологічних проєкцій.

Музикознавчий контекст розуміння терміна "картина світу" представлено в дослідженнях В. Медушевського [9], І. Сніжкової [10], М. Бонфельда [2], Н. Герасимової-Персидської [6], В. Артеменко [1].

І. Сніжкова розглядає картину світу як цілісний образ дійсності, який завжди є ціннісно-орієнтованим та ієрархічним. Його, за автором, «...венчает одна из таких непреходящих фундаментальных ценностей бытия, как космос, природа, человек, его род, вокруг которой выстраивается определенная система онтологических понятий и основополагающих мировоззренческих установок. Здесь складываются общие представления о пространстве и времени, о проблеме конечного и бесконечного, о жизни и смерти, об архитектонике мироздания и о Боге» [10, с. 14].

Крім того, картина світу в певному сенсі завжди є антропоцентричною, оскільки вона «...несет знания о сущности человека и его месте во вселенной, характере его мироощущения и смысле жизни; ею регламентируются цели и способы познания, типы духовной и практической деятельности» [10, с. 14].

Тому у структурі конкретного музичного твору цілісний образ дійсності вимальовується на рівні трьох основних щаблів уявлень:

- філософсько-онтологічному,
- художньо-методологічному,
- музично-структурному.

В. Медушевський наголошує на ролі суб'єкта духовного світовідчуття, антропоцентричності картини світу в європейській культурі, яка розкриває знання про сутність, сенс життя та характер світовідчуття людини. Художню картину світу, за В.Медушевським, «...нельзя исследовать в отвлечении от человека – не как предмета изображения, а как субъекта «видения»..., воплощенного в самом искусстве» (9, с. 83). Автор наголошує на єдність у картині світу об'єктивного змісту, що походить із світу, та його суб'єктивного перетворення.

М.Бонфельд визначає такі типові риси картини світу, закладені у певному гворі, як:

- співрозмірність,
- системність,
- підпорядкування певній ідеї.

А самій ідеї властива «...тяга к крупному масштабу, охвату множества разнородных объектов и явлений и, одновременно, стремление к обнаружению спаянности и взаимозависимости всех компонентов и деталей этой картины» [2, с. 70].

За Н.Герасимовою-Персидською, картина світу неусвідомлено живе в кожній людині, представляючи собою образ того життєвого часопростору, без якого вона б не могла існувати. Прояв у творчості внутрішнього світу митця для слухача працює на відображення “картини світу”. Однією з її ознак автор відзначає спадкосмність: «картина мира» формується всім поколінням, наследується и передается, изменяясь достаточно медленно» [6, с. 79].

Термін “національний образ світу” ми спроекуємо на музикознавчий ґрунт і візьмемо на озброєння поняття “картина світу”, оскільки ці обидва поняття знаходяться у системному взаємозв'язку і мають певну відповідність один одному. Розробці цього терміна присвячено ряд досліджень окремих музикознавців, зокрема В.Артеменко. Наведімо визначення, яке автор пропонує у зв'язку з виявленням національної природи стилутворення в контексті російської музичної культури, а саме – перших російських симфоній: “Національний образ світу – це координована історично глибинною національною традицією, культурою сприйняття і мислення система філософських, естетичних, релігійних, міфологічних та інших уявлень про сутність буття” [1, с. 68]. Це визначення є методологічно влучним і необхідним у контексті нашої наукової розвідки, тому ми беремо його на озброєння.

Іншим термінологічним запозиченням є поняття Культурного Героя (за Г.Лозко) [7]. Про необхідність введення подібного поняття, для вияву суб'єкта певної національно-культурної приналежності, засвідчує В.Воробйов. Автор вважає, що в свідомості “національної особистості” відтворюється не лише “...логіка її буття, іманентно властива їй система цінностей, але й і те специфічне бачення світу, особливе світовідчуття, сконструйована нею особлива, історично зумовлена картина світу, своєрідність образу і стилю життя, етичні та естетичні категорії й багато іншого – того, що надає даній особистості самобутності і цілісності” [4, с. 37]. Як зазначає інший дослідник, “...когда субъект опирается на ценностные представления, заимствованные из семантического фонда культурного сознания, они в тексте не просто воспроизводятся, но каждый раз как бы заново продуцируются, непосредственно переживаются и усматриваются. возникают как результат активности субъекта, как достояние его личного опыта” [8, с. 24].

Термін "Культурний Герой" допоможе визначити суб'єкта – носія культурних традицій українського етносу – та виявити доцільність і рівень повноти національного образу світу на конкретних прикладах.

І ще одне поняття, впроваджене на ґрунт нашого дослідження, запозичене із філософії Е.Гуссерля – “ціннісна семантика”. За твердженням В.Маринчака, ціннісна семантика в цілому постає як семантика культури, вона є культурно зумовленою, виявляючи цілісність і спадкоємність певної культурної традиції. «Поскольку культурное сознание является укорененным в традиции, а потому в высокой степени консервативным, представляется, что культурное сознание, семантика культуры... в отношении к фундаментальным ценностям и в особенности к прототипическим признакам ценности являет собою единство...» [8, с. 11].

Висновки. Сутність викладеного дає підстави твердити, що картина світу є засадницьким, ґрунтовним поняттям, яке отримало певну апробацію. Цей термін узагальнює всю множинність феноменів культури в історичній еволюції і відображає їхню цілісність, системність і спадкоємність. Картина світу постає універсальною, здатною об'єднати і відобразити всі прояви духовного самовиявлення культури. Багатство тлумачень і множинність складових задіяного поняття дає підстави застосувати його дію на конкретних прикладах, аби виявити його доцільність.

I. Досвід сучасного музикознавства свідчить, що картина світу увінчує систему категорій аналізу музики, напрацьованих у музикознавстві. Вона наділена здатністю до показу повноти перебування людини в світі культурних цінностей. Більше того, картина світу розкриває ціннісну орієнтацію, віднаходить етичну глибину.

II. Картина світу – це системоутворююча категорія музичної когнації. З точки зору дослідника – це такий модус визначення культури, завдяки якому складається уявлення про образ людини як суб'єкта діяльності (у нашому випадку – Культурний Герой як носій самосвідомості та національний образ світу).

III. Картина світу є усталеною парадигмою аналізу музичних творів, що здатна виявити множинність проявів її модусів в їх єдності та співіснуванні. Змістовне навантаження картини світу як парадигми музичної культури має такі критерії:

спадкоємність (принцип "історичної пам'яті" культури, що забезпечує повноту ціннісної орієнтованості Буття на кожному з етапів розвитку музичної культури),  
духовність (критерій ціннісної семантики релігійного досвіду в українській культурі),

музичний Логос (національна музична мова як система музично-структурних принципів мислення).

Цінність визначення категорії картини світу як модуса для оцінки музичних явищ у певному культурному контексті полягає в його установці на антропоцентричність, яка взаємодіє з принципом онтологізму та скерованістю на всеосяжність і цілісність.

*Література:*

- 1) Артеменко В. О национальной природе стилиобразования в первых русских симфониях // *Научный вестник НМАУ им. П. І. Чайковського*: зб. статей, вип. 37. – К., 2004. – С. 67-74.
- 2) Бонфельд М. *Художественная картина мира в творчестве Моцарта и Прокофьева // Моцарт. Пространство сцены.* – М., 1998. – С. 124-131.
- 3) Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат / пер. с нем. И. Добронравовым и Д. Лахути.* – М., 1958. – 136 с.
- 4) Воробьев В. *Национальная личность в парадигмах языка и культуры // Мова і культура.* К., 1998. – С. 36-42.
- 5) Гачев Г. *Национальные образы мира.* – М.: Советский писатель, 1998. – 448 с.
- 6) Герасимова-Персидская Н. *Русская музыка XVII века – встреча двух эпох.* – М.: Музыка, 1994. – 126 с., нот. Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат / пер. с нем. И. Добронравовым и Д. Лахути.* – М., 1958. – 136 с.
- 7) Лозко Г. *Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігійний аспект.* – К.: Артєк, 2004. – 303 с.
- 8) Маринчак В. *Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте : Монография / Харьковская правозащитная группа.* – Харьков, Фолио, 2004. – 287 с.
- 9) Медушевский В. *Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения.* – Л., 1986. – С. 82-99.
- 10) Сниткова И. *Картина мира, запечатленная в музыкальной культуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры: Сб. тр. вып. 120 / ГМПИ им. Гнесиных.* – М., 1992. – С. 8-31.
- 11) Хайдеггер М. *Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе.* – М., 1986. – С. 93-119.

УДК: 78.071.2:792.7

Н.І. Руденко

*Виконавець і естрада: деякі аспекти підготовки до публічного виступу*

У статті йдеться про створення репертуарного багату піаніста-виконавця й у зв'язку з цим про застосування деяких способів поповнення репертуару. Просвітительські

тенденції сучасного виконавства, що все більше укріплюються, а також прагнення до пропаганди сучасної музики, яке ми спостерігаємо сьогодні, підкреслюють актуальність теми. Використовуючи досвід відомих педагогів, та концертуючих піаністів, а також власний досвід виконавця, автор розкриває основні психологічні і музикантські підходи до проблеми накопичення репертуару.

В статье Н. И. Руденко «Исполнитель и эстрада: некоторые аспекты подготовки к публичному выступлению» речь идет о создании репертуарного багажа пианиста-исполнителя и в связи с этим о применении некоторых способов пополнения репертуара. Усиливающиеся просветительские тенденции современного исполнительства, а также выдвигаемое самой действительностью стремление к пропаганде современной музыки, подчеркивают актуальность темы. Используя опыт известных педагогов, концертирующих пианистов, а также собственный опыт исполнителя, автор раскрывает основные психологические и музыкантские подходы к проблеме накопления репертуара.

The article is about creation of the pianist concert repertoire and some means of its enrichment. Making use of creative work of some famous professors and concertising pianists the author develops the main psychological and musical approaches to the problem of the repertoire enrichment.

Музичне виконавство пов'язано з постійним розширенням та відновленням репертуару. Музикант, що недооцінює це положення, неминуче потрапляє у тушкову ситуацію. Щоб виступати, треба мати, що грати і це постійно удосконалювати. Відомі виконавці, що мали значний великий репертуар і удосконалювали його все життя. Прикладом може служити виконавське мистецтво А.Б.Мікеланджелі. Його записи Чакони Баха-Бузоні, Концерту №4 Рахманінова, Концерту Соль мажор Равеля, Варіацій на тему Паганіні Брамса, «Карнавалу» Шумана, «Образів» і «Дитячого куточка» Дебюссі переконливо підтверджують це. У кожному творі вражають технічна досконалість, яскрава образність, вивіреність художніх намірів, логіка побудови цілого. Більшість же виконавців різного рівня прагне до широкого охоплення репертуару, намагаючись досягти переконливості в класичній, романтичній і сучасній музиці. Як же створюється й утримується репертуар?

Перш, ніж приступити до розгляду проблеми накопичення репертуару, помітимо, що виконання на естраді здійснюється напам'ять. А це має безпосереднє відношення до обсягу репертуару, яким володіє піаніст: як швидко він освоює нові твори, особливо, сучасних авторів, наскільки міцно утримує в пам'яті вивчене, тощо.

Але ми маємо приклади, коли піаністи виступають, граючи по нотах. Не цілком покладаючись на свою пам'ять, або побоюючись «зривів», що можуть бути зв'язані з віком, зі станом здоров'я, виконавець, який безумовно добре знає напам'ять твір, лише для підстрахування ставить на попід ноти. Ускладнення музичної мови сучасних авторів також вимагає виконувати їхню музику по нотах. Цілком зрозуміло, що багато нових творів стають доступними для слухачів в процесі виконання їх в залі по нотах. Однак усе це не рятує виконавця від хвилювання і навіть ускладнює процес гри. тому що, за словами Ф. Бузоні, «якщо ви граєте по нотах, то острах естради прийматиме інші форми: дотик робиться невпевненим, ритм неточним, темп квапливим» [4. С. 15]. До того ж відносно незручність складають перевороти сторінок. Якщо в одному концерті виконавець

виступає і як концертмейстер, і як соліст (іноді, і як лектор), гра по нотах додає йому більш впевненості, знімаючи зайву напругу. У той же час гра по нотах значно менш видовишна і не створює враження безпосереднього процесу музикування, що народжується. Виконавський досвід показує, що найчастіше ноти на сцені більше заважають, ніж створюють комфортність.

Таким чином, гра по нотах – це окремі, цілком з'ясовні випадки. Більшість же виконавців грають свої програми напам'ять, тому що в цьому випадку з'являється безумовно велика можливість сказати слухачам щось своє, особисте, важливе.

Процес підготовки твору до естрадного виступу специфічний. Задача успішно виступити перед публікою не замикається на ретельному вивченні твору, хоча і ця умова надзвичайно важлива. Як відомо в колах музикантів-виконавців, твір треба вивчити на 200%, щоб на естраді не стали перешкодою ніякі «несподіванки». Крім цього необхідно розглядати роботу над твором як підготовку до виконання його на естраді. Тому в процесі роботи особливу важливість набувають орієнтування на концертний масштаб кінцевого результату, на одиничне творчо значне виконання, сприйняття майбутнім слухачем. Потрібно мати на увазі безумовне проявлення підвищеної енергетики, більш прицепливої слухової оцінки, посиленої уваги на естраді. На ці особливості концертного стану варто звертати увагу протягом всього періоду розучування твору.

Треба пам'ятати, що в момент гри неминуче підвищується почуття відповідальності, що може іноді спровокувати виконавця. Тоді він із тривогою задає собі питання щодо тексту. У випадку, якщо виконавець не знаходить відповіді на «задане питання», що у звичній обстановці його ніколи не хвилювало, він приречений на помилку. Враховуючи можливість появи такого «питання» у момент гри на естраді, варто випередити можливу помилку і усіма відомими засобами підготувати точну «відповідь».

Чудовий педагог, прекрасна піаністка з великим стажем виконавської роботи, концертмейстер Д.Ойстраха, Н.Мільштейна, М.Полякіна Регіна Самійлівна Горовиць у бесідах з автором статті відзначала: «Учити твір треба зацікавлено, гаряче, з повною віддачею, з посиленою енергією, превносячи «естрадний» стан у процес домашніх занять». Ці слова перегукуються зі словами геніального піаніста С.Ріхтера: «Ваші заняття, репетиції невірні, якщо Ви думаете так: сьогодні тільки ноти, напівголосно, завтра ми додамо те-те, післязавтра звільнимо себе і т.д. Ні, потрібно брати маленький шматок, але включитися цілком. Повне емоційне розжарення, повне включення усього, усіх думок, усіх Ваших сил, усього Вашого стану, всього організму – отоді буде результат...Дуже мало музикантів користаються цим методом, а він єдино правильний і найбільш ефективний» [2, С. 73]. Але, звичайно, ця «повна віддача» у кожному конкретному випадку повинна бути співвіднесена з масштабом поставленої художньої задачі, виконавськими можливостями і потенціалом творчої енергії музиканта.

Як відомо, твір у процесі підготовки до естрадного виступу проходить кілька стадій. Початок характеризується входженням у світ художніх образів,

знайомством зі стилевими особливостями й авторською концепцією, пошуками цілісності твору, найчастіше на інтуїтивному рівні. На наступній стадії неминуче – дроблення цілого, коли ставляться задачі ретельного прочитання тексту, пророблення штрихів, динаміки, уточнюється безліч цікавих деталей, варіантів. У третьому періоді твір збирається знову, оптимально виявляється художня виразність, створюється закінчена концепція. Це вже як би готовий твір, тому що він вивчений. Але самі ми часто відчуваємо, як необхідно мати ще невеликий період часу, щоб твір «відстоявся». Цікаво привести слова професора Московської державної консерваторії Л.М.Власенко: «Я помітив, що програми, які стали найбільш удалими, бували готові вже за місяць-півтора до концерту. Потім робота над цими п'єсами відкладалася: наставав період своєрідного «затишку перед бурою». Потім – швидке повторення вивченого і – у результаті – дуже комфортабельне самопочуття на естраді, свого роду «купання» у матеріалі» [1, С. 7]. Саме в цей період остаточно відбирається і фіксується найбільш цінне й органічне, що було знайдено в численних робочих варіантах. На думку чудового скрипаля, педагога, дослідника В. Л. Григор'єва, «свідомість потім повинна «перевести» твір (його виконавську розгорнуту форму) у ту стислу форму, яка придатна для збереження в довгостроковій пам'яті» [3, С. 56].

Існування музичного твору в стислій «кодовій» формі створює можливість одночасного охоплення цілого, про яку говорять багато музикантів, як про серйозну передумову успішного виконання. С.Ріхтер бачить готовий до виконання твір як би з «орлиного польоту», Я.Зак затверджує, що на концерті виконавець повинен панувати над простором, Г.Нейгауз вважає, що коли п'єса вивчена, виконавець отримує властивість «чисто диригентського порядку» [6, С. 196-197].

Отже, надзвичайно важливо, щоб робота над твором після визначеного завершення його підготовки, продовжувалася. Отже, допрацьовуючи твір без інструмента, виконавець укладає у свою свідомість вивчений твір у стислій кодовій формі. Кодова форма твору може бути «прочитана» внутрішнім слухом музиканта в значно прискореному вигляді, майже одномоментно. Характерною рисою існування твору в кодовій формі є те, що він може бути легко відтворений виконавцем навіть при майже повному вимиканні усвідомлення самого процесу гри [3, С. 62]. Л.Власенко говорить: «П'єси, що були вивчені в юності, я можу грати практично не повторюючи...Відновлюються такі твори, як правило, без праці – за півгодини, максимум за годину роботи. Проблема полягає в тому, що і серед них зустрічаються твори, що швидко «виходять з рук», а тому мають потребу в спеціальному планістичному шліфуванні» [1, С. 7]. Приведені приклади з виконавської практики К.Флеша, Й.Йоахіма, Ф.Крейслера, Э.Гігельса, С.Ріхтера, Л.Когана красномовно підтверджують цю думку.

Процес дозрівання твору у різних виконавців проходить по-різному, охоплюючи більш-менш тривалий час. Наприклад, Артур Рубінштейн говорив, що для того, щоб досягти успіху, він повинний знати, що час його не обмежений, робота може бути продовжена завтра й у будь-який наступний день, що, якщо буде

потрібно, він відкладе твір, що не вдається, і повернеться до нього, коли з'явиться внутрішня необхідність. «Важко розучувати нові речі. Є багато прекрасних композиторів, яких я хотів би зіграти. Наприклад, обожною Прокоф'єва, його 2-й і 3-й Концерти. Але бракує часу: на підготовку хоча б однієї з цих речей мені треба було б не менше двох місяців» [9, С. 133].

Але якщо піаніст, що концертує, відносно вільний у часі і може учить твір, коли захоче і скільки захоче, повертатися до нього, удосконалюючи виконання, то учень - зовсім інша справа - зв'язаний термінами підготовки своїх виступів.

С.Нейгауз пише: «Метод придбання майстерності на основі стажу, повторності виконання... майже зовсім не може практикуватися учнями, тому що вони бідують, насамперед, у накопиченні репертуару і, вивчивши чи зігравши привселюдно одне чи кілька творів, зараз же переходять до вивчення інших. Учню вдається лише 2-3 рази перевірити твір у публічному виконанні, а піаніст, що концертує, грає його десятки і сотні разів» [5, С. 223]. Це підкреслює нерівність піаніста, що учить і концертує в плані оволодіння програмами. Чим можна допомогти студентам? С.Нейгауз продовжує: «Варто не тільки змушувати учнів якнайчастіше виступати на всяких концертах. Але, крім того, деякі, особливо значні твори проходити з педагогом повторно через деякі проміжки часу до 3-х разів протягом перебування в консерваторії і всякий раз виконувати їх знову привселюдно».

Виступати часто, «дістаючи зі свого репертуарного багажу старі, добре вивчені твори», дуже корисним вважала і Р.С.Горовиць. Це з успіхом для молодого виконавця проводилося в житті.

Частота виступів не повинна перевищувати розумних рамок, тому що цілком зрозуміло, що занадто рясне концертування в молодому віці виконавців, ще мало досвідчених, може привести до зниження якості технологічної і художньої.

Цікава думка Г.П.Прокоф'єва, педагога, критика, методиста. Для успішного освоєння тексту він радить, коли твір уже вивчений, особливо ретельно і невпинно вдивлятися в нотний запис. Цим досягається ще більш глибоке проникнення в задум композитора і відновлення й уточнення виконавських дій [7, С. 464]. При цьому він радить зненацька попросити учня виконати щось з репертуарних творів. Якщо ця вимога виявить виконання невдалим, то твір повинно спішно відновлювати. Тим самим підкреслюється важливість і необхідність складання репертуарного багажу.

Велику увагу приділяла створенню репертуару Регіна Самійлівна Горовиць, вважаючи, що робота над уже вивченими добутками вимагає особливих методів. Враховуючи її рекомендації, розглянемо два переконливих варіанти [8, С. 21].

Варіант 1 – забутий твір. Останнє його виконання відбулося приблизно 2 роки тому. Створюється ситуація, при якій слух (і душа) добре пам'ятає музику. Пальці – значно гірше. У цьому випадку потрібно обійтися з даним твором як з новим, тобто, знову повернутися до роботи над текстом, звернути увагу на технічні труднощі. У якомусь ступені «відсторонитися» від естрадного образу твору. Шлях

музикування, як єдиний, може виявитися нерезультативним і навіть згубним. Для такого твору потрібна ретельна робота.

Варіант II – твір ще не забутий, але вже не виконується регулярно. Останнє виконання відбулося приблизно 2 місяці назад. П'єса ще «не вийшла з рук». Такий твір потрібно підтримувати, тобто, час від часу включати в повсякденну роботу, програвати повільно, без емоцій, повертатися до складних фрагментів, використовувати для розігрівання, якщо він може бути корисним у плані удосконалювання технічного апарата.

Використовуючи власний виконавський і педагогічний досвід, автор статті прибігає в практиці також до варіанта III – твір виконувався дуже давно (10 років і більше). У цьому випадку при поверненні до нього неминучі деякі зміни: іншим може стати «його обличчя», що пов'язано зі зміною варіанта редакції чи використанням іншої транскрипції, чи то взагалі в корені може змінитися концепція, тому що музикантський досвід виконавця накопичується, постійно збагачується, і це незмінно відбивається у творі, до якого повертаємось. Прикладом може служити Хроматична фантазія і фуга Баха, що Регіна Самійлівна проходила по редакції Бузоні, через деякий час рекомендувала звернутися до Urtext'у, у результаті змінилися значення акценти, які тепер сконцентрувалися в речитативі, більш значною стала кода, монументальною фуга.

Природно, репертуар виконавця – піаніста, що концертує, чи студента – освоенний за визначений проміжок часу, досить великий, у кожного – у своїх масштабах. Але не усі твори можуть бути віднесені до безумовних творчих досягнень. Не усі можуть увійти в репертуарний фонд. Регіна Самійлівна, маючи великий репертуарний запас, вважала, що в пальцях повинно бути завжди достатнє коло творів, готових до негайного виконання, як то етюдів, сонат, п'єс. Цей запас і визначає творчу «форму» артиста. Сама вона легко демонструвала це на уроках під час показу за другим інструментом.

Отже, виконавець повинний мати великий репертуар, доповнювати його, накопичувати, поновлювати. Професійний інтерес, творчий пошук, наспага в період роботи над твором сприяють більш міцному запам'ятовуванню і стійкому відтворенню на естраді. Власний досвід підказує, що в міру проникнення в глибини змісту твору, збагнення його художніх вартостей, він надійно запам'ятовується у свідомості. Оскільки специфічною закономірністю естрадної пам'яті є здатність тривалого збереження в репертуарі успішно виконаного твору, виконавець може мати в руках цілком достатню кількість творів, використовуючи їх для складання різноманітних концертних програм.

#### *Література:*

- 1) *Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению творч. опыта форт.о факультета Моск. консерв.: Сб. статей. / Сост. В.Г.Цыпин. - М., 1992.*
- 2) *Зимянина А. О Рихтере. // Юность. - 1984. - №1.*
- 3) *Григорьев В. Исполнитель и эстрада - М-Магнитогорск., 1998.*
- 4) *Макиннот Л. Игра наизусть - Л. 1967.*

- 5) *Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982.*
- 6) *Пианисты рассказывают: Сб. статей. – Вып. 1. – М., 1990*
- 7) *Прокофьев Г. Формирование музыканта-исполнителя. - М., 1956*
- 8) *Руденко Н. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки. – Київ – 2001.*
- 9) *Хентова С. Артур Рубинштейн. – М., 1971.*

УДК: 791.53

*Є.П.Русабров*

### *Компоненти та художні засоби театру анімації*

Розглядається питання про основні компоненти та художні засоби театру анімації, – як у цілому, так і окремих його різновидів, – виявляється їх класифікація та аналізуються найважливіші особливості.

Рассматривается вопрос об основных компонентах и художественных средствах театра анимации, – как в целом, так и отдельных его разновидностей, – выявляется их классификация и анализируются наиболее существенные особенности.

The article deals with the question about basic components of theatre of animation, on the whole and separate his varieties, comes to light their classification and analysed most essential peculiarities.

Щоб виявити найбільш характерні елементи театру анімації, потрібно передусім абстрагуватися від таких загальноестетичних категорій як гармонія, гротеск, лінія, колір, просторово-композиційні співвідношення тощо. Всі ці поняття, – а ще й багато які інші, – звичайно, безпосередньо стосуються театру анімації, однак не вони визначають його виняткову свосвідність. Основні особливості театру анімації носять не тільки образотворче-виразний, але й яскраво виражений матеріальний характер, тобто є системою конкретних матеріальних засобів і прийомів створення художнього образу, що історично склалися. Причому матеріальність і тілесність надзвичайно важливі у цьому виді мистецтва, основною темою і основним прийомом якого є ілюзорне “оживлення-одухотворення” мертвої матерії.

Компоненти і художні засоби – поняття близькі, але не ідентичні. Такими, що визначають своєрідність театру анімації як виду мистецтва, будуть ті елементи, в яких одночасно виявляються ознаки і компонента і художнього засобу, тобто елементи, що виконують техніко-конструктивні, композиційно-структурні функції і разом з тим є носіями образного значення.

Для наочного з'ясування питання про компоненти і художні засоби театру анімації корисно звернутися до досить розробленого, такого, що має солідну історію, аналогічного питання стосовно театру ляльок. Лялькарі-професіонали – практики і теоретики – в розмові про художні засоби і компоненти театру ляльок часто вживають термін “специфіка”. Звернення до нього історично було викликане не тільки бажанням окреслити межі цього виду театру і виявити його основи, але й перманентною необхідністю відстоювати його право на суверенну художню мову, властиву будь-якому істинному мистецтву. Особливо активно дискусії про

специфіку театру ляльок велися в 60-і – 70-і роки XX століття у зв'язку з виходом радянського і значної частини світового театру ляльок з “епохи натуралізму” (в цьому випадку мається на увазі період з кінця 30-х по кінець 50-х рр. XX ст.), осмисленням уроків і підсумків культивування натуралістичної естетики і пошуком нових шляхів, що відкривалися тоді перед театральними аниматорами. Під “специфікою театру ляльок” розумілося те, що забезпечує цьому виду мистецтва унікальну своєрідність, сутнісно відрізняє його від близьких, родинних, але все ж таки інших за своєю природою мистецтв: “Специфіка – це загальні естетичні закони і властивості театру ляльок”. [1,28]

У монографії “Мистецтво театру ляльок” (1973 р.) М.Корольов в контексті теоретичних дискусій тих років запропонував розділити художні засоби театру ляльок на специфічні (основні), напівспецифічні (вторинні) і неспецифічні (додаткові). Ця схема в загальному вигляді може бути корисною відправною точкою для подальшого розгляду питання.

До основних, або специфічних засобів, М.Корольов відніс два компоненти: “особливі засоби акторського мистецтва, або актор-лялька” і “особливі засоби образотворчого мистецтва, або лялька”. [1,28] Очевидно, що специфічними тут називаються ті засоби, використання яких зумовлює наявність основних ознак театру ляльок як виду мистецтва. До вторинних, або напівспецифічних засобів, на думку дослідника, належать “слово, барвистість і музикальність”. [1,29] І нарешті, всі інші засоби – руки акторів, маски, предмети і т. ін. – автор відносить до додаткових, або неспецифічних.

У цій класифікації легко побачити відгомін суперечки про видові кордони театру ляльок. М.Корольов до деякої межі логічно послідовний, коли оголошує неспецифічними для театру ляльок ті засоби, які дозволяють аниматору (для М.Корольова – лялькару) обійтися без ляльки. Однак, він вимушений визнати, що “зараз ляльку в лялькових спектаклях часом замінюють людина-актор, актор в масці, руки актора-лялькаря, натуральний предмет.” [1,29] Характерною є обмовка М.Корольова про застосування перелічених засобів саме в “лялькових” спектаклях, хоч, якби дослідник був послідовним до кінця, то вистави, в яких замість ляльки використовуються руки або предмети, він не прирахував би до “лялькових”. Разом з тим, автор не наважується відмовити подібним театральним постановкам в самих близьких “родинних зв'язках” з театром ляльок. Причини заміни ляльки в “лялькових” спектаклях іншими засобами М.Корольов вбачає у тимчасовій моді і ситуаційних стилістичних захопленнях, якими, на його думку, грішить естетика “сучасного театру ляльок”.

Вирішити цю теоретичну суперечність, як це було показано в ряді публікацій ([2], [3], [4]), можна тільки за допомогою введення узагальнюючого поняття представляючого об'єкта та родового (видового) поняття театру анімації, в рамках якого поруч з театром ляльок (у строгому значенні цього терміну) знайдуть своє законне місце і театр рук, і театр предметів, і театр масок, і безліч інших форм і

різновидів театральної-анімаційного мистецтва. Мабуть не буде зайвим ще раз навести тут визначення цих понять.

Представляючі об'єкти – це матеріальні втілення живих істот або персоніфікованих сутностей, які створюються, демонструються або керуються актором-аніматором в процесі сценічного оживлення-одухотворення.

Театр анімації – це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дійової персоніфікації та сценічного оживлення-одухотворення актором-аніматором представляючих об'єктів.

Отже, аналогічно з міркуваннями М.Корольова, специфічними засобами театру предметів будуть актор-аніматор і предмети, якими він маніпулює, театру тіней – актор-аніматор і тіні, що ним використовуються, специфічними засобами театру рук – відповідно – актор-аніматор і його руки і т. п. Таким чином, для всіх різновидів анімаційного театру постійними складовими (тобто – специфічними засобами) є актор-аніматор і матеріальний інструментарій, що використовується ним, загалом – самий різноманітний, від театральної ляльки або натурального предмета до частин тіла актора, але в кожному конкретному випадку цілком визначений.

Тут, правда, виникає питання, чи можна ставити в один ряд з мертвою матерією і називати “інструментарієм” актора частини його власного тіла? Чи немає суперечності в тому, що аніматор “оживлює”, скажімо, свої руки і без того, безумовно, живі? Однак сценічне ілюзорне “одушевлення” принципово відрізняється від життя в його фізіологічному аспекті. Мова, звісно, йде не про життя як таке, а про особливе життя сценічних персонажів, якими стають руки, ноги або інші частини тіла актора-аніматора, і, отже, ніякої суперечності тут не виникає.

Під впливом сучасної театральної практики деякі теоретики підходять впритул до позначеного тут висновку. Правда, в рамках традиційного невинувато широкого застосування терміну “театр ляльок” усвідомлення того, що актор-аніматор є єдиною постійною при інших змінних, іноді приводить до гостропарадоксальних формулювань, на зразок того, яким Х.Юрковський шокував професіоналів-лялькарів, підводячи підсумки ХХ століття в цікавлячій їх сфері: “Вже немає театру ляльок, а є тільки театр актора, який, якщо захоче, може скористатися навіть... лялькою.” [5,13]

Звичайно, важко погодитися з тим, що театру ляльок “вже немає”. У приведеніму твердженні вірно лише те, що вже немає того виняткового, привілейованого положення власне лялькової форми театру анімації, але в той же час до кінця ХХ віку сформувався, затвердився і виразно заявив про себе цілий спектр різновидів анімаційного театру.

Унікальним специфічним художнім засобом театру анімації – якщо він розглядається як узагальнене, теоретичне поняття – є лише актор-аніматор, тобто виконавець, здатний особливим чином мислити та діяти у сценічних обставинах. Творча природа такого актора – це здатність ілюзорно “оживляти” і “одухотворювати” неживу матерію, створюючи у глядачів відповідні відчуття та враження.

Існує досить добре науково обґрунтоване припущення про те, що актор-аніматор відрізняється від актора “живого” (драматичного) театру вже за своїми початковими психофізіологічними характеристиками. Так, Х.Юрковський вважає, що, на відміну від драматичних акторів, що володіють, як правило, найвищим показником екстравертності, лялькар є “індивідуальністю з іншою психічною конструкцією” [6,12] (можливо – інтровертованою або, принаймні, – не так явно виражено екстравертованою, комбінованою). У такому випадку, на думку Х.Юрковського, лялька (або будь-який інший об’єкт анімаційних маніпуляцій) стає в руках актора “по категоріях психології – його заступником, свого роду альтер еґо.” [6,12] Про це свідчить, зокрема, те, що в сучасній лікарській практиці широко застосовується так звана “лялькотерапія”, за допомогою якої психологи і психіатри допомагають людям (особливо – дітям) невротичного складу соціально адаптуватися. На сеансах “лялькотерапії” пацієнти користуються ляльками як своїми заступниками і, діючи немов би не від себе, а від їх лиця, знімають властиве інтровертам зайве напруження в спілкуванні, яке й приводить до невротичних виявів. Зрозуміло, що схильність до такого заміщення, до опосередкованого спілкування буде органічною для актора-аніматора. З іншого боку, йому повинен бути чужим примітивний ексгібіціонізм, прагнення до фактурної самодемонстрації, яке може шкодити і актору драматичному, але для актора-аніматора є абсолютно неприйнятним за самою суттю тих сценічних задач, що перед ним стоять.

Специфічна особливість театру анімації стосовно його виконавців полягає, зі слів Х.Юрковського, в тому, що це – “театр для людей, схильних до рефлексії навіть в самому ході творчого процесу (тобто під час спектаклю, в процесі виконання ролі – Є. Р.)” [6,12] Це положення активно підтверджується багатьма практиками і теоретиками театру анімації. Зокрема, Є.Сперанський стверджує, що “одна з основних якостей актора-лялькаря полягає в тому, що у нього повинне бути своє “режисерське око”, власний “внутрішній режисер””. [7,119] Зумовлене це тим, що на відміну від драматичного актора, що знаходиться ніби “всередині” сценічного образу, що ним створюється, актор-аніматор, у процесі творення цього образу, частіше за все спостерігає його “ззовні”, зі сторони, в кожний момент дії з’єднуючи в собі іпостасі актора-виконавця і режисера – стиліста і організатора.

Ще однією найважливішою обставиною роботи актора-аніматора є його зв’язок з образотворчим рішенням сценічного образу. Театр анімації принципово відрізняється від інших видів театрального мистецтва особливою якістю сполученості із зображальністю. Переконливіше за все про це говорить той факт, що деякі цілком авторитетні дослідники взагалі вважали театр ляльок скоріше образотворчим, ніж театральним мистецтвом (О.Зіх, К.Лангер) або, принаймні, розглядали його як перехідний шабель (З.Стшелецкий). А чеський режисер і теоретик театру ляльок Э.Колар у відомій статті “Чи є театр ляльок образотворчим або театральним мистецтвом?” хоч і приходить до висновку про те, що “театр ляльок відноситься до області театру”, однак помічає: “...якщо я і не розглядаю театр ляльок як вид образотворчого мистецтва, то все ж не можна заперечувати, що

тут участь художника яскравіше виражена, ніж в театрі живих акторів (опера, оперета, балет, пантоміма включно).” [8,15]

У драматичному театрі, в опері, балеті або пантомімі художник створює середовище (сценографія і архітектоніка сцени) і, підбираючи аксесуари, костюм, грим і т. ін., допомагає акторам в роботі над досягненням максимальної виразності їх природної фактурно-тілесної данності, яка з самого початку природно покладена в основу зовнішніх ознак, усього вигляду персонажа. У театрі анімації, окрім створення сценічного середовища, художник повинен повністю “скласти” і зовнішній вигляд персонажа. Найбільш наочним чином це, звичайно, відбувається в театрі ляльок, де художник послідовно – від ескізу і до його об’ємного втілення – виступає в ролі творця фактури сценічного образу. Однак, і в театрі предметів, і в театрі рук, незважаючи на початкову наявність деяких матеріально-тілесних об’єктів, в процесі пошуку сценічного вигляду персонажа їх фактура повинна бути художньо переосмислена, реорганізована або навіть подолана. На практиці часто в таких випадках роль художника бере на себе сам актор, однак ця обставина принципово нічого не міняє. Відомо, що актори-аніматори здавна славилися як майстерні умільці, здатні образотворче мислити і втілювати свої задуми в матеріалі.

Важливо і те, що в повному розумінні створення художнього образу персонажа завершується тільки на сценічному майданчику творчими зусиллями актора. Це відбувається і в тому випадку, коли актор “оживляє” ляльку, і, – тим більше, – коли він працює з іншими матеріальними об’єктами. Тоді аніматор, за свідченням М.Корольова, навіть розлучившись із кваліфікованим художником, не пориває, проте, з образотворчим мистецтвом, але особливо ретельно стежить за мальовничістю та образним значенням ракурсів, рухів і мізансценічних композицій художньо переосмислених предметів, оголених або одягнутих в рукавички рук: “Актор починає немовби малювати ними в повітрі.” [1,34]

У сценічній роботі аніматора унікальним чином сполучаються функції художника, режисера і актора, що дозволяє говорити про актора-аніматора як про первинний, основний (специфічний) компонент (художній засіб) театру анімації в його родовому розумінні.

Такі різновиди театру анімації як театр кукол, театр масок, театр предметів, театр рук, театр ляльки-костюма, театр тіней або силуетів і т. ін. (або їх комбінації) у логічному сенсі конструюються із вихідної (родової) ситуації театру анімації шляхом конкретизації та додавання до актора-аніматора ще одного або кількох вторинних специфічних компонентів (ляльки, маски, предметів і т. ін.) Для театру ж анімації загалом подібні компоненти, які стають об’єктами “оживляючої” акторської маніпуляції, входять таким чином в специфічний інструментарій і є основними художніми засобами.

Це положення вступає в суперечність зі класифікацією М.Корольова, де тільки лялька, що виділялася з “речового” ряду, ставала засобом специфічним, а весь інший інструментарій аніматора – “оживляючі” завдяки його сценічній майстерності матеріальні об’єкти, що, однак, не були театральними ляльками, –

попадали в розряд неспецифічних, додаткових компонентів, хоч сценічні твори, в ході яких цей інструментарій використовувався, з деякими обмовками прираховувалися до театру ляльок. Непослідовність такої позиції цілком очевидна. Не можуть бути неспецифічним художнім засобом театру предмети – предмети, театру тіней – тіні, театру манекенів – манекени, театру рук – руки і т. д. Тим більше, що навіть в процесі підготовки актора “театру ляльок” на відповідних кафедрах театральних вузів України, Росії та інших країн (процесі, до речі, розробленому за безпосередньою участю самого М.Корольова, що заснував в 1961 р. в Ленінграді першу кафедру театру ляльок в СРСР) значні розділи навчальних програм зі спеціальності (майстерності актора театру ляльок) присвячені театру рук (1-й рік навчання) і театру предметів (2-й рік навчання).

У той же час, ті художні засоби, які М.Корольов вважав напівспецифічними – слово, барвистість і музичність – погрібно визнати для театру анімації неспецифічними, або додатковими, оскільки вони застосовуються у всіх видах театрального мистецтва, набуваючи до того ж в деяких з них характеру засобів специфічних. Такими стають, наприклад, музичність для оперного театру або слово для театру читця.

Звісно, це не означає, що неспецифічні засоби не важливі або не займають гідного місця у сценічній мові театру анімації. Художні задачі, які нині ставить перед собою театр анімації, безумовно, мають на увазі багатий арсенал прийомів і активне використання всіх досягнень сучасної сценічної техніки і технології. Мова йде тільки про те, що без застосування цих засобів в принципі можна обійтися, не позбавивши при цьому даний вид театрального мистецтва його сутнісних основ.

Дещо осібно стоїть питання про використання театром анімації як специфічних художніх засобів маски і маскуючого костюма. Існує думка, що ці засоби “прописані” в драматичному театрі і тому не можуть бути основою художньої мови спектаклю анімаційного театру. Проте, прихильники такої думки передусім мали на увазі театр ляльок, аргументуючи свої міркування тим, що маска або маскуючий костюм не можуть вважатися повноцінними театральними ляльками. Однак, і в цьому випадку можна послатися, наприклад, на дотепне зауваження Х.Юрковського, який стверджував, що “... маска частково закриває актора, подібно тому, як лялька закриває його цілком” [9,13], і додати, до речі, що так само – або навіть саме так, на відміну від ляльки, керованої у відкритому прийомі, – цілком закриває актора спеціальний сценічний костюм, що його маскує і зорво перетворює на ляльку.

Кажучи взагалі про подібні різновиди театру анімації, потрібно передусім зазначити, що згадувані сценічні засоби мають на меті створення ілюзії “оживлення-одухотворення” і дійову персоніфікацію сценічного героя, вигляд якого ліпиться наново. в значній мірі на основі трансформації фактурно-тілесних даних актора із застосуванням чужорідних елементів. У цьому сенсі актор в масці подібний тантамаресці, а актор в костюмі-масці і зовсім знаходиться ніби всередині керованої ним великої ляльки. Звичайно, маска від маски різниться, і можна було б прослідити,

як, в залежності від характеру маски або костюма-маски, поступово сходить на нівець видова визначеність того чи іншого сценічного епізоду, що пропонується глядачам. Кордони між видами, підвидами і різновидами театрального мистецтва значною мірою розмиті і являють собою не вузькі виразно визначені межі, а цілі поля дифузного взаємопроникнення. Тому в кожному конкретному випадку необхідно підходити до явища, що досліджується, у відповідності до теорії, – згідно з її буквою і духом, – і не забуваючи про здоровий глузд.

*Література:*

- 1) Королёв М. М. *Искусство театра кукол*. – Л.: Искусство, 1973. – 112 с.
- 2) Русабров Е. Т. *Театр анимации как принцип формообразования в романе Густава Мейринка "Голем"* // *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*. Збірник наукових праць. Випуск 6. – Харків. – 2001. – С. 215 – 225.
- 3) Русабров Е. Т. *Театр кукол-автоматов как культурологическая модель* // *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*. Збірник наукових праць. Випуск 7. – К.: Науковий світ. – 2001. – С. 96 – 103.
- 4) Русабров Е. Т. *Типология театру ляльок* // *Проблемы загалльної і професійної педагогіки*. Збірник наукових праць. – Харків. – 2000. – С. 61 – 70.
- 5) Юрковский Х. *Завершение эпохи* // *Кукарт*, № 4. – С. 10 – 13.
- 6) Юрковский Х. *К счастью есть некоторое меньшинство* // *Театральная жизнь*, № 17, 1987. – С. 12 – 13.
- 7) Сперанский Е. В. *Актёр театра кукол*. – М.: Всероссийское театральное общество, 1965. – 160 с.
- 8) Kolar E. *Das Puppentheater – eine Form der bildenden Kunst, oder der Theaterkunst?// Puppentheater der Welt*. – Berlin, 1965. – S. 14 – 15.
- 9) Jurkowski H. *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*. – Warszawa, 1970.

УДК 78.01 (471. 23 – 2)

Т.Т. Русалова

*Семіосфера Петербурга й музика  
(на прикладі петербурзьких циклів Владислава Панченка)*

Феномен музичної семіотики Петербурга досліджується вперше. Розглядаються процеси функціонування семіосфери міста; сконструйована ієрархічна знакова система, що обумовлена відношеннями матеріального предмета й знака, яка актуалізується в умовах пересемантизації того, що означає. Проаналізований музичний матеріал – петербурзькі цикли Владислава Панченка

Феномен музыкальной семіотики Петербурга исследуется впервые. Рассматриваются процессы функционирования семіосферы города; сконструирована иєрархическая знаковая система, обусловленная отношениями материального предмета и знака, актуализирующаяся при пересемантизации означающего. Анализируемый музыкальный материал – петербургские циклы Владислава Панченко.

The phenomenon of musical semiotics of Petersburg is investigated for the first time. Under consideration are historical types of functioning of the town semiotic spheres and of the

Eternal city in art; the hierarchical sign system based on the relations of a material subject and a symbol, semantic change of filling is designed. It is actualized under conditions of meaning. The musical material under analysis are Vladislav Panchenko's cycles.

Семіотика міста являє собою розвинену знакову систему, умови функціонування якої визначає наявність цілого ряду факторів, що обумовлюють, з одного боку, специфіку семіосфери як такої, а з іншого, – специфічні особливості кожної окремо взятої семіосфери. Фактори, що притаманні семіосфері в цілому, визначені Ю.Лотманом.

Мова в контексті семіосфери – це згусток семіотичного простору. Характерна неоднорідність мов, що заповнюють цей простір, різних за природою. Їх єдність встановлюється за допомогою метафор (що, на наш погляд, зближусь семіосферу з музичним мистецтвом, якому метафоричність притаманна). За допомогою звернення до даного фактора досягається можливість виходу до музики як одної з мов семіосфери.

Семіосфері як системі притаманні динамізм співвідношень й постійна зміна типів відносин між її елементами. Використовуючи даний фактор в зв'язку з проблемою, що аналізується в роботі, робимо висновок, що в петербурзькій семіотиці архітектура, література і музика, від початку співіснуючи, не були рівнозначними в окремі періоди історії міста в плані його осмислення (так, зародження Петербурга протікало під знаком Простору, що відобразилось в приматі архітектури; в ХІХ столітті відбувається синтез Простору й Часу, в зв'язку із чим актуалізується роль і просторових, і часових мистецтв). Переакцентування смислових доміант є відповідним до перетворень семіосфери Петербурга. Осягаючи не тільки Простір, але й Час, семіосфера Петербурга охоплює різні історичні етапи, пов'язані з актуалізацією узагальнюючої ролі тої чи іншої мови мистецтва. Феномен семіотичного часу Петербурга від початку складався в його «згорнутості» – єдності минулого, теперішнього й майбутнього, виступаючи як еквівалент *aeterna*. В подальшому іманентною властивістю його семіотичного часу стала єдність «згорнутого» та «розгорнутого» типів.

Проникнення кожної нової мови культури в семіосферу часто має функцію вторгнення, оскільки є привнесеною до системи. Як наслідок обрії семіосфери розширюються. Феномен семіозису Петербурга, як показали проведені дослідження, обумовлено рухливим динамічним співвідношенням мов, що створюють єдину семіосферу, та їх елементів, постійно змінюючих типи функціональних відносин одне з одним. Це призводить до пересемантизації репрезентуючих місто-*aeterna* знаків від епохи до епохи. Пересемантизація знаків, що створюють семіосферу Вічного міста, спостерігається й в петербурзьких циклах В.Панченко.

Фактор метафори складається в можливості передачі деякої семіотичної сутності, що традиційно сформувалась в межах одної мови, засобами мови іншого мистецтва: в структурі семіосфери виникає мовна метафора. Можливість пересемантизації знаків обумовлена наявністю межі між мовами, що характеризується деякою розмитістю (тобто їх гетерогенністю та

гетерофункціональністю). Метафоричність усієї мовної системи відбувається завдяки гетерогенності та гетерофункціональності. Фактор метафори у семіозисі Петербурга спостерігається в зв'язку з тим, що його іманентною властивістю є дуалізм, характерний для романтичного світосприйняття в цілому. Дуалізм віобразує зміни в осмисленні культурної картини міста (Вічність – есхатологія, Небесний простір – Безодня, Сонце – Ніч, реальність – нереальність). Ці опозиції помножують семіотичний смисл знаків. Різноманітність означень знаків, що складають опозиції, виникає як наслідок того, що Петербург, як самостійна семіотична система, реалізує основний принцип бінарної (багатоскладової) семіотичної системи.

Асиметричність структури семіосфери проявляється в співвідношенні центр – периферія. Центр – це природна мова культури, а також мови найбільш розвинені та структурно оформлені. Периферія – це приватні мови (або напівмовні утворення), здатні бути носіями семіозису за умовою їх внесення в семіотичний контекст. Як показав проведений аналіз, в петербурзькій семіотиці асиметрія структури семіосфери знаходить найбільш повне відображення в зв'язку з різною мірою значення мов семіосфери міста. Сутність асиметрії проявила себе через характерну для культурного осмислення Петербурга тенденцію неоднозначності його позицій в історичному та географічному просторі: Петербург-центр і Петербург-ексцентр.

Не маючи однозначних смислових відповідностей, різні мови семіосфери є семіотично асиметричними, тобто вся семіосфера в цілому виступає як генератор інформації. В такій якості її сприйняв В.Панченко, що виявилось, наприклад, в хоровому циклі «Петербург Андрія Белого»:

а) у вигляді результату складання семіотичної інформації, що відноситься до різних систем;

б) у процесі розростання й розвитку історії міста (синтез Часу-Простору в творі) та його семіосфери, де для Петербурга в ролі генераторів інформації виступають його міста-архетипи.

Самоопис як найвища форма структурної організації семіотичної системи – свідцтво досягнення нею найвищого етапу розвитку. Його необхідність пов'язана з протистоянням загрозі зайвої різноманітності в семіосфері. Самоописання як форма структурної організації семіосфери Петербурга яскраво реалізується, починаючи з XIX століття, проходячи в своєму розвитку декілька стадій. Оскільки Петербург володіє усією сукупністю вищевказаних факторів, його слід трактувати як самостійну семіосферу. Семіотична система Петербурга формується в процесі синтезу категорій Простору й Часу. Як одиниця семіосфери міста, Час реалізується в такому явищі, як неоднорідність петербурзької семіосфери, що проявляється через його генетичний зв'язок з містами-архетипами, які немовби передають йому кожен «свою» історію. Це актуалізує в відношенні Петербурга різність значень складових його семіозису на різних хронологічних зрізах. Неоднорідність виявляє себе й через дію принципу доповнюваності. Так, в романі А.Белого різнобарв'я смислів, поєднаних з Петербургом, розкривається завдяки своєрідній мовній «партитурі». Семіосфера Петербурга від початку тяжіє до гетерогенної художньої

реалізації. В «Петербурге» А.Белого виникають, взаємодіючи (при внутрішньої незалежності), мови літератури, музики (мається на увазі особлива стилістична манера написання роману, що спирається на трьохскладовик, який переходить інколи майже в анапест), і архітектури (детальний опис географічних місць та архітектурних споруд, котрі фігурують в романі – з наділенням їх семантичним смислом). В хоровому циклі В.Панченко «Петербург Андрія Белого» об'єднуючу функцію виконує не література, а музика: роман виступає в циклі як метапласт семіосфери. Неоднорідність мовного простору Петербурга, що втілена в творах мистецтва, відповідає неоднорідності, іманентно притаманній даному семіотичному об'єкту: будучи створеним «миттєво», як «ідеальне», «царююче» місто, Петербург, окрім своїх архетипів, здобував аналогії з багатьма містами, що зіграли в історії міської семіотики схожі з ним функції.

В міській семіотичі «штучним» вважається місто, яке не має власної історії, що передбачає його будівництво на новому місці та руйнування всього «старого» (концепція Ю.Лотмана), а також порушення логіки, що стала загальноприйнятною в розвитку держави, її Часу та Простору. Однак й «штучне» місто – механізм, який постійно знову народжує своє минуле, чому сприяє обов'язкова наявність деяких спільних «генетичних» принципів в його організації (архітектурні споруди, планування міста, міські обряди й багато інших реліктів), виступаючих як кодові програми, що неминуче відроджують образи минулого. Саме так формується взаємодія історії та міфу (які розвиваються водночас, порою співіснують), котрі складаються навкруги того чи іншого міста шляхом оперування цими духовними матеріями – їх комбінування, переосмислення, за допомогою їх проєкції на нове місто, яке тільки народжується. Серед «штучних» міст Петербург виділяється характерні для його існування тотальні антитетичність та антиномічність (в його культурному осмисленні), а також переосмислене дублювання його кодових програм (функціональний зв'язок з Москвою, Римом, Новгородом, Амстердамом).

В процесі формування семіотики Петербурга притаманна йому штучність суттєво вплинула на його історію. Архітектура стала первинним фактором в створенні атмосфери штучності Північної столиці. Унікальна витриманість величезних ансамблів історичного центра міста Петра, яка не розпадається на різностильові фрагменти різночасової будови, як в інших містах, створює відчуття декоративності, штучності. Архітектура Петербурга виступає в ролі ланки, що поєднує горизонтальну й вертикальну просторові площини, відкриваючи небесний простір. Як і Час, Простір здобуває багатомірності (цьому також сприяє можливість водночас трактувати місто і як центр, і як ексцентр в відношенні його географічного положення).

Феномен семіосфери, маючи деякий набір стійких властивостей, має постійну тенденцію до внутрішніх змін у системі знаків, що її складає. Взаємодіючи, семи здобувають нових значень, які призводять або до розширення системи (включення в неї нових знаків, які, будучи сформованими, водночас й підкоряються загальній логіці системи, й – коректують її іманентні властивості), або – до звуження, тобто використуванню частки семіосфери, яка набуває

значення самостійної системи. Останнє сприяє фокусуванню вибіркової уваги на окремій семі (або семах), що в загальній системі був, можливо, менш виділеним. В результаті семіосфера включає в себе декілька ієрархічно організованих семіотичних сфер, що по-різному співвідносяться між собою за знаками, які її наповнюють, їх походженню, зв'язку з фізичним предметом, за механізмом їх утворення. Загальні властивості універсальності та специфічності притаманні семіосфері Петербурга, формування якої пройшло декілька етапів розвитку під впливом змін культурного й політичного положення міста.

Перший етап, сповнений яскравих перспектив процес зародження й становлення міста, репрезентує Петербург Петровської епохи. Будучи носієм імен апостола Петра та Сонячного імператора Росії, Петербург даного історичного періоду здобув ім'я міста-Сонця, символу життя. Семіотика сонця є присутньою і в просторовій організації міста, а саме – в плануванні вулиць, які створюють променеві структури. Вулиці – промені з'єднують Невський та Вознесенський проспекти, простягаються до півдня від витоку Обвідного каналу. Розташовуючись променями сонця, вулиці виходять з центру Сенатської площі (що в центрі міста), пронизуючи його. Променеві структури породжують «гострокутність» геометричних фігур в архітектурі. Проспект, що організує структуру міста-Сонця як цілого, являє ідею сонячного променя, символізуючи перспективу ідеальної безмежності, життя [18], здобуваючи функцію еквіваленту aeterna (тут категорії Вічність – Безмежність мають значення позитивних), представляючи єдність часу-простору.

Петербург епохи Петра знаходиться на шляху від небуття до буття. Він знаменує процес становлення, спрямовуючись до майбутнього. Як місто-Сонце, Петербург часу заснування й розквіту представляє епоху тези в своїй історії. Таке трактування знаходить своє семіотичне відображення в фігурі кола, що символізує в даному випадку сонячний диск, який постає як знак Вічного міста. В цей період формування сем відбувається за принципом їх утворювання завдяки взаємодії компонентів системи «матеріальний предмет – знак».

Описуваний етап в історії семіосфери Петербурга не є специфічним, оскільки за даним принципом формується семіосфера будь-якого знакового об'єкта. Що стосується специфізації семіосфери Петербурга, то придбання нею оригінальних якостей співпадає з другим історичним періодом культурного осмислення буття міста (XIX століття). Якщо епоха тези відображена, переважно, просторово, в архітектурі, то явищами, що виражають XIX століття як епоху антитези, стають часові мистецтва – література й музика, де формується усвідомлення Петербурга як міста-Бездоні, «іншого царства», міста-смерті. В епоху антитезису Петербург з міста-Сонця перетворюється на місто-Ніч, місто-Бездоню. Тим не менш, представляючись в епоху антитезису містом-жахом, він, як і раніше, залишається центром національної самосвідомості й самопізнання, що досягнули тої межі, за якою відкриваються нові обрії життя [18]. Таке розуміння пов'язує як епоху тези, так і епоху антитези. Однак смислове наповнення антитестичності, що іманентна Петербургу, від епохи до епохи змінюється: її початкове триумфуюче

значення перероджується в трагедійне. В цю епоху в історії семіотики Петербурга формується друга знакова система, яка виросла з тої, що характеризувала епоху тези. Слідством явилось формування семіосфери, складовими якої стали дві самостійно функціонуючі знакові системи. Причина появи другої системи полягає в світосприйнятті, що змінилось, яке призвело до народження в XIX столітті іншого трактування Петербурга, що й спричинило пересемантизацію знаків: коло як знак Сонця переосмислюється в знак Приреченості, Ночі; аeterna з ідеальної Безмежності перероджується в Безодню. Враховуючи те, що Ніч як знак Часу і Безодня – як знак Простору стають семіотично тотожними визначеннями сутності міста, категорії простору й часу, взаємодіючи, виявляються рівноцінними. Їх подальший розвиток пов'язано з перетворенням в категорії Вічності та Нескінченності, причому друга з них відноситься як до Часу, так і до Простору. В аспекті Безмежності проходить злиття та нерозрізненість вимірів Часу і Простору. Так місту повертаються його споконвічні властивості, що дозволяє трактувати його сучасний стан в аспекті ренесансу.

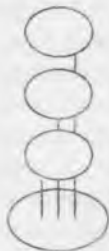
З точки зору перспективи історичного розвитку процес пересемантизації є закономірним і обумовленим спадкоємним зв'язком Петербурга з його містами-прообразами. Як раніше Рим був народжений, пережив розквіт, падіння й відродження, так і Петербург XIX століття випробував тимчасовий «захід» в художньому осмисленні його буття. Протиставлення епох тези й антитези, що об'єднані спільною функцією перелому, обумовило вписаність Петербурга по його семіотичній заданості в подвійну ситуацію, яка дозволяє трактувати його і як утопію ідеального міста, втілення Розуму, Царства Христа, і як лиховісний маскарад Антихриста, втілення жаху. Це обумовлює помноження семіотичних смислів в усвідомленні культурного буття міста: ексцентричне трактування Петербурга вплинуло на його концепцію як штучного міста, оскільки замислена перспектива центра, доки вона не здійснена або дестабілізована, за своєю сутністю є туманною та ілюзорною. З одного боку, як наслідок, народжується трактування Петербурга як міста-Примари, багато в чому обумовлене суспільно-політичними подіями XIX століття. З іншого, його поява є пов'язаною з метеорологічними умовами Петербурга: обволікаючи місто тумани надають йому образ міражного бачення. Виникає опозиція Петербург реальний – Петербург ірреальний, місто-Примара, місто-Марево, місто-Туман.

Цей період ознаменований утворенням в семіосфері міста художніх знаків за допомогою семантизації не стільки власне предмета, скільки вже готової семи (як знакового аналога матеріального предмета). Таким чином, індивідуалізованість петербурзької семіосфери виникає з того моменту, коли джерелом утворення знака стає також знак. В результаті зміст співвідношення того, що означає (тобто предмета) і означаючого (знака) змінюється, оскільки в процесі утворення знов одержуваної семи беруть участь вже два означаючих, а предмет як носій матеріальності іноді лише припускається. У цьому зв'язку доцільно виділити: а) означаюче першого роду - сема утворюється в результаті наділення знаковим

змістом матеріального предмета; б) означає другого роду - знак, що виникає в результаті пересемантизації вже сформованого знака як явища культури, мистецтва. Означає першого роду зберігає зв'язок зі своїм матеріальним носієм, володіючи якістю речовинності. Як приклад можна привести пам'ятник Петрові І, виготовлений з бронзи та установлений на необтесаному камені; чавунну огорожу Літнього саду і його мармурові статуї.

При перетворенні означаючого першого роду в означаюче другого роду, його матеріально-предметна природа все більш семантизується, втрачаючи початкову матеріальність.

Історія семіосфери Петербурга настільки насичена, що поступово виникають означаючі і третього, і четвертого родів (причому ланцюжок, зображений у вигляді схеми, не вичерпується зазначеним обсягом).



Як приклад подібної ієрархії сем, що складається з означаючих чотирьох родів, приведемо пам'ятник Петрові І роботи Фальконе - втіленню імператора Росії Петра-Сонця (недарма саме бронза обрана як матеріал). В поемі Пушкіна "Мідний всадник" скульптурний образ Петра пересемантизується в означаюче другого роду - в знак давліючого над Євгенієм рока (злого генія Петербурга). Вершник, що володіє якостями живої істоти, переслідує збожеволілого героя. Як означаюче третього роду Мідний вершник з'являється в романі "Петербург" А.Белого. Тут він - кошмарне видіння Дудкіна в миті хворобливого марення, що майже на межі божевілля. І, нарешті, у якості означаючого четвертого роду, Мідний вершник з'являється в хоровому циклі "Петербург Андрея Белого" В.Панченко. Пересемантизація образу Мідного вершника досягає масштабів метаморфози: не змінюючи тексту фрагментів роману, композитор створює оптимістичну концепцію циклу, де Мідний вершник бореться з туманами, що облупують місто, і, перемагаючи їх, виростає до знака всієї Росії, що спрямовується в нескінченно ідеальне. Образ Мідного вершника оформлюється поступово протягом циклу, де предметний зв'язок з означеним матеріального характеру нівелюється майже цілком.

У даній чотирьохрівневій системі обов'язковою умовою її існування є факт непорушного спадкоємного зв'язку між кожною з її ланок. Можливе існування цілого ряду подібних багаторівневих знакових ланцюжків: наприклад, серія картин А.Бенуа (до поеми Пушкіна), симфонічні картини "Мідний всадник" В.Панченко, вірші А.Ахматової, М.Цветаєвої, В.Маяковського, натхненні осмисленням

пушкінського прочитання образу Петра, відбитого Фальконе. Отже, процес виникнення знака зі знака ж є оригінальною якістю семіосфери Петербурга, і складає предмет дослідження в даній роботі, де петербурзька семіосфера трактується як художній феномен. Для виявлення специфічних типів художньо-філософської інтерпретації об'єкта, що аналізується (семіосфери Петербурга), необхідний метод моделювання, що є, за Ю.Лотманом, одним з методів семіотичного аналізу. Даний метод дозволив звести безліч просторово-часових моделей Петербурга до триади: Петербург епохи тези, антитези, і – синтезу.

Модель міста епохи синтезу (XX – XXI в.) з'являється в добутках В.Панченко і має функцію універсальної моделі. Дане положення ґрунтується на висновку про досягнення петербурзькою семіосферою стадії самоопису, зробленому на підставі того, що семіозис міста знаходив відображення не тільки в літературі та музиці епохи антитези (творчості П.Чайковського, А.Пушкіна, Н.Гоголя, Ф.Достоевського, А.Белого), але й в "архітектурних" описах епохи тези (творах Фальконе, Растреллі). Творчість В.Панченко представляє завершальну фазу стадії самоопису петербурзької семіосфери, оскільки, відтворюючи її в музиці, композитор досягає синтезу семіотичних систем міста, що склалися в попередні епохи, і переосмислює знаки, що раніше сформувалися (де як наслідок встановлюється чотирьохрівнева знакова система в його петербурзькій картині світу), створивши власні. Серед сем Петербурга, що мають особливе значення в його семіосфері як такої, і в петербурзьких циклах Панченко, зокрема, варто виділити коло і пряму, які створюють семіотику Сонця – знака Петербурга епохи Петра (тези), що присутні в просторовій організації міста (коло – сонячний диск: проспект, трактований як знак ідеальної безмежності, – і їх наступна пересемантизація в XIX столітті, в епоху антитези). В.Панченко здійснює музичний переклад цих знаків у хоровому циклі "Петербург Андрія Белого", де тема-коло ("кільце"), що уособлює Петербург-примару, укладена в її оковах, є "переможеною" музичною темою Моста (її графічна подoba - висхідна пряма лінія). В результаті кільце розмикається: очищений від туманів Петербург, як і Мідний вершник, зростає до рівня знака всієї Росії. У цьому зв'язку в концепції циклу відбувається вихід на інший якісний рівень, де логіка смислової організації цілого з колоподібної перетворюється в спіралеву в результаті подолання замкненого простору. Спрямоване до ідеальної безмежності розімкнене коло представляється тут знаком третього роду, тому що у фіналі Кільце перетворюється в спіраль під впливом на нього теми Моста.

Композитор вводить власні музичні знаки. Наприклад, знак примарності в хоровому циклі, представлений тритоновими й кварто-секундовими співзвуччями. У вокальний цикл на власні вірші "У ограды Летнего сада" введені музичні знаки природних стихій. Знак каменю (стихія землі), що виражений кварто-квінтовими інтонаціями. Зберігаючи генетичну пам'ять про приналежність до стихії землі, камінь стає і знаком культури, штучності - головної властивості Північної столиці. Дана тема, взаємодіючи з іншими, є наскрізною в циклі.

Знак вогню втілений у сфері діатоніки. Цю стихію, споконвічно непостійну, автор трактує як втілення стабільності - знак Вічного Світла. Вогонь також зв'язується і з повітрям (на основі статичних елементів супроводу).

Зі знаком води пов'язані гамоподібні рухи, що визначає іманентну її сутність - плинність, рух. Крім того, речитація чи повторення одного звуку є знаком "нерухомої води", встановлюючи єдність стихій (на що вказує і вербальний текст: "как запыстья сковав берега" - І частина), що підкреслено поширенням кварто-квінтового комплексу й на сферу aqua. Подвійна природа цієї стихії закладена в її архетипічним трактуванні як утілення мертвого та живого.

Відтворюючи знак повітря, В.Панченко залучає розвинену систему сем. В області вербального тексту її складають птах, ніч, часом ототожнені, вітер, подих, душа. З одного боку, повітря - засіб поживлення неживого ("...вздохнули два сфинкса усталые..."). З іншої, відбувається заціпеніння живого - душі героя. Свідчення тому - проникнення знака каменю в музичну семіотику вітру. У вокальному циклі оптимістична ідея виражається за допомогою врівноважування діючого в ньому найважливішого принципу семіотики Петербурга - діалектики динаміки й статичності, що реалізовано В.Панченко за допомогою взаємопідміни музичних сем:

- 1) води, каменю, повітря (кварто-квінтова основа);
- 2) води, вогню, повітря (речитація на одному звукові);
- 3) вогню і повітря (акордова статичність).

Так обумовлюються взаємопереходи вічного в минуше, відбиваючи трактування умовності й міражності міста крізь призму його центра - Літнього саду. Споконвічно властиві петербурзькій семіотиці знаки кола і прямої втілені в циклі. Пряма є вираженою гамоподібними рухами знаку води. Інтонація кола стає вираженням обох категорій - динаміки і статичності (з перевагою останньої). Пересемісляючись в "застиглий рух" як знак внутрішньої спустошеності, де думки про спробу до дії припиняються саме автором, дана інтонація реалізує принцип "застиглості" на рівні окремих номерів, хоча пронизує всі частини циклу. Це обумовлено відсутністю між ними безпосереднього вербального зв'язку: герой-автор стоїть за огорожею Літнього саду, занурившись у спогади, картини яких являють собою частини циклу. Водночас усі номери об'єднані за допомогою наскрізної інтонаційної драматургії і логіки єдиного семіотичного процесу в музиці (процес формування інтонаційного знака Світового дерева, де досягається органічний синтез статичного і динамічного у Всесвіті) [15].

Таким чином, крізь призму семіозису Петербурга у творах петербурзької тематики В.Панченко представлена художньо-філософська картина Світу.

#### *Література:*

- 1) Анциферов Н. Быль и миф Петербурга. - П.: Изд. Брокгауз /Ефрон, 1924. - 84 с.
- 2) Боков А.В. Геометрические системы в архитектуре // Семіотика и язык архитектуры. Сб. науч. тр. /ВНИИ теории архитектуры и градостроительства; Под общ. ред. Е.И.Росинской. - М.: ВНИИТАГ, 1991. - С. 32 - 57.

- 3) Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки – М.: Сов. писатель, 1981. – 400 с.
- 4) Вилинбахов Г.В. Основание Петербурга и имперская эмблематика //Труды по знаковым системам, вып. XVIII – Тарту: Изд. Тартуского университета, 1984. – с.46 – 55.
- 5) Добрина Ж.-М. Семантика архитектурной формы //Семиотика и язык архитектуры: Сб. науч. тр. /ВНИИ теории архитектуры и градостроительства; Под общ. ред. Е.И.Россинской. – М.: ВНИИТАГ, 1991. – С. 81 – 105.
- 6) Долгополов Л.К. Роман А.Белого «Петербург» // А.Белый. Петербург: Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом – К.: Днепр, 1990. – 598 с.
- 7) Иванов В.Н. и др. Сокровища русской архитектуры – М.: Госиздат. архитектуры и градостроительства, 1950. – 252 с.
- 8) Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
- 9) Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры Петербурга. Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. – Тарту: Изд. Тартуского университета, 1984. – 139 с.
- 10) Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра I // Художественный язык средневековья. Сб. науч. трудов. – М.: Наука, 1982. – С. 236 – 249.
- 11) Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история /Тартуский университет; М.: Языки русской литературы 1996 – 447с. (Язык. Семиотика. Культура).
- 12) Орлов Г. Семантика музыки //Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. – Вып.5. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 434 – 479.
- 13) Рощенко Е. Проблемы анализа полистилевого произведения: Методические рекомендации для студентов историко-теоретического факультета /Сост. Е.Г.Рощенко. – Харьков: ХИИ, 1992. – 20 с.
- 14) Русалова А. Семіотика Петербургу як художній феномен (на прикладі хорового циклу В.Панченка «Петербург Андрія Белого») //Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів – Харків: 2003. – С. 29 – 31.
- 15) Русалова А. Архетип світового древа (на прикладі вокального циклу В.Панченка «У огады Летнего сада») /Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів – Харків: 2004. – С. 23 – 24.
- 16) Русалова А. Функционирование интонационных комплексов четырех стихий в семиосфере Петербурга (на примере вокального цикла В.Панченко «У огады Летнего сада») /Молода мистецька наука України: матеріали електронної наукової конференції науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів. – Вып. 5. – Харків: ХДАДМ, 2003. – С. 65 – 67.
- 17) Сухих И. Прыжок над историей //А.Белый. Петербург. – СПб.: Кристалл, 1999. С. 5 – 42.
- 18) Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Исследования в области мифопоэтического) //Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.: Изд. группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – С. 259 – 367.
- 19) Топоров В.Н. Древо Мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2х тт. – Т.1 – М.: Сов.энциклопедия, 19.... – С. 396 - 406.
- 20) Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Уч. пособие для музыковедов консерваторий (в 2-х чч.). – Ч. 1. – М: МГК им. Чайковского, 1990. – С. 45 – 139.
- 21) Шафф А. Знак в контексте проблемы коммуникации //А.Шафф. Введение в семантику. – М.: Изд. иностр. лит., 1963. – 376 с.

*Гіпертимія як чинник, що зумовлює виконавське обличчя артиста  
(на прикладі творчих особистостей Ар.Рубінштейна і В.Торовиця)*

Розглядається вплив темпераменту на виконавський стиль.

Рассматривается влияние темперамента на исполнительский стиль.

Influence of temperament is examined on carrying style out.

Останнім часом створено чимало музикознавчих робіт, присвячених різноманітним аспектам музичної інтерпретації. Інтерпретація на рубежі тисячоліть придбала значення ключової обставини в розвитку музичної культури. У даній роботі інтерес дослідника привернула проблема виникнення творчої індивідуальності, яка аж до сьогодні залишається маловивченою, не дивлячись на її очевидну теоретичну й практичну важливість. Це і є *об'єкт* дослідження. *Предметом* виступає гіпертимія як одна з рис темпераменту, що часто зустрічається у концертантів вищого ґатунку. *Матеріалом* для спостережень послужили особистості знаменитих піаністів ХХ століття, які досліджуються відомими *методами* аналізу психічної структури історичних персон.

Відправною точкою для розгляду причин, що приводять до появи на світ крупної виконавської натури, послужила теза К.Леонгарда про те, що базовими внутрішньоособовими чинниками, які визначають яскраві артистичні здібності, є сила, лабільність і збудливість емоцій [3, с.250].

Гіпертимія – один з проявів лабільної психіки. *Гіпертимний* темперамент (якщо він сильно виражений, його іменують гіпоманіакальним) відрізняє піднесений настрій, спрага діяльності, підвищена балакучість, яка поєднується з тенденцією до постійного відхилення від теми розмови, а інколи й до стрибків думок. Гіпертиміки завжди дивляться на життя оптимістично, без особливих зусиль долають смуток, взагалі їм неважко живеться. Завдяки посиленому жаданню діяльності, вони досягають виробничих і творчих успіхів. Жага діяльності стимулює в них ініціативу, підштовхує до пошуку нового. Відхилення від головної думки породжують безліч несподіваних асоціацій, ідей, що також сприяє активному творчому мисленню. У суспільстві гіпертимні особи є блискучими співбесідниками, постійно знаходяться в центрі уваги, всіх розважають. Вони здатні говорити й розповідати без кінця, аби їх слухали. Такі люди не можуть наскучити, з ними цікаво, вони пересилають свою мову приказками, гострослів'ям і ніколи довго не загримуються на одній темі. Вони завжди веселі, спритні, майстерні в поводженні з людьми і при цьому вельми діловиті. Завдяки винятковій активності гіпертимної натури здатні зробити багато добра. Вони заражають активністю тих, хто оточує їх, спонукують до дії. Невтомна енергія дозволяє таким натурам ставати твердою опорою в житті для слабкіших людей. Та якщо даний темперамент виражений дуже сильно, позитивний прогноз знімається. Безхмарна

веселість, надмірна жвавість таять у собі небезпеку, бо такі люди жартома проходять мимо подій, до яких слід було б поставитися серйозно. Через відсутність чітких моральних принципів, повного невміння пристосовуватися до соціальних рамок, до вимог, які пред'являє життя, у них постійно спостерігаються порушення етичних норм, оскільки вони в певні моменти ніби втрачають і почуття обов'язку, і здібність до розкаяння. Людина з сильно вираженою гіпертимією легковажно ставить на карту свій авторитет, нерідко ризикує втратити майно, робить авантюрні вчинки. Неймовірна жага діяльності без зосередженості й цілеспрямованості перетворюється на безплідне розкидання. Особа за багато що береться й нічого не доводить до кінця. Багатство ідей в подібних випадках перетворюється на порожнє прожектерство.

Непомірна веселість може переходити в дратівливість. Якщо такі переходи різко виражені й спостерігаються часто, це наводить на думку про параноїчну компоненту.

Частка психічної утягнутості гіпертимного темпераменту в зону думок, відчуттів і вольових проявів не завжди однакова. Іноді перш за все впадає в очі безтурботна веселість, іноді вона відступає перед нестримною балакучістю. В цілому гіпертимний темперамент при порівняно легких проявах – нормальний варіант акцентуації людської особи.

Серед артистичної інтелігенції даний тип акцентуації вельми поширений. Правда, гіпертимія в цьому випадку завжди доповнюється екзальтованістю афектів<sup>20</sup>. Риси гіпертимії безсумнівно притаманні таким видатним піаністам, як Ар.Рубінштейн і В.Горовиц.

Звернімося до особи Ар.Рубінштейна. Розповідаючи про себе, він завжди підкреслював, що все життя в глибині душі залишався циганом, у якого музика в крові. Для нього гра на роялі – форма дихання, самовідчуття. От чому від його інтерпретацій завжди віяло повітрям радості й свободи. Він нікого й ніколи не примушував бачити в своїх прочитаннях зразки для наслідування. І рубінштейнівську манеру, на відміну, скажімо, від горовицьєвської, молоді піаністи не намагалися копіювати.

Рубінштейна можуть вважати для себе ідеалом всі ті, хто в своєму житті часто помилявся. Талановитий він був завжди. Але при цьому його набагато більше цікавили хороші їжа, сигари, картини, вино й жінки, ніж фортепіанні етюди, помічає Й.Кайзер [6; с.41]. У юному віці Рубінштейн, звичайно, зобов'язаний був займатися гамами й арпеджіо. Але як він це робив?! „Я клав на шпюїтр книжку, –

<sup>20</sup> На думку К.Леонарда «цисливий темперамент», тобто один з полюсів *афективно-лабільного темпераменту*, і *гіпертимний темперамент*, хоч і споріднені, але все ж таки мають відмінності. Звичайно при переважанні веселого і безтурботного настрою, ми говоримо про *гіпертимний темперамент*. Проте значні творчі успіхи не можна пояснити лише однією гіпоманіакальною діловитістю. Вони досягаються поглибленням у відповідні проблеми, тривалим виношуванням планів, натхненною самовіддачею ідеям і наполегливій праці по їх здійсненню. А це вимагає екзальтованого афекту. Гіпоманіак навіть за наявності демонстративності просто не володіє необхідною витримкою й самовідданістю, щоб довести високі творчі наміри до повної реалізації.

розповідав він пізніше, – я завжди любив читати, з правої руки – черешню, лівішо – шоколадки. Лівою рукою грав трезвук *до - мі - сіля*, правою клав у рот черешню, потім – правою грав те ж саме, лівою – брав шоколадки” [7; с.3]. Через багато років, Рубінштейн скаже молодому учаснику конкурсу: „Ти дійсно музикальний, але ти не можеш собі дозволити бути таким недбайливим, яким був я в твоєму віці. Як ненависні мені були заняття! Від нас, шаністів, чекають, що ми не пропустимо навіть найдрібнішої ноти. Це – жахливо!” [6; с.41]. Як радісно все це звучить! Як типово для Рубінштейна! Слова немов вимовлені після випитого зрілого вина. Фрази, які напоєні радістю життя, що почалося так анархічно.

Втікши від рутини консервативної, педантичної Німеччини до Парижа, Рубінштейн з головою занурюється в строкатий світ нескінченних розваг. Він був абсолютно нездатним чинити опір спокусам світського життя. Паризький день складався жахливо. Вечері починалися опівночі, продовжувалися до ранку й були схожі на бенкет. Рубінштейн добирався додому, коли Париж починав трудитися, засинав опівдні, снідав у вечорі. Хто знає, чим би все це кінчилося, якби не спроможність молодого чоловіка приваблювати до себе людей, викликати участь і симпатію, якби не його талант, який все-таки пробивався крізь розбещеність і недбалість. Репутація марнотратника життя, знавця мод і вин, шанувальника розваг довго заважала приймати творчість Рубінштейна-артиста серйозно.

Від небезпеси назавжди загрузнути в богемному болоті Рубінштейна врятував П.Дюка. „Якось він помітив мене на терасі кафе Фуке, де я снідав, – згадував потім піаніст, – пробач мене бог, це було о шостій годині вечора. Дюка був добрий і на диво делікатний. Він посміхнувся, поплескав мене по плечу й рішуче сказав:

– Розважайтеся, скільки хочете, але не розтрачайте себе. Париж цього не вартий. Повертайтеся до Польщі. Поправте своє здоров'я морально й фізично. Пийте молоко. Їздіть верхи. Спіть в нормальні години. Ставайте, біс візьми, людиною, чоловіком!

Це була хороша порада, і я нею скористався. Поїхав до Польщі. Поїхав до Шимановського. Почав серйозно працювати” [5; с.12].

Зрозуміло, Рубінштейн прислухався до поради Дюка лише частково. Такою вже була його вдача. Захоплений невгамованою спрагою надзвичайного, нового, контрастних вражень, він без кінця подорожує по планеті, колекціонуючи рідкості. Його розбещеність і легковажність спостерігали ще довгі роки в Іспанії, Південній Америці, аж до його 43-х років, коли він, нарешті, одружувався.

Природа щедро обдарувала Рубінштейна удачливістю, умінням діяти, вірним життєвим інстинктом. Визначальною якістю до кінця днів залишалася в Рубінштейні жадність до життя, до його радощів, захоплення життям, не гаснуче відчуття краси – в мистецтві, в природі, в людях, надзвичайна гострота емоцій, швидкість і точність емоційної реакції, котра заявляє про себе мимоволі у всіх областях, з якими стикається артист. І, разом з такою сприйнятливістю відчуттів –

потреба узагальнювати явища, збагачуючи сприйняття аналізом, міркуваннями, але не вбиваючи музику владою розуму.

Не дивно, що така людина довго не віддавалася цілком і міцно фортепіано, не була фанатом музики, котрий припадає до одного джерела й підпорядковує себе одній справі.

„...Життя коштує того, щоб прожити його ради нього самого, а не тільки заради роботи. Та й пізнати життя можна, лише живучи ним” [5; с.41] – ці слова Е.Золя повною мірою характеризують психічні установки Рубінштейна. По суті, Рубінштейн ні від чого не відмовлявся в житті. Але, віддаючись його радощам, нічому людському не чужий, він примушує його врешті-решт служити мистецтву: „Я люблю життя. Я щасливий, що живу, і вдячний долі” [5; с.20].

Рубінштейнівська гра була й залишається персоніфікацією тієї радості життя, яку тільки здатне передати мистецтво. „Талант Рубінштейна завжди вражає й приборкує своєю ширістю, живою й гарячою мовою, зверненою до слухачів. Його могутній голос свіжий і молодий”, – писав Еміль Гішельс [2; с.52]. Непогасний оптимізм як життєва філософія й могутній стимул творчості дозволяв Рубінштейну і його мистецтву завжди залишатися молодим, постійно самооновлюватися, знов і знов звільняючись від усякої рутини, від звичного, зберігати вірність вічним ідеалам краси. Щасливим віртуозом назвав Рубінштейна його друг Томас Манн. І артист був згоден з цим.

Не менш яскраві прояви гнєртимії ми виявляємо в натурі В.Горовиця. Як і у Рубінштейна, інтерпретації Горовиця подібні до полотен імпресіоністів (звернемо увагу, що роботи, котрі відносяться до цього художнього напрямку, обидва піаністи послідовно колекціонували впродовж майже всього свого життя), наповнені радістю життя, наснагою ним. Заряд триумфуючої енергії закладений в неймовірній горовицьській віртуозності. Горовиць щасливий на сцені в спілкуванні з публікою. Про це говорять його міміка, жести, очі. Він посміхається мало не кожному слухачу. І ці привабливі усмішки – зовсім не відпрацьований роками акторської практики прийом. Вони ширі, душевні. Концерти піаніста, як правило, закінчувалися галасливим триумфом, за яким слідувала вечірка, що завершувалася під ранок. Тому розпорядок дня у Горовиця мало чим відрізнявся від того, якого дотримувався молодий Ар.Рубінштейн. В усякому разі, раніше 12-ї години дня Горовиць рідко підводився з ліжка.

Мільйоновольтна віртуозність і надпочуттєвість Горовиця, що спричиняли фантастичний потік барвистості, інколи (особливо в молоді роки) оберталися й негативною стороною. Критики знаходили в його грі поверхнєвість, прагнення до зовнішніх ефектів, до фразування слухачів технічними ескападами. Ось думка видного американського композитора В.Томпсона: „Я не стверджую, що інтерпретації Горовиця в основі своїй фальшиві й невинувдані: іноді вони такі, іноді – ні. Але той, хто ніколи не слухав твори, що виконувалися ним, міг би зробити висновок, що Бах – музикант типу Л.Стоковського, Брамс – свого роду легковажний, працюючий в нічному клубі Гершвін, а Шопен – скрипаль-циган” [6;

с.79]. Дехто називав піаніста „ілюзіоністом”, „щуроловом”. Ці слова, можливо, дуже різкі, але подібні думки не були одиничними. Горовиць іноді виправдовувався, захищався. Він говорив: „Фортепіанна гра складається із здорового глузду, серця й технічних засобів. Все повинно бути розвинене в рівній мірі: без здорового глузду ви терпите фіаско, без техніки ви дилетант, без серця – машина. Отже професія таїть у собі й небезпеки” [6; с.66].

Відразу ж підкреслимо, що на відміну від Ар.Рубінштейна, Горовиць з юних років був далекий від вундеркіндської обмеженості. Все дитинство було принесено в жертву клавіатурі. Українською мовою він поступив у консерваторію. „Коли всі мої однолітки в Києві грали фути Баха, я грав Вагнера. У 9 років я знав напам'ять партитуру „Загибелі богів”; я вивчав всі інструменти й всі жанри музики, міг грати всі опери – французькі, італійські, російські, німецькі – напам'ять”. Тут очевидні впливи параноїчної (честолюбне устремління до першості) і шизоїдної (відверте прагнення жити за своїми власними уявленнями, майже не звертаючи уваги на думки сторонніх людей; навіть авторський текст піаніст нерідко переробляв під свої можливості) компонент, які в порівнянні з Горовицем, у Рубінштейна були набагато м'якше виражені. І, зрозуміло, горовицьський афект могутніший, ніж рубінштейнівський.

До моменту закінчення консерваторії Горовиць вже був великим піаністом ХХ століття<sup>21</sup>. Безперервне концертнування, що почалося дуже рано, звичайно ж, стримувало художній розвиток молодого людини. „Я виконував деякі п'єси так часто, – признавався піаніст, – що більше не міг їх чути. Навіть тоді не чув, коли мої пальці їх виконували” [1; с.158].

Діставалося Горовицю й за включення до репертуару відверто легковажних бравурних п'єс, таких як власні обробки маршу „Зірки й смуги” Ф.Соузи, Весільного маршу Ф.Мендельсона, салонних мініатюр М.Мошковського. Виконуючи всі ці коронні біси з незбагненною майстерністю, Горовиць у самому процесі їх подачі переживав найбільше задоволення. Мабуть, вибачить час тих меломанів і критиків, які в таких випадках, похитуючи головою, говорили: піаніст не серйозний, поверхневий. Дуже вагомим аргументом проти подібної точки зору висловив Юрген Фелінг: там, де театральний спектакль переходить в стилістично чисту серйозність, він може стати сухим, стерильним, огидним чином дрібним по сенсу. Елемент фатівства, радощі від майстерності неодмінно належить мистецтву, яке прямо-таки напризволяще кидає ідею „піднесеності”, коли хоче дійсно бути піднесеним. Моцарт, Бетховен, Шуберт і всі інші великі, ймовірно, знали це [6; с.83].

Гіпертимна акцентуація Горовиця крім радісно-оптимістичного світовідчуження знаходила безпосереднє вираження також в норовистості, буркотливості, зрозуміло, не на сцені, а у вузькому крузі. Він постійно чимось незадоволений: тим, як настроєний рояль, як зав'язана краватка і т.п. Він не стане пити ніякий іншої води, окрім тієї, до якої звик. Полуниця повинна бути обов'язково доставлена прямо з Африки, а риба з Англії. Все це створювало величезні труднощі для

<sup>21</sup> Яскравий і змістовний портрет юного Горовиця (до від'їзду за кордон) – людини, концертанта – містить у собі книжка Г.Когана «Разом з музикантами». - М.: 1964.

організаторів його гастрольних поїздок, обслуговуючого персоналу. Його підвищена недовірливість з приводу стану здоров'я, звичайно, разом з іншими вагомими причинами, привела до трьох творчих криз, що тривали не один рік. Іноді він замикався в самому собі, майже повністю самоізолювався від суспільства. Чи не звідси виникали широко розрекламовані охочими до сенсації репортерами легенди про Горовиця-іпохондіра, Горовиця-нелюдима. „Художник, який постійно вимушений триматися віч-на-віч з публікою, стає спустошеним, навіть не усвідомлюючи цього. Він постійно дає, не одержуючи натомість нічого. Роки відмови від публічних виступів допомогли мені врешті-решт повністю знайти себе й свої власні, справжні ідеали. Під час божевільних років концертування – там, тут і всюди – я відчув, що німію – духовно й художньо” [1; с.160], – сказав він пізніше.

Зрозуміло, історії відома безліч видатних музикантів-виконавців з яскраво вираженими гіпертимними рисами. Але й сказане вище дає достатнє уявлення про вплив гіпертимії на творчий виконавський процес. Зробимо висновки:

1. Артисти з гіпертимною особовою акцентуацією тяжіють до блискучої, віртуозної подачі матеріалу.

2. Вони найяскравіше виражають себе по перевазі в романтичних творах, що вимагають від виконавця неабиякої віртуозності.

3. Їм властиво вражати слухача могутнім натиском, незрівнянною технічною досконалістю, неперевершеними фарбово-колеристичними ефектами.

4. Їх гра виточена, бездоганна й водночас полум'яна. Вона насичена радістю, оптимістичним відчуттям життя. Навіть трагічні музичні сторінки не здаються такими вже страшними. В усякому разі, слухач завжди ясно усвідомлює, що це всього лише театр, а не реальність.

5. На сцені вони тримаються впевнено, воліють до безпосереднього контакту зі слухачем, посміхаються йому.

6. Піаністи з рисами гіпертимії сміливо відходять від букви авторського тексту заради розкриття своїх феноменальних віртуозних можливостей. Вони охоче створюють транскрипції відомих творів. Їм властиво підкоряти аудиторію своїй непохитній артистичній волі.

#### *Література:*

- 1) Григорьев Н., Платек Я. *Современные пианисты*. – М.: 1977.
- 2) Коган Г. *Вместе с музыкантами*. – М.: 1964.
- 3) Леонгард К. *Акцентированные личности*. – Ростов-на-Дону: 2000. – 544 с.
- 4) Рабинович Д. *Исполнитель и стиль*. – Т.1 и 2. – М.: 1979 и 1981.
- 5) Gavoly B. *Artur Rubinstein*. – Gefn 1955.
- 6) Keiser J. *Große Pianisten in unserer Zeit*. – München: 1966.
- 7) Mycielski Z. *Artur Rubinstein otworszy X Warszawską jesień*. – „Ruch muzyczny”, 1966, №22.

*Перетворення зальцбурзької меси в творчості В.А. Моцарта (на прикладі мес G dur KV49 і d moll KV65)*

Розглянуто ранні меси В.А. Моцарта – G dur KV49 і d moll KV65. Дослідження жанрових, тематичних, стилістичних особливостей добутоків дозволяють установити їхню відповідність типові стародавньої Зальцбурзької меси.

Рассмотрены ранние мессы В.А. Моцарта – G dur KV49 и d moll KV65. Исследование жанровых, тематических, стилистических особенностей произведений позволяют установить их соответствие типу старинной Зальцбургской мессы.

The article deals with the early masses by W.A. Mozart - G dur KV No.49 and d moll KV No.65. The research of genre, thematic, stylistic peculiarities of the works makes it possible to ascertain their correspondence to the type of old Salzburg mass.

Творчість В.А. Моцарта незмінно викликає дослідницький інтерес у силу багатогранності, часом суперечливості композиторських устремлень. Однак, незважаючи на численні дослідження в області жанрових орієнтирів, стилістичних прийомів, моцартівська спадщина далека від вичерпної дослідженості. Багатовимірність, часом парадоксальність моцартівської творчості призводить до того, що розширення області вивчення спадщини композитора не сприяє знаходженню єдиного аналітичного підходу, а скоріше ставить перед дослідниками нові задачі, розширює наукову проблематику. Вивчення творчості В.Моцарта в роботах музикознавців (А.Улибишев, Г.Аберт, Г.Чічерин, А.Эйнштейн, Ю.Кремльов, Б.Асаф'єв, Е.Чигарева, Е.Берлянд-Чорна, В.Маковкіна та ін.) проводиться, за звичай, з метою систематизації, знаходження єдиних художніх орієнтирів і стильових констант.

Однак не менш важливим і складним здається пошук окремих компонентів художнього синтезу, що дозволяє надалі простежити еволюційні процеси. Подібна наукова задача сполучена з низкою складностей з огляду на синтетичний по своїй природі стиль композитора, що сформувався вже в ранніх творах (концертні турне по найбільших містах Європи, освоєння культурних традицій різних країн створюють ще в дитячі роки передумови творчого синтезу).

При аналітичному підході до моцартівського творчого набутку «ключем» до знаходження подібного роду складових можуть послужити жанри, що не стали прерогативними у творчості Моцарта, а саме – твори літургійної традиції.

Літургійні жанри у творчості композитора – 18 мес. 4 Літанії, 2 Вечерні, мотет «Regina coeli», «Dixit» і «Magnificat», дві німецькі церковні пісні, псалом «De profundis», окремі Кюріє у дослідженнях незмінно відсторонюються на «другий план» у порівнянні з провідними жанрами – оперою, симфонією, сонатою, інструментальним концертом. Докори в незрілості, еклектичності, консервативності, що викликала церковна музика Моцарта, вказівка на те, що по більшій частині твори церковної традиції були створені в юнацькі роки, можуть бути

компенсовані тим значенням, яке літургійні жанри (провідний – меса) здобувають в аспекті авторського пошуку, освоєння культурної спадщини епохи.

18 мес, створених Моцартом протягом життя вказують на вільне трактування жанрової моделі, постійне оновлення канону на стилістичному рівні. Етапами розвитку жанру у творчості композитора (при всій відносності класифікації) стають:

орієнтація на Зальцбурзьку месу, прикладом якої служать меси d moll KV65 1768р., G dur KV49 1768р.;

звертання до нового Неаполітанського типу - меси G dur KV66, (меса Патера Домініка) 1769р., c moll KV139 1778-1772р.;

синтез Зальцбурзької, Неаполітанської моделей із традицією італійських майстрів Відродження (вплив падре Мартіні) – незакінчені меси 1770 – 1772 років: C Dur KV115, F Dur KV116;

поєднання стародавньої поліфонії з досягненнями неаполітанської меси й інструментальної музики (М.Гайдн) – меси початку 70-х років: C Dur KV167, F Dur KV192, D Dur KV194;

прагнення до простоти, ліризації, камерності – меси другої половини 70-х років: C Dur KV220 «Spatzen-Messe», C Dur KV257 «Credo-Messe», C Dur KV258 «Spar-Messe», C Dur KV259 «Orgesolo-Messe», C Dur KV262, B Dur KV275;

Мангеймські та Паризькі впливи, що втілилися у творах 1779-1780 років – меси C Dur KV317 («Коронаційна») і C Dur KV337;

добутки періоду «великого стильового перелому» (Г.Аберт), останні твори літургійної традиції, що поєднують усі раніше зазначені орієнтири та хронологічно відносяться до 80-х – початку 90-х років – меса c moll KV427 і Реквієм KV621.

При цьому два перших творчих етапи в освоєнні жанру демонструють найбільш «чисте» відображення сформованих до XVIII століття жанрових моделей – Зальцбурзької і Неаполітанської меси. Зальцбурзький тип, історично найбільш ранній, може послужити «точкою відрахунку» у вивченні внутрішньо-жанрового синтезу.

Зальцбурзька меса, прихильниками якої були І.Еберлін та Леопольд Моцарт, успадкувала традиції мес Середньовіччя і Відродження щодо переваги змістовної сторони над музичною. Основні параметри музичного супроводу церковної служби, знаходячись у прямій залежності від текстової (літургійної) частини, виконували підлеглу функцію.

Відрізняючись стислістю, лаконізмом у музичному відношенні, меса відповідала вимогам, що висувалися священиками. Так, архієпископ І.Колоредо, що не любив тривалих мес, віддавав перевагу літургії, у якій служба разом з музикою продовжувалася не більше 45 хвилин.

Перевага змістовного аспекту в Зальцбурзькій месі унеможлиблювала музичну самостійність (не використовувалися яскраві, кантиленні теми, функціональні гармонійні побудови, музичні форми). Структура частин цілком залежала від характеру літургійного тексту, в якому основні догматичні положення викладалися переважно одноразово. Музичне оформлення характеризувалося широким використанням поліфонічних прийомів, заснованих на контрапунктичній

техніці старого письма, застосуванні риторичних фігур. Зі стародавньої меси запозичалися типи і прийоми співу – респонсорне, антифонне, використовувався прийом «відлуння».

Особливим був і характер оркестровки – строгої, стриманої, представлені в основному церковним тріо – 2 скрипки та бас (орган). У випадку більш розвиненої оркестрової партії використовувався варіантний виконавський склад: з оркестру, як правило, виключалися альти, але могли бути використані низькі мідні інструменти (тромбони). Оркестровці приділялося другорядне значення – дублювання хорової партитури, при якому був відсутній функціональний розподіл голосів.

Подібні характеристики визначили стриманий, аскетичний характер меси, її специфічний склад і колорит.

У творчості В.А. Моцарта Зальцбургський тип представлений двома месами 1768 року (створеними у 12-літньому віці) – G dur KV49 і d moll KV65. Названі добутки, значно відрізняючись образно-емоційним строем, мають ряд загальних рис, обумовлених традицією. Для виявлення ознак стародавньої Зальцбургської меси та їх втілення у творчості В.А. Моцарта звернемося до їхнього розгляду.

Меса brevis G dur KV49 містить всі основні частини, незважаючи на загальну стислість і лаконічність композиції.

«Кугіе» складається з двох розділів. Перший – Adagio – являє собою п'ятитактовий вступ на текст «Кугіе eleison», заснований на спокійному, розміреному русі восьмими, що відзначається ритмічною єдністю (друга ритмічна група, використана у вступному розділі: чверть із крапкою – дві шістнадцятих).

Інструментальний склад меси представлений струнною групою (скрипки, альти) та органом і обмежується дублюючою функцією: перші скрипки дублюють хорову альтову партію, другі – сопранову, альти – партію тенора, орган підтримує басову партію і виконує функцію basso continuo. Мелодійні лінії засновані на поступовому русі, відсутності стрибків. Вступ голосів вказує на використання вільної імітації. У якості тематичної основи використовується ряд інтонаційно споріднених тем, що виростили з єдиного мотиву-«зерна» (поступовий рух у діапазоні кварта). У фактурному плані вступний розділ виглядає таким чином: вступ сопрано з тематичним матеріалом – альтова партія, заснована на оберненому мотиві – вступ тенорів з видозміненим матеріалом альтової теми. Партія баса мелодійно самостійна, що підтверджується дублюванням органу. Характер тем досить незвичайний, тому що це не широкі кантіленні мелодії, що визначають вигляд більш пізніх мес Моцарта, а інтонаційно нейтральні короткі мотиви в обмеженому діапазоні. Акцент відповідно переноситься на тематичну роботу.

Наступний розділ – Andante – характеризується зміною розміру –  $\frac{3}{4}$ , ритмічного малюнка (пунктирний ритм), загальною активізацією руху, прискоренням темпу. Музичні побудови представлені варіантними короткими фразами при дотриманні єдиного конструктивного принципу – підсумовування при загальній неквадратності: 1+1+3, 1+1+2, 1+1+3 з наступним зменшенням структурних одиниць – 1+3, 1+3 і двотактовим завершенням. Стислість молитви

«Kyrie» призводить до своєрідного рондального текстового оформлення: «Kyrie» - «Christe» - «Kyrie» - «Christe» - «Kyrie» (на відміну від традиційної для «Kyrie» тричастинності). Подрібненість музичної структури визначається текстом, оскільки кожне повторення ключових слів приводить до варіантного тлумачення основного мотиву = «зерна». Музичні фрази розмежовуються паузами, практично кожна музична побудова завершується модуляцією (тонікою або домінантою до нової тональності), охоплюючи, таким чином, у рамках невеликої побудови низку тональностей: G dur – a moll – e moll – C dur – G dur. При збереженні композиційних принципів, заявлених у вступному розділі, в *Andante* змінюється хорова фактура, переважає структура „питання-відповідь” з різним співвідношенням голосів: S+T – A+B, S – A+T+B, S+A – T+B, контрастна динаміка (барочне чергування *f* – *p*).

*Gloria*. Текст гімну визначає перевагу образів прославляння. Змінюється фактура і характер інструментального супроводу, виконавський склад. Складність і контрастність літургійного тексту приводить до мозаїчності композиції, різким образним контрастам, чергуванню сольного і хорового співу. Починалася частина, імовірно, проголошенням священика, тому що хор вступає з продовженням молитви – «Et in terra pax» («І на землі мир»).

У порівнянні з першою частиною меси, у якій переважала поліфонічна фактура, у *Gloria* підсилюється роль гомофонного складу в розділах, що пояснюються «вагомістю» проголошеного тексту. Початковий розділ «Et in terra...» – хоровий, витриманий у змішаному гомофонно-гармонічному складі. Композитор досягає максимального різноманіття в короткій дев'ятитактовій побудові за рахунок постійного чергування акордових комплексів з імітаційною і контрастною поліфонією (у тактах 5-8, А и Т представляють самостійні мелодійні лінії, а в партіях Т і В звучать активні вигуки на кадансових формулах).

Розділ «Laudamus» – п'ятитактове соло сопрано, насичене широкими стрибками, що вказують на наслідування барочної традиції інструментального типу тематизму.

«Gratias» – чотиритактове хорове tutti в a moll гомофонного складу. Фраза молитви урочисто проголошується мелодійними утвореннями скандуючого характеру зі збереженням вузького діапазону і хорального типу фактури.

«Domine Deus» – ансамбль солістів без сопрано (вже використане в частині) викладений поліфонічно, але, як і раніше, на контрастному матеріалі, що поєднується загальним чергуванням висхідного і низхідного руху в межах кварта.

У розділі «Qui tollis» Моцарт зберігає характерний для Зальцбурзької меси суворий колорит. Драматичний характер створюється завдяки специфічним ритмічним групам – «зворотний» пунктирний ритм (тридцять друга – шістнадцята з крапкою в спадному русі), що символізує в барочній музиці афект страждання. Хорове скандування має загальну низхідну спрямованість. Хроматичне низходження вказує на використання барочної фігури – катабасис, характерної для жанру пасакалії. Грізному проголошенню «Що взяв на себе гріхи світу» протистоїть

смирненне благання «Помилуй нас» – «Miserere», витримане в архаїчному характері – великі тривалості, використання різких ходів на вузькі хроматичні інтервали (фігура «*passus duriusculus*»), початкове протиставлення хорових партій з наступним об'єднанням. Специфічне голосоведіння (приготовлені дисонанси) з повторенням ритмічної формули, заснованої на «запізненні» голосів, що сприяє розшаруванню фактури, вказує на відгомони поліфонії «строгого стилю».

«*Quoniam*» – шеститактове соло сопрано віртуозного характеру.

«*Cum sancto*» - хорове фугато з тритактовим закінченням.

*Credo*. Центральна частина меси починається також із проголошення священика. Принципи побудови подібні з *Gloria*. В урочистих розділах переважає скандування у хорі і оркестрі (репетиції), що створює ефект стійкості, додає вагомості, обґрунтованості звучанню. Переважає гомофонний склад фактури.

Початковий розділ «*Patrem omnipotentem*» заснований на чергуванні *solo* і *tutti*, тобто на респонсорному принципі співу. Основні характеристики розділу – стислість реплік, стриманість мелодійного руху, фрагментарність, уривчастість музичних фраз. Яскраво виявлена барочна риторична фігура катабасис на слові «*descendit*» – «шедшого з небес» – стрімким спадним рухом восьмими у всіх голосах і оркестрових партіях.

«*Et incarnatus*» – короткий, але насичений контрастами. Темп *Poco Adagio*, репетиції оркестру, хоральна фактура, короткі 4-тактові побудови, складний модуляційний план (C – F – G – D – G – C), єдиний ритмічний малюнок створюють «застиглий» характер.

У «*Crucifixus*» драматизм, напруженість розділу виникає завдяки характеру мелодійного руху: у басі – низхідний хроматичний рух, у сопрано – чергування терційного сходження з різким спадним стрибком на септиму, що створює відчуття трагізму і приреченості.

Розділ «*Passus*» заснований на звуковому втіленні «занурення» – п'ятитактовий канон у квінту на темі катабатичної спрямованості (вже використаний раніше рух по півтонах).

«*Et resurrexit*» – *Allegro* утворює корінний контраст попереднім розділам завдяки урочистому, радісному характеру, що підкреслюється початковим висхідним квартовим ходом, насиченістю фактури. На слова «*Et ascendit*» – «Восшедшого на небеса» використовується барочна риторична фігура анабасис. Зі слів «*Et iterum*» починається хорове фугато. При цьому мелодійні лінії досить стримані, витримані у вузькому діапазоні.

«*Et in Spiritum*» – соло баса радісного, стверджувального характеру.

«*Et unam sanctam*» – респонсорний спів: S + хор. Показовим у даному розділі є максимально точне відтворення тексту. Слова молитви («*peccata*» – «гріхи») і «мертвим» – «*Mortuorum*») кардинально змінюють виразні засоби. Темп *Adagio* у середині *Allegro* (2, 3т.), мінор, збільшені та зменшені інтервали створюють відповідний тексту характер музичного забарвлення.

«Et vitam» – заключний розділ – хорова fuga на тему старого складу (витримані звуки, характерні квартові ходи). Оркестр виконує дублюючу функцію.

Таким чином, у Credo можна виділити 9 розділів, що відрізняються по музичному оформленню (показове також тематичне подрібнення усередині розділів) і підпорядковуються текстовій основі.

«Sanctus». При масштабній стислості та емоційній стриманості розділ має певну фактурну специфіку: поєднує респонсорний спів та гомофонні побудови при збереженні загального лінійного типу голосоведіння.

«Osanna» – дев'ятитактова частина у розмірі 8/4, що складається з короткої фугової побудови (4 такти), вирішеної як подвійна fuga зі спільною експозицією та заключного п'ятитакту, заснованого на кадансових формулах (при ритмічно самостійних голосах).

«Benedictus». Виконавський склад представлений квартетом солістів. Музичний матеріал набуває танцювального характеру, що вирізняє частину від загального контексту (архаїки попередніх частин та розділів).

«Agnus Dei». Драматизм створюється репетиціями оркестру, що виконують функцію, «зворотню» репетиціям у «Credo». Тональність е moll, акордовий виклад, низхідний рух, використання зб.2, зм.5, зм.VII7, чергування f і p, темп Adagio – усі зазначені засоби створюють скорботний, трагічний характер.

Заключний розділ «Dona» – контрастний. Темп Allegro, розмір  $\frac{3}{8}$ , танцювальні формули, короткі закруглені інтонації, віртуозний супровід вказують на загальний оптимістичний підсумок, що зрівноважує драматичну лінію, котра завершується Agnus Dei.

Messa brevis d moll KV65, зберігаючи традицію Зальцбурзької меси, є більш сучасною. Вже вибір тональності показовий з погляду загального характеру меси (ре мінор, як відомо, згодом буде характерний для найбільш драматичних творів Моцарта) і визначає лірико-драматичну спрямованість твору, на відміну від споглядальності, емоційної стриманості меси G dur.

У першій частині «Kyrie» також два розділи – Adagio і Allegro. Перший – шеститактовий вступ – представлений хором tutti, що проголошує основний текст – «Kyrie eleison». Звертає на себе увагу специфічна оркестровка – I, II скрипки, орган і 3 тромбони (альтовий, теноровий і басовий). Інструментальні функції розподіляються в такий спосіб: тромбони дублюють 3 хорів партії, орган – партію баса, скрипки досить самостійні, виконують концертуючу функцію. Частина максимально коротка. Її форма дещо відрізняється на змістовному та музичному рівнях. Якщо у тексті простежується тричастинна репризна форма, то у музиці – тричастинна безрепризна за рахунок постійного оновлення музичного матеріалу. При цьому розділ «Criste» (середній) музично відокремлений, про що свідчать зміна тональності (F dur) та загальний світлий колорит. У цілому принципи конструювання частини подібні з раніше розглянутою месою – та ж стислість і відокремленість фраз, зупинки на домінанті, структурне підсумовування (2+2+4, 2+2+6, чотиритактове завершення).

Gloria. Частина розподіляється на 5 музично самостійних розділів. Початкова фраза виголошується священником, хорове продовження респонсорного типу (чергування solo і tutti).

«Domine Deus» — кuartет солістів, заснований на мелодіях кантиленного характеру.

«Qui tollis» – розділ вирізняє загальне затемнення колориту, тональність g moll, використання імітаційної поліфонії при тематичній неповторюваності партій.

«Quoniam» – solo сопрано віртуозного характеру.

«Cum sancto» - хорова fuga в стрімкому русі.

Висновок «Amen» витримано в гомофонному складі. У цілому частина в порівнянні з месою G dur відзначена більшою злитістю розділів, витриманих у єдиному емоційному ключі.

Credo. Починається також із проголошення. Частина, що складається з 9 розділів, характеризується дрібністю, відділенням значимих фрагментів за допомогою зміни фактури і виконавського складу.

«Patrem» – хорове tutti в акордовому викладі з активними модуляційними процесами: d moll - g moll - F dur. Усі розділи частини при цьому відзначені мотивною єдністю (тематичні утворення в діапазоні зм.4 cis-f, постійне оспівування тоніки, ходи на зм.7).

«Et in unum Dominum» – кuartет солістів демонструє звернення композитора до старовинної мотетної техніки. В розділі концентрація, граничне ущільнення музичного часу створюється за рахунок нашарування голосів з різним текстом (політекстовість як специфічний мотетний принцип). Модуляційний план також активний: F dur - C dur - d moll - g moll.

«Qui propter». У розділі зустрічається та ж катабатична фігура на слова «descendit», однак уже без різкої зміни фактури.

«Et incarnatus» – контрастний епізод у контексті частини. Для нього характерне різке уповільнення темпу – Adagio, чергування хорового звучання та сольних вигуків, загальна нестійкість, активне модулювання.

«Crucifixus» – шеститактовий розділ, заснований на спадному русі голосів великими тривалостями, що відтворює афект скорботи.

«Passus» - 4 такти. Фактура розділяється на 2 шари: В і S виконують канон у секунду, а в А і Т виникає круговий рух.

«Et resurrexit» - мажорний лад, темп Allegro, ґрунтується на висхідному русі, чергуванні імітацій і акордових комплексів, при цьому мелодійні лінії не розвинені.

«Et vitam» - хорова fuga.

«Amen» - хорове завершення на секундових інтонаціях, затвердження тоніки після безперервного модулювання.

Sanctus. Частина архаїчного характеру. Темп Adagio, неспішне розгортання музичної думки, виражене каноном: А+S та Т+В. Початковий голос витриманий половинними тривалостями, а імітуючий з'являється з запізненнями на чверть. Остання чверть такту створює ефект скорботи, стогону, що передвіщає

«Lacrimosa» з «Реквієму». Сама тема зберігає раніше заявлену формулу – кружіння в діапазоні зм.4 (cis-f).

«Pleni» заснований на темі «хреста» – «d-cis-e-d», використовує риторичну фігуру анабасис на слові «Gloria». Таким чином, на рівні музичної риторики в розділі сполучаються та знаходять музичне втілення ідеї жертвовності та триумфу.

«Osanna» – специфічність розділу надають вокальні партії вузького діапазону та синкопований ритм, що порушує метричну періодичність.

Benedictus. Дуєт S і A. Основна тема хроматизована, але хроматизми в даному випадку створюють не скорботний, а витончений образ. Загальне висвітлення колориту доповнюється інструментовкою – із супроводу виключені тромбони, а партія скрипок наділена самостійністю.

«Agnus Dei» складається з двох розділів, драматичного «Agnus Dei» (темп *Andante*, скандуючий характер, неспокійні фігурації скрипок) і проясненого - «Dona»

II-й розділ досить розгорнений і являє собою фуговану побудову на дві теми зі спільною експозицією (подвійна fuga вже зустрічалась в розділі «Osanna» з меси G dur). Тридольна пульсація (розмір  $\frac{3}{4}$ ) створює відчуття танцювального руху.

При порівнянні мес G dur і d moll виявляється безсумнівна єдність на різних рівнях – кількість, тривалість частин (Gloria, Credo – великі, Sanctus, Benedictus – лаконічні). Обидві меси призначені для ординарної недільної служби і є месами *brevis*. Меси поєднуються також на загальному концепційному, змістовному рівні, що виявляється у спільності трактування частин і розділів (особливо Gloria, Credo, Agnus Dei), використанні сталих риторичних фігур при музичному відтворенні ключових слів – «Et incarnatus», «Crucifixus», «Passus».

Структура частини формується під впливом текстової основи, унаслідок чого музичні фрази подрібнені, розчленовані паузами (змістовні акценти), фактура постійно змінюється, розвиток заснований на безперервному модулюванні, половинних або повних кадансах. Таким чином, у проаналізованих творах наявні риси спорідненості з стародавніми тексто-музичними формами (мессами середньовіччя та Ренесансу).

Фактура різноманітна: акордова, у якій гармонійна вертикаль переважає над розвитком мелодійної лінії; поліфонічна (імітаційна і контрастна поліфонія); змішана – гомофонно-поліфонічна.

У поліфонічних розділах звертає на себе увагу специфічний тематизм, при якому всі голоси варіантні, але засновані на стійких тематичних утвореннях (рух у квартовому діапазоні, відсутність стрибків). Широко використовуються риторичні фігури у барочному розумінні для створення певного афекту.

Особливої уваги заслуговує оркестровка в силу нетрадиційного складу і відсутності функціонального розподілу інструментів (одного з основних завоювань класицизму).

При цьому меса d moll становить якісно новий етап у розвитку жанру. Загальний драматичний характер, спроба подолати музичну фрагментарність та мозаїчність композиції за допомогою образної єдності, ускладнення функції

оркестрових партій (більша самостійність) – усі ці якості вказують на тлумачення канонічного жанру в руслі народження індивідуального моцартівського стилю.

Таким чином, аналіз мес 1768 року дозволяє зробити висновок про їхню приналежність стародавньому Зальцбурзькому типові, орієнтованому на зразки мес Відродження та бароко. Це відкриває новий аспект моцартівської творчої індивідуальності: Моцарт – бароко (окрім зазначених Г.Чичеріним паралелей: Моцарт – рококо, Моцарт – італієць). Науковою метою окремого дослідження може стати знаходження типологічних особливостей і конструктивних прийомів Зальцбурзької меси в пізніших літургійних творах композитора з огляду на те, що в багатоскладному творчому синтезі Моцарт зберігає і втілює на новому рівні «старі» ідеї, образи і пов'язані з ними виразні засоби.

#### *Література:*

- 1) Аберт Г. В. А. Моцарт – В 4-х кн. – Ч.1. – Кн.1. – М.: Музыка, 1987. – 543с.
- 2) Бедуелл Г. История церкви. – М.: Христианская Россия, 1996. – 298с.
- 3) Джуссани Л. Религиозное чувство. – М.: Христианская Россия, 2000 – 189с.
- 4) Карс А. История оркестровки. – М.: Музыка, 1990. – 302с.
- 5) Куцлер М. Литургия церкви – В 2-х тт. – Т.1. – М.: Христианская Россия, 2001. – 304с.
- 6) Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320с.
- 7) Люстиже Ж. – М. Месса. М.: Истина и жизнь, 2001. – 109с.
- 8) Маковкина В. Взаимодействие жанров светской и духовной музыки в творчестве В.Моцарта (месса, опера, симфония): Автореф. канд. дис. – Л.:1986. – 17 с.
- 9) Маковкина В. Эволюция жанров духовной музыки в творчестве В.Моцарта: (Метод. рекомендации для студентов музыкальных вузов). – Свердловск; 1986. – 16 с.
- 10) Моцарт – ХХ век. Сб. научных статей. – Рост. Н/Д, 1993. – 151 с.
- 11) Рукавишников В. Полифония Моцарта: Комментар. хрестоматия: Уч. пособие для музыкальных вузов (Общая редакция и предисловие И. Лихачёвой). – М.: Музыка, 1981. – 111 с.
- 12) Чигарёва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. – М.: УРСС, 2001 – 279 с.
- 13) Чичерин Г. В. А. Моцарт. – Л.: Музыка, 1970. – 317с.
- 14) Энштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. – М.: Музыка, 1977. – 453с.

УДК 78 01:78.071.2:371

*Ю.Л.Шарарак*

### *Формування музично-творчого потенціалу майбутнього виконавця в контексті мистецької освіти*

Вивчаються проблеми формування музично-творчого потенціалу майбутніх виконавців у контексті мистецької освіти. Розглянуто можливість музичної педагогіки у розвитку творчого потенціалу майбутнього фахівця. Визначено поняття «музично-творчий потенціал», виявлено його зміст, педагогічні принципи і структурні компоненти:

інтелектуально-пізнавальний, емоційно-почуттєвий, інтенційний. Обґрунтовано психолого-педагогічні умови формування музично-творчого потенціалу у процесі занять з фаху.

Изучаются проблемы формирования музыкально-творческого потенциала будущих исполнителей в контексте музыкального образования. Рассмотрены возможности музыкальной педагогики в развитии творческого потенциала будущего специалиста. Определено понятие «музыкально-творческий потенциал», обозначено его содержание, педагогические принципы и структурные компоненты: интеллектуально-познавательный, эмоционально-чувственный, интенционный. Обоснованы психолого-педагогические условия формирования музыкально-творческого потенциала в процессе занятий по специальности.

In the article is the problem of the forming of the musically-creative potential of the performers to be in the context of the musical education. There are the possibilities of the musical pedagogy in the development of the creative potential of the experts to be considered. There is the concept "musically-creative potential" determined its content, the pedagogical principles and the structural components are marked: intellectually-cognitive, emotionally-sensible and intentional. There are the psychologically-pedagogical conditions of the forming of the musically-creative potential in the process of the speciality studies.

Глобальні соціальні зрушення, що відбуваються на межі третього тисячоліття в Україні, процеси культурного та духовного відродження українського народу піднімають на нову висоту проблематику творчої самореалізації особистості, актуалізують роль гуманістичних цінностей. Стратегія розвитку сучасної музичної освіти спрямована на ствердження особистості майбутнього виконавця шляхом повної реалізації його потенційних можливостей. У зв'язку з цим нагальною потребою сьогодення є формування гармонійної особистості майбутнього виконавця на основі діалектичної взаємодії духовного, творчого і професійного потенціалів.

Аналіз сучасного стану підготовки майбутніх виконавців у ВНЗ мистецтва свідчить про наявне протиріччя між високими вимогами до рівня оволодіння професійними вміннями і низькими результатами їх використання на рівні практики. Таким чином, існує об'єктивна необхідність пошуку шляхів удосконалення професійної підготовки майбутнього виконавця. Аналіз психологічних джерел, музично-педагогічної літератури, історико-теоретичних праць мистецтвознавців, власний педагогічний досвід дають нам підставу стверджувати, що одним із перспективних напрямів підвищення рівня професійної підготовки майбутнього виконавця є формування його музично-творчого потенціалу. Саме через ефективне використання музично-творчих можливостей майбутніх фахівців відбувається ефективний розвиток усіх граней комплексної музичної підготовки майбутнього виконавця та виявляється готовність до їх професійної діяльності. Актуальність і педагогічна значущість цієї проблеми зумовили вибір теми нашої статті.

В основу структурної організації музично-творчого потенціалу ми поклали філософсько-психологічні положення теорії пізнання, розвитку особистості про діалектичну взаємодію інтелектуального і почуттєвого, потенційного та актуального. Зважаючи на специфіку феномену, ми зосередили увагу на музичальності, яку психологи визначили як потенціал фахівця-музиканта. Ця психологічна

здатність і стала базовим підґрунтям структури музично-творчого потенціалу. Спираючись на дослідження Б.Асаф'єва, В.Медушевського, В.Моляко, І.Пясковського, В.Ражнікова, Б.Теплова, Ю.Цагареллі ми виділили такі компоненти музично-творчого потенціалу майбутнього музиканта:

- інтелектуально-пізнавальний;
- емоційно-інтенційний;
- інтенційний.

Ґрунтуючись на функціональні взаємодії своїх підструктур, ці складові утворюють складну цілісну систему. Розглянемо структурну організацію і динаміку функціонування кожного з компонентів феномена.

Інтелектуально-пізнавальний компонент – це фундамент інтелектуального розвитку майбутнього виконавця, який зумовлює його спроможність до музичної діяльності. Структурно він об'єднує:

- а) музичні здібності (ладо-висотний слух, гармонічний слух, темброво-динамічний слух, відчуття ритму);
- б) музичне мислення: інтонаційно-образне, функціонально-логічне, (композиційна структура форми, засоби музичної виразності, їх значення у розвитку драматургії задуму автора); образно-асоціативне (частково-системні, внутрішньо-системні, міжсистемні асоціації);
- в) музичну пам'ять (логічну, образно-емоційну, рухову, зорову).

Слід зазначити, що міра розвитку основних складових визначає рівень досконалості знань і можливість їх творчого застосування, що складає основу даного компоненту музично-творчого потенціалу.

Емоційно-почуттєвий компонент — це сфера психологічної реакції суб'єкта, яка базується на чуттєвому сприйманні музичної інформації. Він поєднує в собі емоцію, яка характеризується короткочасним реагуванням, і почуття — стійке й тривале відношення людини до того чи іншого об'єкта [1, с.290]. У зв'язку з тим, що у науковій літературі немає єдиної класифікації емоцій і почуттів, ми розглядаємо в якості їх складових елементів ті види, які, на нашу думку, відіграють найважливішу роль у структурі даного компоненту. Це такі емоції (почуття):

- а) гностичні (інтелектуальні);
- б) практичні;
- в) естетичні.

Оскільки формою емоційного процесу вчені вважають мотивацію (емоція плюс спрямованість дії) [10, с.404], то емоційно-почуттєвий компонент діє як мотиваційний фактор у системі музично-творчого потенціалу. Він забезпечує психологічний процес сприймання, виконання, створення музики, відображаючи ставлення студента до музичних творів, до процесу музичної творчості і до усвідомлення себе як суб'єкта цієї діяльності. Наявність позитивних і негативних емоцій у студентів по відношенню до музичної творчості допомагає з'ясуванню внутрішніх протиріч, виникаючих проблем. Урахування цих моментів важливе для педагогічної організації процесу становлення особистості майбутнього виконавця.

Емоційно-почуттєвий компонент — це простір для емоційного пізнання музики. Зрозуміло, що її не можна інакше зрозуміти, як лише завдяки емоційному переживанню. Б.Теплов писав, що здатність емоційно відгукуватися на музику є основною ознакою музичальності людини і викликає достатньо витончене, диференційоване сприйняття музичних творів. Важливого значення для функціонування емоційно-почуттєвого компоненту набувають гностичні (інтелектуальні) емоції. Це специфічні переживання, які виникають у процесі мозкової діяльності. Вони є результатом взаємодій емоційного реагування і процесу пізнання [1,с.191]. Цей вид емоцій виникає під час вирішення проблеми, протиріччя, систематизації явищ, заглиблення у сутність поняття. Своє виявлення вони знаходять у здивуванні (усвідомлення протиріччя), інтересі (афективно-когнітивне утворення), сумніві (інтелектуальний процес ймовірного прогнозування результату), згоді (оцінювання нового, неусвідомленого розв'язання завдання). Виявленню цих емоцій сприяє проблемна ситуація.

У момент діяльнійшої реалізації музично-творчого потенціалу виникають практичні емоції, які пов'язані з результатами праці (успішність чи неуспішність діяльності), бажанням досягти успіхів, подоланням труднощів. Своє вираження ці емоції знаходять у напруженні, заглибленості у процесі вивчення музичного твору, задоволення від отриманих результатів.

Знання, що забезпечують будь-яку творчу діяльність, мають мотиваційно-почуттєве забарвлення, бо кожен з етапів творчості так чи інакше пов'язаний з потребами, прагненнями, емоціями людини. У цьому зв'язку емоційно-почуттєвий компонент, з одного боку, виконує мотиваційно-стимулюючу функцію, розкриваючи ставлення студента до навчання, а з іншого - естетичну. Найявніші позитивних емоцій (задоволення, заохочення, впевненість у своїх силах) створюють стимул для подальшої роботи, і навпаки, скутість, страх, знервованість, психологічна напруга, різні складнощі відбивають бажання вчитися, перешкоджають успішному оволодінню виконавською майстерністю. Лише емоційний підйом забезпечує творче патхнення, активізуючи усі механізми психологічної діяльності - увагу, сприйняття, мислення, пам'ять, уяву. Все це сприяє розкриттю творчих потенціалів студента відповідно до його інтересів, уподобань і захоплень.

Завдяки виконанню творів музичного мистецтва у класі з фаху усвідомленню їх мовної специфіки у студентів виникають естетичні емоції, почуття, які визначають естетичне ставлення до світу. Вони і забезпечують дію естетичної функції цього компоненту. Це милування красою, відчуття величного, піднесеного, вишуканого. Різновидом естетичних почуттів вчені вважають ліричні почуття (світлого) суму, задумливості, зворушливості, гіркоту почуття самотності, приємність спогадів про минуле [1,с.136]. Дослідниками доведено, що розвинене естетичне ставлення перетворює окремі психічні властивості людини в художні здібності, надаючи специфічної для мистецтва спрямованості. Завдяки цьому життєвий досвід людини трансформується в постійне джерело художніх задумів, а художні здібності є органами самореалізації творчого «Я» в сфері мистецтва. У зв'язку з цим О.Мелік-

Пашась вбачає «головну задачу педагога в тому, щоб зробити мистецтво простором можливої творчої самореалізації вищого «Я» людини». [5,с.81]

Таким чином, функціонування структурних складових емоційно-почуттєвого компоненту висвітлює різні сторони музично-творчого потенціалу і сприяє специфічному забарвленню його діяльнісної актуалізації.

Характеризуючи третій компонент музично-творчого потенціалу, мусимо сказати, що наявність зазначеної якості в структурі особистості ще не свідчить про її дієву реалізацію. Враховуючи думку таких вчених, як Н.Кічук, О.Левченко, Н.Посталюк та ін. про спрямованість творчого потенціалу до актуалізації, яка проявляється в процесах самореалізації і самоздійснення, ми включили до структури музично-творчого потенціалу інтенційний компонент, який фіксує джерело активності [2,с.130]. Інтенційний компонент (від лат. *intentio* — прагнення) — спрямованість свідомості, мислення на той чи інший предмет [10,с.145] — виступає джерелом тієї внутрішньої енергії, яка сприяє актуалізації потенційних можливостей. Він забезпечує цілеспрямованість, направленість складових музично-творчого потенціалу на діяльнісне втілення, іншими словами, інтенційний компонент керує внутрішньою активністю особи, спрямовуючи її в необхідне русло перетворень, привносить зміни у зовнішнє середовище, оновлюючи оточуючий світ і, разом з тим, якісно змінює саму особистість творця.

Отже, потенційний компонент спрямовує свідомість майбутнього фахівця на виявлення різних видів активності і, тим самим, забезпечує реалізацію його потенційних можливостей. Стимулюючи прояви творчої активності як активності вищого рівня, він забезпечує дієвість музично-творчого потенціалу в цілому.

Вище зазначене свідчить про те, що інтенційний компонент виконує енергетично-дієву функцію, яка націлює студента на діяльнісну реалізацію власних можливостей. Актуалізуючи власні музично-творчі потенціали, майбутній виконавець у такий спосіб розкриває свою фахову майстерність. Функціональна дієвість цього компоненту в структурі музично-творчого потенціалу студентів розширює межі спроможності останнього в галузі музично-творчої діяльності. Оскільки музично-творча діяльність як складова навчально-виховного процесу виступає механізмом формування музично-творчого потенціалу, це дає можливість визначити її як системоутворюючий фактор цього процесу. Відбиття результатів музично-творчої діяльності у свідомості суб'єктів навчання забезпечує усвідомлення останніми рівня сформованості (чи несформованості) музично-творчої здатності. Саме діяльнісна актуалізація свідчить про функціонування означеної властивості.

У зв'язку з цим важливе концептуальне значення мають провідні наукові положення, пов'язані з теорією діяльності. Досягнення в галузі психології свідчать про те, що психічний розвиток людини відбувається в процесі формування її діяльності, в якій віддзеркалюється динаміка формування свідомості. Інтеріоризуючись, продукти діяльності стають внутрішнім надбанням особи. В контексті нашого дослідження методологічно важливою є думка Р.Немова про те,

що саме творчий характер діяльності визначає процес формування свідомості. Вчений зазначає, що творчість - це шлях і засіб самопізнання й розвитку свідомості людини через сприйняття нею продуктів власної творчості [7,с.137]. Оскільки музично-творчий потенціал є внутрішнім психічним утворенням, його формування забезпечується включенням студентів в активну виконавську діяльність. Процес і результати цієї діяльності стають свідченням розвиненості свідомості майбутнього виконавця і характеризують його готовність до концертної діяльності.

Дослідження музично-творчої діяльності підпорядковуються загальнонауковому методу вивчення процесів виникнення і розвитку психічного відображення світу в свідомості людини. Тобто з'ясування того, яким чином суспільно-історичні духовні досягнення культури стають індивідуальним надбанням людей

Цілеспрямоване формування музично-творчого потенціалу здійснюється завдяки планомірному, методично-організованому процесу навчання у класі з фаху. Результатом цілеспрямованого формування музично-творчого потенціалу студентів є готовність до музично-творчої роботи солістом або в артистом оркестру, можливість застосування знань, умінь, навичок на рівні узагальнення та інтеграції, впевненість у своїх силах, відчуття професіоналізму.

Самоформування музично-творчого потенціалу передбачає здатність працювати самостійно. Процес самоформування повинен стати результативним продовженням цілеспрямованого формування, забезпечуючи нарощування музично-творчого потенціалу і подальший його розвиток. Творчість як спонтанне явище не можна заготовити під час навчання у ВНЗі, тому здатність до самоформування виходить за межі навчання і передбачає своє продовження у подальшій концертній діяльності музиканта-виконавця.

У зв'язку з цим спостерігається двобічний характер поставленої задачі: з одного боку, формування музично-творчого потенціалу виступає важливою складовою навчально-виховного процесу, а з іншого — внутрішньою потребою студента. В обох випадках основою формування виступають індивідуальні характеристики особистості, врахування яких забезпечить ефективність результатів.

Змістовний бік процесу формування музично-творчого потенціалу складають вправи проблемного типу, творчо-розвиваючі завдання. З метою виявлення діяльнісної активності з боку студентів нами акцентується увага на їхній самостійній роботі.

Під час самостійного виконання музично-творчих завдань у студентів розкриваються індивідуальні можливості, активізуються творчі прояви. Цей процес характеризується емоційним напруженням, "внутрішнім" баченням сутності поставленої проблеми, визначенням шляхів і розв'язання, оцінюванням отриманого результату. Для усвідомлення психологічної основи музично-творчої діяльності важливим є положення Я.Пономарьова про те, що творчий процес характеризується взаємодією зовнішнього (предметного) і внутрішнього (модельного) планів дій. Впливаючи один на одного, вони взаємоудосконалюються і перебудовуються,

що по відношенню до суб'єктивного розвитку особистості забезпечує процес оволодіння знаннями, уміннями й навичками [9,с.178]. Специфіка зовнішньо-предметного плану дій в межах музичного мистецтва пов'язана із художнім відображенням дійсності, з його емоційно-образною стороною. Тому внутрішній план дії розгортається на основі музичних образів, що виникають у реципієнта, при чому ці образи набувають суб'єктивного переосмислення. Самостійні музично-творчі завдання, які передбачають розвиненість внутрішнього плану дій, мають на меті узгодження емоційної образності музики та її теоретичної основи.

Музична творчість – це, свого роду, вільний енергетичний вихід накопиченого досвіду, знань, умінь і виконавської техніки. Враховуючи те, що ця дія супроводжується емоційним піднесенням, важливе значення для нашої роботи має думка Є.Яковлевої про те, що основним принципом розвитку творчого потенціалу є принцип трансформації когнітивного змісту в емоційний. Вчена наголошує, що саме емоційні реакції і стани людини є основною формою усвідомлення нею власної індивідуальної сутності. Емоційна реакція є безпомилковим індикатором, який вказує на справжнє ставлення особи до того, що відбувається. Дослідниця вважає, що внутрішнє життя особистості – це перш за все емоційне життя, і тому розуміння власної індивідуальності – це не що інше, як розуміння своїх емоційних реакцій і станів [14,с.25,27]. Пронизана емоційністю, широким розмаїттям почуттів, мінливістю психічних станів творча діяльність, створюючи великі труднощі, сприяє народженню і великої радості – радості вищого людського порядку, подолання, відкриття, радості творчості. [8,с.9].

Процес формування музично-творчого потенціалу студентів має на меті творче, усвідомлене засвоєння музично-теоретичних знань, розширення меж в опануванні необхідними уміннями й навичками. У зв'язку з цим концептуально важливим є положення відомих психологів, педагогів (А.Алексюк, В.Загвязинський, І.Іліницька, І.Лернер, О.Матюшкін, М.Махмутов та ін.) про те, що рушійною силою творчого процесу є проблемне навчання.

Проблемне навчання спрямоване на розвиток цілісної особистості, здатної самостійно оволодівати знаннями і творчо використовувати їх на практиці. Як тип розвиваючого навчання, воно передбачає створення проблемної ситуації, розробку проблемних завдань, питань, які містять в собі приховане протиріччя. Відправним пунктом у процесі розвитку творчих здібностей виступає проблемна ситуація. Структурно вона поєднує три компоненти: 1) дія, що народжує пізнавальну потребу в новому; 2) те нове, що треба відкрити для виконання діяльності; 3) рівень знань і можливості суб'єкта (в тому числі творчих) [4,с.32]. Як бачимо, вона включає предметно-змістову суперечність (між знанням і незнанням), мотиваційну (внутрішня потреба, інтерес до проблеми) та особистісну (індивідуальні можливості, здібності, якості).

Проблемне навчання здійснюється за допомогою бінарних методів (за М.Махмутовим), які відображають обоюдопільний характер взаємодії «викладач-студент». Вони пов'язані з розумовою діяльністю студента, тобто із використанням

засвоєних нових понять, дій, умінь, навичок на практиці. Ці методи спрямовані на активізацію мислення, пам'яті, пізнавальної самостійності творчої уяви. До них належать: метод повідомлення інформації та виконання, пояснювально-ілюстративний метод і репродуктивний, інструктивний та практичний методи, пояснювально-спонукальний і частково-пошуковий, спонукальний та пошуковий. Особливого значення для розвитку творчих здібностей набувають останні три парні метода, оскільки вони передбачають творчий підхід до вирішення проблеми.

Розглянемо можливість застосування бінарних методів навчання у процесі формування музично-творчого потенціалу майбутнього виконавця у класі з фаху.

Метод повідомлення інформації та виконання поєднує в собі інформаційне забезпечення студентів музично-теоретичними поняттями з боку викладача і виконання практичних завдань суб'єктами навчання за зразком, на основі існуючого музично-теоретичного досвіду. Він передбачає слухання музикальних творів у виконанні видатних виконавців, складання анотацій до музичного твору, що вивчається, з використанням музично-теоретичних знань, поглиблене осмислення музичних творів.

Пояснювально-ілюстративний метод полягає в узагальнені та розкритті викладачем сутності нових теоретичних понять на прикладах творів музичного мистецтва з метою усвідомленого засвоєння їх студентами.

Репродуктивний метод (відтворюючий) націлений на встановлення суб'єктами навчання зв'язків між новими знаннями і попередніми, розуміння застосування елементів теоретичних знань у підвищенні виконавської майстерності.

Інструктивний та практичний методи проблемного навчання належать до активних методів і передбачають, з боку викладача, організацію практичної діяльності студента, а з боку майбутнього фахівця – опрацювання практичних навичок, умінь засобами усвідомленого аналізу музично-теоретичної інформації, виконання творчих завдань, імпровізацій.

Пояснювально-спонукальний метод викладання націлений на активізацію самостійних дій студента. Він характеризується частковим поясненням матеріалу і постановкою проблеми для самостійного оволодіння майбутнім виконавцем новими музично-теоретичними знаннями. Частково-пошуковий метод поєднує сприйняття інформації, що дає викладач, та індивідуальну творчу діяльність, в процесі якої студент самостійно долає всі (чи майже всі) етапи шляху до високої професійної майстерності.

Спонукальний метод – це така діяльність викладача, завдяки якій активізується розумова робота студента у напрямку пошуку, дослідництва, творчості. Цей метод, націлений на стимуляцію мисленевої діяльності, дозволяє керувати пізнавальною самостійністю суб'єктів навчання, спрямовувати її у творче русло.

Пошуковий метод характеризується тим, що студент сам розкриває сутність поняття, яке вивчається. Це означає, що він, без допомоги викладача, відкриває для себе нові можливості, способи дій, оволодіває необхідними уміннями й навичками.

Шляхом постановки та розв'язання проблем майбутній виконавець виходить на творчий рівень підвищення своєї виконавської майстерності.

Таким чином, адаптовані в галузі музично-теоретичної підготовки, бінарні методи проблемного навчання забезпечують співпрацю викладача і студента у напрямку формування та актуалізації його музично-творчого потенціалу, здійснюють саморозвиток майбутнього фахівця, реалізуючи особистісно зорієнтований підхід до навчального процесу.

Отже, аналіз наукових праць сучасних дослідників, педагогів-музикантів, психологів дозволяє стверджувати, що:

- процес формування музично-творчого потенціалу студентів повинен відповідати їх індивідуальним особливостям;
- ефективність музично-творчої діяльності забезпечується завдяки розвитку пізнавального інтересу до неї;
- практичне оволодіння навичками музичної творчості відбувається шляхом застосування вирав проблемного типу, творчих завдань, імпровізації.

Вказані висновки дають можливість визначити психолого-педагогічні умови формування музично-творчого потенціалу майбутнього музиканта-виконавця:

- 1) індивідуально-творчий підхід до навчання, що забезпечує розкриття унікальної сутності особистості кожного студента;
- 2) активізація пізнавального інтересу для мотивації музично-творчої спроможності;
- 3) музичне створення – різновид проблемного навчання, яке є пріоритетним у розвитку творчих здібностей студентів.

Теоретичне осмислення означеної проблеми дозволило визначити сутність музично-творчого потенціалу студента як внутрішню інтегративну здатність особистості, яка відображає діалектичність функціонування інтелектуально-пізнавальних та емоційно-почуттєвих процесів і завдяки перетворювальній силі інтенційної енергії актуалізується у музично-творчій діяльності. Взаємодія інтелектуального-пізнавального, емоційно-почуттєвого та інтенційного компонентів утворила структуру означеного феномену. Актуалізація музично-творчого потенціалу здійснюється на основі методологічних засад особистісно зорієнтованої освіти в процесі індивідуально-творчого підходу до навчання. Музично-творчий потенціал є найвищим вираженням музикальності майбутнього виконавця і тому виступає головною ознакою його професіоналізму.

Музично-творчий потенціал є актуальною проблемою сучасної мистецької освіти і його формування у класі з фаху позитивно впливає на ефективність підготовки майбутнього виконавця до професійної діяльності.

#### *Література:*

- 1) Асафьев Б.В. *Музыкальная форма как процесс.* В 2-х кн. – Кн. 2. *Интонация.* // *Избр. труды, Т.У. Изд. Академии наук СССР.* – М.: 1957. – с.163-276
- 2) Волков А.М., Микадзе Ю.В., Солнцева Г.Н. *Деятельность: структура и регуляция Психологический анализ.* – М.: 1987. – 216с.

- 3) Ильин Эмоции и чувства. – СПб.: Питер. 2002. – 752с.
- 4) Матюшкин А.М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении. – М.: 1972. – 168с.
- 5) Мелик-Пашиаев А.А. Об источнике способности к художественному творчеству // Вопросы психологии. – 1998. – №1. – с.76-82
- 6) Моляко В. Психологічна концепція творчої людини // Духовність і художньо-естетична культура. – К.: 2000. – Т.17. – С.85-90
- 7) Немов Р.С. Психология: учебник для студ.высш.пед.заведений: в 3х кн. – 4-е изд. – кн.1 : Общие основы психологии. – М.: 2001. – 688с.
- 8) Никитин Б.П. Ступеньки творчества или развивающие игры. – М.: 1989. – 159с.
- 9) Пономарев Я.А. Психология творчества. – М.: 1976. – 302с.
- 10) Психология. Словарь. // под общ.ред. Петровского А.В., Ярошевского М.Г. – 2-е издание, испр.и доп. – М.: Политиздат, 1990. – 494с.
- 11) Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. – М.: 1980. – 95с.
- 12) Резерв успеха – творчество // под ред. Нойнера Г., Калвейта В., Клейна Х. – М.: 1989 – 120с
- 13) Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: Дисс.доктора псих.наук: 19.00.13. – Л., 1990. – 580с.
- 14) Яковлева Е.Л. Эмоциональные механизмы личностного и творческого развития // Вопросы психологии. – 1997. – №4 – С.20-27

УДК 785. 083.1: 788. 2 (477)

О.В.Федорков

### *Композиторские трактовки жанра сюиты для ансамбля тромбонов в украинской музыке*

Пропонуються періодизація і типологія композиторських трактувань жанру сюїти для ансамблю тромбонів в українській музиці. У результаті аналізу виведені такі типи сюїт, як: неокласична, джазова, лірико-філософська, лірико-психологічна, фольклорна.

Предлагается периодизация и типология композиторских трактовок жанра сюиты для ансамбля тромбонов в украинской музыке. В результате анализа выведены такие типы сюит, как неоклассическая, джазовая, лирико-философская, лирико-психологическая, фольклорная.

The article puts forward division into periods and topology of composers treatment of the genre of suite for the ensemble of trombones in the Ukrainian music. As a result of analysis there have been deduced such types of suites as neoclassical, jazz, lyrico-psychological, folklore.

История украинской сюиты для ансамбля тромбонов начинается с 70-х годов XX столетия, являясь, таким образом, более “молодой” в сравнении с европейскими и американскими традициями, формирование которых, связывается с 50-и годами XX века. “Точкой отсчета” для данного жанрового направления в украинском репертуаре является “Маленькая сюита” для квартета тромбонов И.Мартона (Ужгород, 1970г.). Следующая “века” связана со второй половиной 80-х годов: это Сюита для квартета тромбонов и ударных Е.Милки (Донецк, 1986г.) и Сюита “Quasi organo” для квартета тромбонов В.Гончаренко (Кисв, 1988г.). На рубеже тысячелетий появился ряд произведений в жанре сюиты для ансамбля тромбонов с преломлением различных

трактовок жанра: джазовой (“Маленькая восточная сюита” для квартета тромбонов и тубы А.Кобаченко, Львов, 1996; Блюз-сюита для квартета тромбонов “Играем для вас” В.Пацеры. Харьков, 2001-2002г.), лирико-философской (Сюита для квартета тромбонов “Торсионные поля” Т.Хмельницкой, Харьков, 2002г.), лирико-психологической (Сюита для квартета тромбонов Е.Протопоповой, Харьков, 2002г.), фольклорной (“Маленькая украинская сюита” для квартета тромбонов А.Литвинова. Харьков, 2002г.; Сюита “В Слобожансько-Сковородинівському краю” для квартета тромбонов Л.Донник, Харьков, 2004г.).

Для современного этапа в развитии украинского ансамбля тромбонов характерно тяготение к программности, наблюдаемое в сюитах Е.Протопоповой (I ч. – “Размышление”, II ч. – “Вопрос”, III ч. – “В мечтах”, IV ч. – “Решение”, V ч. – “С миром”), В.Пацеры (I ч. – “Блюз на улице”, II ч. – “Приятные воспоминания”, III ч. – “Нормальный день”, IV ч. – “Хорошие парни”, V ч. – “Играем для вас”), А.Кобаченко (I ч. – “Фанфара”, II ч. – “Болеро”, III ч. – “Фуга”, IV ч. – “Караван”, V ч. – “Дюк”), Л. Донник (I ч. – “В степу полиновім”, II ч. – “Там Пречиста ризи прала”, III ч. – “Райдуга в небі грає”). Тип программной сюиты обладает объединяющей функцией, поскольку характерен для представляющих различные композиторские решения художественных концепций сюитного цикла.

Развитие жанра сюиты в течение 18 лет (с 1986 по 2004г.) условно можно разделить на два этапа. Если для первого этапа – этапа становления в развитии сюиты (вторая половина 80-х годов XXв.) – характерно тяготение к неоклассицизму в художественном решении жанра, то для второго этапа (1996-2004г.) присуще многообразие трактовок сюитного жанра. Необходимо обратить внимание на наличие “темного периода” в истории украинской тромбовой сюиты: в течение 6 лет (с 1989 по 1995г.) произведения данного жанра в Украине не возникали. Поэтому второй этап в развитии украинской тромбовой сюиты обретает функции “возрождения”, обновления интереса к жанру для данного исполнительского состава.

Историческое значение Сюиты Е.Милки в контексте украинского музыкального искусства обусловлено, в частности, тем, что она знаменовала “поворот” композиторов к объединению в пределах одной художественной формы, двух ансамблей – тромбонов и ударных, что, благодаря тембровой диалогичности способствовало выявлению принципа концертности. В Сюите Е.Милки музыкальное развитие следует законам логики игрового мышления. Метод игры проявляется на уровнях формообразования: трактовки функций частей в цикле, возникновения нескольких внутренних сюитных циклов, интонационно-тембровой драматургии, неоднозначной интерпретации жанрово-стилевых моделей. Метод игры по моделям в Сюите Е.Милки связан не с утрированным, гиперболизированным подчеркиванием жанровых констант, а, напротив, их приглушенной, сглаженной подачей. Так, например, об иллюзорности вальса (IV ч.) свидетельствует целый ряд применённых композитором средств музыкальной выразительности, связанных с трансформацией характерных жанровых “примет”:

деформация вальсового аккомпанемента, от которого остается лишь “тень”; мелодия утрачивает интонационный “рельеф”, вследствие чего доминирующим становится принцип игры тембровых красок.

Синтезирование в пределах одной жанровой концепции нескольких, подчас рассредоточенных, сюитных циклов, образованных на основе различных критериев дифференциации, приводит к появлению внутренних мини-сюит. С Сюитой как художественной целостностью мини-сюиты соотносятся по принципу соотношения макро- и микро- миров: полная сюита (“макро”-сюита) соответствует первому уровню философской диады, мини-сюиты – ее второй составляющей.

В шестичастной Сюите Е.Милки ( I ч. – *Vigoso*, II canto, II ч. – *Andante*, III ч. – *Vivo*, IV ч. – *Tempo di Valsia*, V ч. – *Tempo di marcia*, VI ч. – *Vivo*) содержится несколько “внутренних” мини-сюит, состоящих из разных жанровых моделей. В первой мини-сюите I ч. – II canto, IV ч. – *Tempo di Valsia*, V ч. – *Tempo di Marcia*. Здесь каждая часть опирается на тот или иной первичный жанр, в итоге в ней присутствует вся жанровая триада – песня, танец, марш. Вторая мини-сюита – “песенно-ариозная”, где I ч. *Vigoso* – бодрая, праздничная песня, II ч. *Andante* – интимно-лирическая песня-монолог, IV ч. – *Tempo di Valsia* – ария в традициях итальянского барокко. Третья мини-сюита – “инструментальная”, в которой I ч. – *Vivo* № 1 – скерцо, II ч. – энергичная fuga и III ч. *Vivo* № 2 – скерцо. Выделяется в Сюите полифонический диптих – IV и V части, которые соотносятся между собой по типу барочных прелюдии и fuga. Его расположение – точка золотого сечения “макро”-сюиты. Интонационная яркость, выпуклость и значимость делают IV и V части драматургическим центром произведения. Ему присуща жанровая неоднозначность: IV ч. имеет жанровые черты вальса-ариозо и прелюдии, тогда как V части свойственны жанровые особенности fuga и марша.

Кроме того, Сюита включает в себя две трилогии, основанные на темповом контрасте. Первая трилогия включает I-II-III части полной Сюиты, где первая и вторая соответствуют функциям медленных частей, а III ч. (скерцо) обладает функцией быстрой части. Во второй трилогии, образованной III, IV, и VI частями, III и IV чч. – марш и вальс, а VI ч. – скерцо.

Значительна роль скерцо в Сюите Е.Милки, которая выполняет итоговую функцию как во “внутренних” циклах, так и во всей Сюите в целом. Это соответствует методу игры, проявляющемуся и на уровне конструктивной организации Сюиты. Скерцо выступают в функции жанровых дублей – как трансформированное преломление признака старинной сюиты [8, с.16].

Образование внутренних сюитных циклов связано с действием принципа наложения функций, согласно которому I ч. в одной внутренней сюите соответствует II или III частям в другом внутреннем сюитном цикле. Действие принципа наложения функций частей распространяется и на соотношение внутренних сюит с объединяющей их Сюитой как целым. Действие указанного принципа сказывается в том, что одна из средних частей сюиты как целого может являть, например, начальную или заключительную часть одной из внутренних

сюит. Это ведет к возникновению таких явлений, характерных для современной музыки, как переменность функций частей циклических произведений и полифункциональность частей художественного целого [1, с.78].

Главная идея Сюиты "Quasi organo" для квартета тромбонов В.Гончаренко – уподобление звучания "хора" 4-х тромбонов органу, погружение в баховскую эпоху, мир баховских интонаций. "Quasi" оказывается для Сюиты В.Гончаренка творческим методом, обретая значение "ключа" к открытию художественных смыслов сочинения. Метод "Quasi", на который опирается композитор, предполагает, наряду с созданием подобия, мнимой подлинности художественной атмосферы, свойственной далекому прошлому, на основе глубинного проникновения в его сущность, непрременное воссоздание современного музыкального мироощущения. Взаимодействие указанных подходов реализуется в переосмыслении, пересемантизации барочных формул, знаков [3, с. 10].

Каждая из 4-х частей Сюиты по масштабам близка миниатюре. Ярчайшая стилевая аллюзия в форме "quasi"-цитаты расположена в самом начале Сюиты, в партиях I, II, III тромбонов. Прообраз "quasi"-цитаты – начальная интонация баховской Органной Токкаты и фуги d-moll – становится важнейшим источником интонационно-драматургической концепции произведения. Показательно, что и у В.Гончаренко она выполняет функцию, аналогичную баховской – *initio*, призывную, вступительную, зовущую к философским размышлениям о сущности бытия. Согласно С.Скребкову, для эпохи барокко главным художественным принципом является принцип централизованного единства [5, с.111]. Функцию централизованного единства в Сюите В.Гончаренко и выполняет аллюзорно цитируемый "баховский" комплекс.

Для Сюиты В.Гончаренко характерен еще один баховский принцип, осмысленный в трудах Т.Ливановой [2, с.183] и Е.Назайкинского [4, с.267]. В I части Сюиты по вертикали расположена баховская "quasi"-цитата и 12-тоновая сериальная тема, порождающая в своих последующих вариантах множество оттенков ламентозности. Принцип одновременного контраста вырастает до масштабов вертикализации интонационных пластов, обладающих различным историческим происхождением, символизирует устремленность художника к достижению Вечности.

II ч. (*Adagio*) – Пассакалия, синонимичная Сарабанде классической сюиты. В этой части ведущую роль играет *basso ostinato*. В духе традиций XX столетия Пассакалия В.Гончаренко обретает трагическое прочтение, наиболее ярко репрезентированное в кульминации.

На уровне соотношения частей Сюиты, где в I части действует принцип централизованного единства, а во II части преобладает принцип оstinатности (здесь принцип централизованного единства выполняет дополняющую функцию), действует принцип переменности. Так в пределах небольшого художественного произведения представлены три основополагающих принципа, соотносимых с различными историческими эпохами в развитии музыки.

Третья часть (Темпо I) – 4-х голосное драматичное фугато, тема которого представляет собой неполную серию (в 10 тонов). Вступление голосов уступообразно – от баса к верхнему голосу. Введение в кульминационную зону III части “баховской” цитаты связано с распространением принципа централизованного единства. В заключительном разделе автор применяет эффект “разрежения” тематизма, его истаивания, растворения, исчезновения. Фугированная III ч. выполняет функцию Finale в Сюите. Наличие в окончании Фуги начальной интонации Прелюдии создает импульс к появлению заключительной – IV части.

На протяжении 3-х первых частей действует принцип, вызревший в баховском полифоническом диптихе, связанный с наличием некоего объединяющего прелюдию и фугу интонационного комплекса. В заключении III ч. инициальная роль баховского комплекса исчерпана.

Своеобразие трактовки трех первых частей Сюиты заключается в том, что в роли Прелюдии, предвещающей Фугато (III ч.), выступают и I, и II части. Двойственность, отведенная прелюдийной части, свидетельствует о неоднозначности жанровой концепции.

IV часть (Sostenuto) – остраяющий действие эпилог. Это – Послесловие, следующее за Фугато, (Finale), выполняющее функцию Постлюдии в сюитном цикле. Старинный, традиционный принцип сюиты, представлен с художественских позиций XX века: Прелюдия – Пассакалия – Фуга – Постлюдия.

“Маленькая восточная сюита” для квартета тромбонов с тубой львовского композитора А.Кобаченко явилась первым сюитным оригинальным сочинением для данного состава в эстрадно-джазовом ключе. Интерес к эстрадной и джазовой музыке был всегда большой, но репродуцировался он, как правило, либо для эстрадного оркестра, либо для солирующих инструментов, либо для смешанных малых джазовых ансамблей. Квартет тромбонов неизменно являлся органичной группой в эстрадных оркестрах. Появление долгожданного крупного произведения эстрадно-джазового плана для квартета тромбонов с тубой как самостоятельного ансамбля – факт знаменательный и важный для решения учебных и концертных задач.

Композитор ввел в Сюиту ряд музыкальных и специфических приемов, это цитирование знаменитой темы Дюка Эллингтона “Караван в пустыне”, введение джазовой импровизации в партию I тромбона, хлопки ладонью по мундштуку тромбона, с целью имитации звучания ударных инструментов, обилие глissандо. Чередование различных сольных фрагментов в партиях I – IV тромбонов, тубы – с туттийными эпизодами, широта охвата диапазона (от *p* – до *fff*), уподобляет в мощных эпизодах звучание ярких тромбонов с тубой – звучанию джазового оркестра. В частях “Фуга” и “Дюк” голоса ансамбля не только не дублируются, но и обретают яркое развитие в каждой партии. В итоге это сочинение стало не только популярным в репертуаре украинских ансамблей тромбонов, но и проложило дорогу к новым произведениям в этом жанре.

Блюз-сюита “Играем для вас” для квинтета тромбонов в 5 частях В.Пацеры предварила появленис в 2004г. его же Концерта № 4 для двух тромбонов с оркестром, в котором композитор также обратился к джазовой стилистике. Сюита отражает собирательный образ профессиональных джазовых музыкантов, вынесших свое искусство на улицу.

Композитор необычайно высоко поднимает здесь “планку” джазового музицирования, подаваемого сквозь призму общего лирического настроения, приподнятого тонуса. Каждая из 5 пьес имеет свой игровой характер, игровой образ. “Блюз на улице” – первая пьеса цикла, где композитор воспроизводит вхождение в джазовую атмосферу, служит вводом в поэтический внутренний мир музыканта-джазиста. Гармонические конструкции в плотной фактуре, выполняющие в этом блюзе организующую функцию, являются главным элементом и своего рода “стартом” для развития последующих звукообразов. Особое своеобразие придают пьесе “звучащие паузы”, разделяющие и, одновременно, соединяющие музыкальные фразы. При исполнении этого блюза композитор предполагает заполнить паузы перемещениями музыкантов, что не только придает произведению качество сценичности, но и требует от исполнителей высокого артистизма. Элемент “сценического движения” служит действенной мотивировкой объединения музыкальных фраз, разделенных паузами.

Вторая пьеса – “Приятные воспоминания” – продолжает развитие идеи диалога между джазовыми музыкантами и слушателями. Автор дает возможность как солировать всем голосам ансамбля, так и участвовать в туттийных гармонических вертикалях. В третьей пьесе – “Нормальный день” – композитор, по его собственному признанию, стремился воссоздать образ обычного рабочего дня музыканта. Своеобразие этого блюза состоит в дроблении свингового пласта на мотивы, развиваемые во всех регистрах, поочередно проводимые у разных инструментов.

Процесс движения взаимодействует со строго организованной гармонической вертикалью. Стретпно организованные фрагменты соотносятся между собой на основе принципа динамического контраста. Замысел четвертой пьесы “Хорошие парни” – направлен на создание образа музыкантов сквозь призму их отношения к собственной профессии. Царящий здесь дух концертирования связан с утверждением торжества личности исполнителя. Доминирует в этой пьесе бас-тромбон, к которому иногда присоединяется и I тромбон. “Играем для вас” – финальная и кульминационная пьеса Сюиты. Об этом и свидетельствует тот факт, что найденный в ней образ повлиял на название всего цикла. Пьеса представляет собирательный образ “хороших парней”, играющих в “нормальный день”. В связи с итоговой функцией пьесы в ней особенно сложна ансамблевая ситуация. Реплике бас-тромбона принадлежит цементирующая игровая функция. Это – фундамент, на котором строится вся гармоническая сфера пьесы. Неслучайно в финале устанавливается Es-dur – наиболее любимая тональность джазовых музыкантов.

В Сюите сохранены черты и традиционного джаза, и прогрессивного джазового направления. В аккордовой структуре Сюиты отсутствуют дублировки голосов, а это,

в свою очередь, увеличивает ответственность каждого исполнителя в развитии и индивидуализации партии. В раскрытии образов каждой пьесы использована гомофонно-подголосочная система, основанная на микроинтонациях. Мелодическая основа каждой пьесы развивает определенную джазовую ретро-интонацию, помещенную в современную интонационную атмосферу. Солирующие мелодические построения проходят в разных голосах, что создает эффект стереозвучания.

Сложность Сюиты В.Пацеры заключается в том, что каждый музыкант одновременно должен следить за двумя драматургическими планами: внешним – когда он не доминирует в аккордовой структуре, и внутренним – когда солирующий эпизод в его партии развивает, по определению автора, “модальный образ”. В данном случае, модальная техника основана на введении мелодического модуля или серии звуков, а собранные воедино мелодические модули образуют модальный образ, в который входят сферы гармонического мышления и ритмосвинговых построений.

Название сюиты “Торсионные поля” для квинтета тромбонов Т.Хмельницкой происходит от французского слова *torsion*, что означает кружения. В современной науке этим понятием обозначают особые энергетические явления. Согласно учению академика Г. Шипова российскими физиками в 90-е годы было открыто новое фундаментальное взаимодействие – информационное, и был найден носитель информации в Тонком Мире – спиновое или торсионное поле. С открытием этого взаимодействия удалось создать Единую Теорию Поля, которая переросла в теорию физического вакуума. Познав физику Единого Поля (физического вакуума), можно понять природу Сознания, Мышления и Коллективного Разума. Обосновав концепцию физического вакуума и торсионных полей, теоретическая физика пришла к необходимости принятия Сверхразума – Абсолюта – Бога. Торсионные поля несут в себе знания о будущем Вселенной. в них первоначально формулируется судьба каждого отдельного человека. Они могут влиять на предметы и явления материального мира и направлять ход событий. Торсионное поле образуется вокруг вращающегося объекта и представляет собой совокупность микровихрей пространства, а мы – с нашими микровихрями – не изолированные системы мыслей и образов, которые однажды исчезнут навсегда, а настоящие преемники – передатчики торсионных взаимодействий во Вселенной. И каждый мозг является, таким образом, частью, клеткой, нейроном Мирового Разума. Духовное пространство мира и есть Тонкий Мир. В нем, по-видимому, содержится полная информация обо всем сущем. Информация – это форма всего, это будущая энергия в потенциале. Мы должны понять единство Мира, в котором духовное пронизывает материальное. Но потенциальный информационно-энергетический барьер, преграждающий путь в Тонкий Мир, можно преодолеть лишь при высочайшей духовности и нравственности [б. с.39-142]. Непреходящие общечеловеческие духовные ценности воплощены в надвременных музыкальных жанрах Сюиты – Арии, Фуге и Хорале. *Torsion* для автора – объединяющая пьесы в целое, концептуальность. У каждой из

частей – особая художественная задача. В Арии (или торсионном круге, очерченным Арией), Человек трактуется как творец своего жизненного пространства, в котором доминирует сокровенное лирическое чувство. I часть, основанная на ламентозных интонациях вздоха, заканчивается интонацией вопроса. Ария содержит черты драматизированной исповедальности (партия солилирующего I тромбона). Развитие воссоздаваемого в Арии образа человеческого “Я” обусловлено законами, присущими торсионному полю: подобно проявлению торсионной энергии, мелодия охватывает то более широкий, то более узкий диапазон, передавая эмоциональное состояние лирического героя, преодолевающего жизненные трудности на пути к совершенству.

Вторая и Третья части Сюиты представляют, согласно замыслу композитора, разные грани образа “Мы”. Если Фуга (II часть) – звуковой центр, объединяющий все части цикла, выражает отчуждение Человека в ряду себе подобных, то Хорал (III часть) передает соборность “Мы”. Хоралу композитор придает объединяющую функцию, где гармонические созвучия призваны удерживать единство “Мы” от деструктивной разрушительности. Соответственно разнятся и воплощения торсионности в частях, воплощающих образ “Мы”. Если тема Фуги обладает “торсионной” упругостью, ярко выраженным импульсом к разворачиванию (звук “соль” трактуется как носитель движения, вокруг которого происходит интенсивное вращение и радиально расходятся круги художественных смыслов, где каждый голос описывает как бы круг в своем развитии), то в Хорале доминирует суммирующая функция вертикали. Двусторонней обрисовке “Мы” способствуют общие интонации, связывающие Фугу и Хорал, благодаря чему осуществляется переход от деструктивной тенденции и центробежной природы Фуги к центростремительной организации Хорала.

Особое место в репертуаре украинского ансамбля тромбонов заняла Сюита для квартета тромбонов Е.Протопоповой, отличающаяся лирико-психологическим характером. Сюита Е.Протопоповой представляет собой цикл программных миниатюр, где части являют разные стадии процесса становления духовного мира героя, образуя единую линию поэтапного раскрытия внутренней драмы. Сочинение следует рассматривать в аспекте бифункциональности и смысловой многозначности в связи с возможностью трактовать сюитное целое как цикл в цикле. Наличие интонаций-символов, пронизывающих произведение, их пересемантизация и сведение к единству свидетельствуют о концепционности и о симфонизации Сюиты. Произведение отличается качественно новым уровнем композиторской трактовки современного ансамбля тромбонов. Об этом свидетельствуют преобладание горизонтального принципа голосоведения над вертикальным, усложненность фактуры, полиритмия и изысканная тонкость тембральной организации [7, с.298].

“Маленькая украинская сюита” для квартета тромбонов А.Литвинова явилась первым образцом использования украинского мелоса в данном жанре для анализируемого состава. Автор поставил перед исполнителями художественную

задачу, состоящую в выявлении красоты, певучести украинского народного мелоса. В основу Сюиты положены три украинские народные песни, которые автор лишь мастерски аранжировал для квартета тромбонов, выявив лирическую мягкость звучания инструментов.

В Сюите “В Слобожансько-Сковородинівському краю” для квартета тромбонов Л.Донник масштабные части напоминают музыкальные картины. Глубокое погружение в древние истоки украинской музыкальной культуры позволило композитору воплотить черты партесного пения XVII века. Контрапунктически объединить тему “щедривки”, с темой молитвы обращенной к Деве Марии. Пейзажные зарисовки (отображение движения трав на ветру, широкого простора лугов и лесов) служат выявлению черт купальского, языческого действа.

Девять оригинальных сюит, созданных украинскими композиторами для ансамбля тромбонов, обнаруживают значительную динамику обновления как в трактовке жанра, так и в типах использования инструментальных тембров. Каждую из сюит отличает яркий, самобытный взгляд композиторов на ансамбль, подчас выходящий за традиционные стереотипы жанра и их составов.

Новые направления в репертуаре украинских ансамблей представляют значительный интерес на международном уровне.

Ансамбль тромбонов вышел за пределы учебных задач, а композиторы увидели в ансамбле творческие возможности и перспективы для воплощения актуальных музыкальных тенденций.

Украинским произведениям в репертуаре для ансамбля тромбонов свойственны концептуальность, интеллектуализм, множественность трактовок жанра.

Появление сюит последнего времени, таких как Сюита Е.Протопоповой и Сюита Т.Хмельницкой, свидетельствует о значительном психологическом усложнении и большем внимании к Личности, о тяготении к концепционности и симфонизации. В Сюите “Торсионные поля” автор обращается к проблеме духовности, поднимая ее на уровень планетарного масштаба, соотнося ее с современными научными открытиями в области информационной энргетики поля Земли.

#### *Литература:*

- 1) Бобровский В.П. *О переменности функций музыкальной формы.* – М.: Музыка, 1920. – 227с.
- 2) Ливанова Т.Н. *Бах и Гендель (проблемы стиля) // Русская книга о Бахе* – М.: Музыка, 1985. – С. 183-203.
- 3) Мельник Л.О. *Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.- Автореф... канд. дис.* – Київ, 2004. – 18с.
- 4) Назайкинский Е.В. *Принцип одновременного контраста. // Русская книга о Бахе* – М.: Музыка, 1985. – С. 265-294.
- 5) Скребков С.С. *Художественные принципы музыкальных стилей.* – М.: Музыка, 1973. – 448с.
- 6) Тихоплав Т.Ю., Тихоплав Т.С. *Физика веры.* – СПб: Весь, 2002. – 246с.

- 7) Федорков О.В. Украинская сюита для ансамбля тромбонов на рубеже тысячелетий (на примере сюиты для квартета тромбонов Е.Протопоповой) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. – Вип. 13. – Харків: – ХДУМ ім.І.П.Котляревського, 2004. – 359с.
- 8) Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М.: Музгиз, 1947.– 46с.

УДК 78.01: 786.2 (477) «19»

Хуан Чжу Лин

*Український фортепіанний цикл дитячої тематики:  
виконавські задачі "взрослої" музики*

Простежується розвиток жанру дитячих фортепіанних циклів, що стали вершиною розвитку української музики для дітей і юнацтва. Порушені питання, які виникають перед дорослим виконавцем дитячих фортепіанних циклів. Дано оцінку музикознавчої думки з даної проблематики.

Прослеживается развитие жанра детских фортепианных циклов, которые явились вершиной развития украинской музыки для детей и юношества. Затронуты вопросы, возникающие перед взрослым исполнителем детских фортепианных циклов. Дана оценка музыковедческой мысли по данной проблематике.

Development of genre of the Ukrainian children' piano| cycles which were the top of development of Ukrainian music for children|kids| and youth is lighted in the article. Questions arising up before the adult performer|executor,runner| of children' piano| cycles are affected. Estimation|appraisal| of musicology opinion is given of this problem|.

Практически в каждой национальной культуре музыка для детей является самостоятельным разделом, который занимает значительное место в эстетической миссии высокого искусства. Однако у каждого народа есть свой музыкально-исторический опыт, в том числе, касающийся и жанра детской музыки. Фортепианная музыка Китая, зародившаяся по сути лишь в XX веке, находится в стадии своего становления. Сегодня она как никогда нуждается в освоении лучших музыкальных традиций и опыта мирового музыкального искусства. Поэтому молодые китайские музыканты стремятся изучать культуру и музыкальные традиции других народов. Безусловно, знакомиться с такой культурой лучше всего на ее родине, имея возможность общения с музыкантами этой национальности.

Самобытная и оригинальная украинская фортепианная музыка XX века по праву занимает достойное место в сокровищнице мирового искусства. Среди ее жанров детские фортепианные циклы представляют ярчайшее, интереснейшее явление.

Взрослые исполнители всегда проявляли неугасающий интерес к детскому репертуару. Часто выдающиеся пианисты являются редакторами и составителями различных сборников и учебных программ. Известны записи выдающихся музыкантов: десять тетрадей "Лирических пьес" Э.Грига в исполнении Ф.Гольденвейзера; "Детский альбом" П.И.Чайковского и "Детский уголок"

К.Дебюсси в интерпретации Я.Зака; записи Я.Флиера, М.Плетнева, К.Цекки, Б.Анжерера, А.-Б.Микельанджели, А.Бахчисева и других.

Некоторые пианисты России и Украины ведут титаническую просветительскую работу. На протяжении нескольких лет Д. Благой выступал с подобным репертуаром в детских музыкальных школах. Иллюстрирование материала сопровождалось словесными аннотациями. Пианист и ученый из Симферополя А. Булкин объездил с циклом концертов-лекций на указанную тему музыкальные школы Крыма, Киева, Санкт-Петербурга и др. Целью его выступлений стала попытка “объединить то лучшее, что было когда-либо написано в этом жанре и вследствие специфичности выбранной тематики, в некоторой степени, является раритетом” [8, с.38]. Одним из центральных вопросов, поднимаемых на семинаре – причины “обращения собственно к произведениям малой формы, объединенной в циклы; источники возникновения ореола детскости, присущего всем сборникам; другие аспекты учебного и концертного функционирования” [там же] детских фортепианных циклов.

Деятельность А. Булкина высоко оценили известные музыканты Украины и России: В.Сагайдачный, В.Горностаева, А.Пономарева, А.Соболева и др., а студия “Киевский учебный телефильм” сняла видеofilm по материалам цикла концертов-лекций.

Для исполнителя в данном случае возникает ряд вопросов: чем отличается собственно детская музыка от “взрослой”, изображающей мир ребенка? На вопрос, где грань, отличающая детскую музыку от недетской, энциклопедический музыкальный словарь 1990 года дает следующий ответ: “От детской музыки, написанной специально для детей, следует отмежевать ту музыку, где детство является лишь темой, и которую может исполнить только взрослый, сформированный музыкант” [4, с.169]. Это точное, на первый взгляд, определение, расставляет все точки над “i”. Однако оно совершенно не называет критериев отбора, по которым детский альбом можно отделить от “взрослого” сборника.

С другой стороны, циклы, написанные непосредственно для детей, за редким исключением, никогда не исполняются детьми целиком. Охват крупной циклической формы является уже взрослой задачей, требующей от исполнителя развитого музыкального мышления, позволяющего выстроить архитектуру произведения. А проблемы образного переключения от одного номера цикла к другому потребуют мастерского пианизма и разнообразного звукоизвлечения.

Проблемы исполнения взрослыми фортепианной музыки детской тематики на сегодняшний день остаются практически не затронутыми музыковедами. Не рассматривались подобные вопросы и украинскими исследователями, хотя данная проблематика представляет огромный интерес в связи с тем, что украинская фортепианная музыка имеет богатейший пласт, относящийся к жанру детского фортепианного цикла.

Детской музыке посвящено немало работ. Хорошо известны фундаментальные труды российских музыковедов Л.Баренбойма, Д.Кабалевского, Н.Корыхаловой,

Л.Ройзмана, В.Шульгиной и других. Украинские исследователи также внесли свой вклад в разработку данной проблематики. Однако все они рассматривают детскую фортепианную музыку с позиций педагогического репертуара.

Одной из фундаментальных работ является монография В.Клипа “Украинская советская фортепианная музыка” [2], в которой рассматривается становление и развитие украинской советской фортепианной музыки 1917 – 1977 годов, систематизируются жанры и их структура, анализируются наиболее известные произведения этого периода. Автор исследует специальные проблемы жанрово-стилевой эволюции украинской фортепианной музыки, а также предпринимает попытку обобщить научные подходы к изучению украинской фортепианной музыки. Среди жанров украинской фортепианной музыки детская занимает довольно скромное место.

Более детально изучает украинский учебно-педагогический репертуар Б.Милич в книге “Фортепианная литература украинских советских композиторов для детей и юношества” [3]. Автор освещает источники творчества и становления украинского советского фортепианного репертуара, демонстрируя развитие музыкально-педагогической литературы на Украине в период от зарождения детской музыки до 1957 года.

Б.Милич считает фортепианную педагогическую литературу одной из важнейших частей советской инструментальной музыки, которая “помогает воспитывать художественное мировоззрение, музыкальные вкусы молодого поколения, формировать основы исполнительского мастерства” [3, с.3]. Основной задачей книги, по мнению автора, является раскрытие содержания произведений разных жанров, выявление эмоционально-смысловой стороны музыкального образа в целом и выразительных деталей музыкального языка, без осознания которых настоящая художественно-исполнительская работа с учеником над произведением невозможна. Рассматривая творческое наследие основателей национальной фортепианной литературы для детей и юношества – В.Косенко и Л.Ревуцкого, а также многих других украинских композиторов – С.Людквича, М.Тица, А.Штогаренко, Ю.Павлюченко, И.Берковича, Н. Сильванского, Н.Дремлюги, И.Шамо и т.д. - Б.Милич не затрагивает аспектов, касающихся взрослого исполнения музыки с детским образным строем.

В дальнейшем эта тема нашла продолжение в книге О.Олейника “Украинская советская фортепианная музыка для детей” [6]. Автор рассматривает украинскую детскую музыку 1917 - 70-х годов в аспекте ее эстетико-воспитательных возможностей, пытается раскрыть жанровую специфику, выразительные средства, фактурные особенности, которые вытекают из образно-художественного содержания. Исследование ориентируется на лучшие образцы произведений, которые вошли в учебную практику.

Вслед за трудами Милича и Олейника появляется диссертационное исследование А.Оджубейской “Украинская советская фортепианная музыка для детей и юношества 1970 – 1980-х годов (генезис, тенденции развития)” [5]. Автор

считает, что “актуальность изучения этого важного раздела отечественной музыкальной культуры обусловлена его интенсивным, многообразным изменением и обновлением, новым звучанием в общей панораме современного искусства” [5, с.3]. Исследовательница также подчеркивает необходимость изучения профессионального композиторского творчества для детей и юношества как важнейшего звена музыкально-эстетического воспитания, так как “духовное обогащение подрастающего поколения составляет необходимую грань целостного развития личности” [там же]. В связи с этим исследование приобретает несомненную актуальность. Рассматривая украинскую детскую музыку в историческом аспекте, А.Оджубейская приходит к выводу, что детская музыка “прошла большой исторический путь развития от легких фортепианных переложений и обработок до народных песен и танцев к созданию крупных и значительных сочинений, отличающихся жанрово-стилевым многообразием, сложностью музыкального языка” [5, с. 5]

Интересными и малоисследованными на сегодняшний день являются вопросы истории формирования и развития жанра детского фортепианного цикла. На сегодняшний день известно, пожалуй, лишь две работы, причем обе они написаны украинскими авторами.

Украинский пианист и музыковед А. Булкин посвятил диссертационное исследование истории жанра детского фортепианного альбома. Однако, к сожалению, на Украине эта работа не была опубликована. Поэтому мы можем воспользоваться лишь частью данных, опубликованных А. Булкиным в статье “Об использовании сборников фортепианных детских пьес в музыкально-исполнительском воспитании ученика” [8]. Здесь фортепианный детский альбом (сокращенно ФДА) – авторские циклы детских пьес, которые относятся к определенному жанру, рассматриваются и точки зрения истории их формирования и развития.

Исследователь считает, что “история трансформации ФДА в контексте всего музыкально-исторического развития изучена и разработана весьма скромно и практически не систематизирована” [8, с.37], хотя этот процесс не менее сложен и поучителен, “чем процесс развития фортепианной сонаты, прелюдии и этюда” [там же].

Автор подчеркивает необходимость написания такой работы и ее использования в музыкальной практике, наряду с просветительской деятельностью. Свою убежденность он мотивирует тем, что “пьесы малой формы, которые являются частью сборников, исполняются учениками на всех стадиях обучения в музыкальных школах” [там же]. Ученики же музыкальных школ, как правило, имеют недостаточную слушательскую подготовленность. Во многих ДМШ “в обучении детей среди средних и старших классов слабо используются циклические или около-циклические формы. При подготовке к работе над крупной формой необходимо существование некоего промежуточного звена, которое помогло бы ученику более плавно и естественно освоить крупную форму после работы над небольшими пьесами” [там же].

В результате изучения материалов – нотных, исследовательских, методических – А. Булкин выстроил достаточно стройную систему истории формирования жанров фортепианного детского альбома. Данная классификация состоит из семи разделов. По мнению автора, она не может в полной мере отображать то “огромное количество музыки, которую можно отнести к этому жанру” [там же], потому, что доступ ко многим произведениям крайне ограничен. Несмотря на это, автор считает необходимым говорить “о некоторых общих закономерностях, иногда неожиданных и невероятных связях между пьесами композиторов разных стилей и эпох, о неотрывности развития ФДА от всего процесса фортепианного исполнительства” [там же].

А. Булкин, практически единственный из всех украинских исследователей, не только затрагивает вопрос о критерии, который бы дифференцировал музыку для детского исполнения и музыку, исполняемую взрослыми для детей; он ставит проблему шире – “что же вообще относится к детским альбомам и где та граница, которая отделяет их от?” [8, с.38].

Помимо сборников, созданных непосредственно для детей, таких как: “Детский альбом” П.И.Чайковского, “Альбом для юношества” Р.Шумана, “Детский уголок” К.Дебюсси, “Детские народные песни” И.Брамса, существует “огромное количество около-детской музыки!” [там же]. Это пьесы, написанные композиторами-детьми: Моцартом – в восемь лет, “Детские полонезы” Шопена – в семь, “Детские вальсы” Бриттена – в одиннадцать лет, “очень полезные и доступные по своей фактуре и образности” [там же]. Исследователь считает, что “без этой музыки мини-антология ФДА была бы явно неполной” [там же].

С другой стороны, существует много произведений “с глубоким философским подтекстом, часто совершенно недоступным ребенку” [8, с.38], такие как “Детские сцены” Р.Шумана, его четырехручный цикл “Для маленьких и больших детей”, “Рояль в детской” А. Лурье. А такие сочинения, как “Мир ребенка” Э.Вилла-Лобоса – весьма сложные в пианистическом отношении и требующие такого “мастерского звукоизвлечения, что исполнить его может только сформированный музыкант (хотя образный строй в нем детский)” [там же].

Работа А. Булкина затрагивает множество интересных и актуальных вопросов. Однако детские фортепианные циклы украинских композиторов представлены в данном исследовании фрагментарно, что не может в полной мере раскрыть их как яркое музыкальное явление.

Попытка объединить и систематизировать детские сборники и сюиты по тематике украинских советских композиторов была предпринята в последнем разделе диссертации Ю.Вахранева “Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов” [1]. Автор исследует причины, побудившие после Октябрьской революции украинских композиторов начать интенсивную работу над педагогическим репертуаром, “участвуя вместе с другими деятелями советской культуры в актуальнейшем деле детского воспитания и образования” [1, с.25]. Необходимость создания отечественных фортепианных

сборников для начинающих была вызвана тем, что основными дореволюционными хрестоматийными учебниками были Школы фортепианной игры Ф.Байера, З.Леберта и Л.Штарка, Д.Дамма (Т.Штейнгребера) и другие. Многие из них рассматривали фортепианное искусство преимущественно с позиций узкой технологии. На Украине издавался также “целый поток салонных пьес Ф.Бера, О.Болька, Л.Шитте, в то время, как из лучших образцов мировой детской музыки были напечатаны лишь несколько пьес Чайковского и Грига” [7, с.16].

Первые украинские советские фортепианные циклы для детей появились в 1920-х годах. Чаще всего это были сборники на основе обработок народной музыки: “Детский альбом” Н.Вилинского (1923), “Пять детских пьес” Ф.Надененко (1925), “Бублики” Б.Яновского (1926). В них, по мнению исследователя, композиторы по-разному подходили к целям и задачам педагогического репертуара. В это же время появляются и украинские фортепианные школы. “Начальная школа фортепианной игры” С. Шевченко (1927) явилась первой пробой “систематизации накопленных педагогических навыков и приемов обучения” [1, с.25].

В создании украинской детской музыки приняли участие многие композиторы. Выдающиеся украинские музыканты – профессора Муздраминститута имени Н.В.Лысенко Г.Беклемишев, В.Золотарев, Л.Ревуцкий, В.Косенко приняли участие в составлении фортепианного репертуара, в который вошли лучшие сочинения классической и советской украинской музыки. В 1930 году вышло издание “Украинского педагогического репертуара”, которое сыграло значительную роль в истории украинской фортепианной литературы. Редакционная коллегия выразила определенное единство взглядов в подходе к проблеме пианистического обучения и стремлении найти общие закономерности в обучении детей фортепианной игре.

Кроме специально написанных пьес, детский репертуар пополнялся переложениями для фортепиано популярных сочинений Л.Бетховена, И.Брамса, М.Глинки, К.Сен-Санса, Ф.Шуберта. Они делались педагогами, стремившимися привнести в сборники художественные произведения, приспособленные к исполнительским возможностям детей. Некоторые из них были изданы, например, сборник народных песен для детей “Сонечко” в обработке Л.Ревуцкого.

Выдающимся образцом украинской фортепианной педагогической литературы стал сборник В.Косенко “24 детские пьесы” (1934), в котором использованы все 24 тональности. Это “один из первых в истории советского педагогического репертуара сборников, в котором определен характерный для последующих детских альбомов тип образной сферы” [7, с. 26].

В послевоенные годы плодотворно работают И.Беркович, М.Гозенпуд, В.Рождественский, И.Виленский, М.Скорульский, Г.Компанейц, С.Орфеева, Р.Симович, А.Лазаренко, А.Левич, Ю.Рожавская. В 50-60-е годы появляются педагогические сборники для детских музыкальных школ, а впоследствии и для училищ под редакцией К. Н. Михайлова. В эти же годы публикуются авторские сборники М.Жербица “Юным музыкантам” (1954), Н.Сильванского “24 пьесы для

фортепиано” (1960), Н.Дремлюги “Фортепианный альбом” (1966), пьесы Ф.Богданова, А.Коломийца, “Школа игры на фортепиано” И.Берковича (1959), “24 фортепианных пьес для детей” В.Кирейко (1963). Композиторами разрабатывается жанр программной детской сюиты: “Детская сюита” для фортепиано в 4 руки Г.Компанейца, “Детская сюита” и сюита “В цирке” П.Гавриленко, “Пионерская сюита” Н.Сильванского, “Сюита” В.Барабашова (1955).

По мнению Ю.Вахранева, в сочинениях 60-х годов “расширяется круг пианистических проблем. Вопросы обучения чаще связываются с образно-музыкальными представлениями ребенка, психологически углубляются музыкальные образы детской литературы” [1, с.27]. Эта ценная работа освещает проблематику детского украинского цикла в историческом аспекте. Исполнительские проблемы остались за пределами внимания исследователя.

Проблематику, затронутую Ю.Вахраневым, продолжила А.Оджубейская в своей диссертации “Украинская советская фортепианная музыка для детей и юношества 1970-1980-х годов (генезис, тенденции развития)” [5]. В контексте рассматриваемых исследовательницей жанров циклическим формам отводится довольно скромное место. Однако автор приходит в своей работе к важному заключению, что процесс развития украинской детской фортепианной музыки как “динамическое наращивание новаторского композиторского опыта, становится национальным достоянием” [5, с.5]. На основе этого обновляются традиции профессионализма, что “опосредованно связано с совершенствованием музыкального мышления” [там же].

Анализируя исторический процесс развития жанров украинской фортепианной музыки для детей и юношества, А.Оджубейская проследживает динамику “их освоения и постепенного усложнения – от переложения, обработки, фортепианной миниатюры к полифоническим и сонатным жанрам, а также сюите и фортепианному концерту” [5, с. 6-7].

На основании этого утверждения можно сделать вывод, что украинский детский фортепианный цикл явился одной из вершин многолетнего развития всех жанров украинской музыки для детей и юношества. Отражая композиторские поиски в области “взрослой” музыки, детские циклы становятся все более виртуозными. “значительно возрастает выразительная роль различных звукообразительных характеристик, шире и многообразнее используются колористические возможности фортепиано” [5, с.13]. Расширение выразительных средств, обновление музыкального языка и звукового образа фортепиано не может не привлекать взрослых исполнителей к произведениям, в которых царит удивительный, всем нам бесконечно дорогой мир детства.

#### *Литература:*

- 1) Вахранев Ю.Ф. *Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов. Автореф. дис. ...канд. иск.- К., 1971 - 28 с.*
- 2) Клиш В.Л. *Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977).*- К., Наукова думка, 1980 – 316 с.

- 3) Милич Б. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва.- К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – 104 с.
- 4) Музыкальный энциклопедический словарь/ Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с. : ил.
- 5) Оджубейская А.Е. Украинская советская фортепианная музыка для детей и юношества 1970-1980-х годов (генезис, тенденции развития). Автореф. дис. ... канд. иск. – К., 1990. – 16 с.
- 6) Олійник О.С. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К., Наукова думка, 1979. – 108 с.
- 7) О тех, кто пишет музыку для детей. Очерки об украинских композиторах. - Вып. I. – К., Музична Україна, 1987. – 117 с.
- 8) Українська фортепіанна музика та виконавство: стилеві особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи. Матеріали III конференції Асоціації піаністів-педагогів України 17-20 жовтня 1994 р., Львів. – Львів, Вищий державний інститут ім. М.Лисенка, 1994. – 82 с.

УДК: 791.53:398

І.В. Цупіна

### Фольклорні витоки сценічної анімації

Розглядається питання про вплив фольклорної спадщини народів світу на сценічну анімацію. В увагу узяті такі аспекти, як закладання основ для виникнення певних форм анімації, поява і формування принципів, які є засадничими для анімації в мистецтві. У процесі аналізу фольклорних елементів виявлено, що ці елементи дали поштовх для розвитку анімації – художнього явища, що має свої прояви в багатьох видах мистецтва.

Ключові слова: анімація, народні вірування, міф, обрядове дійство, уособлення.

Рассматривается вопрос о влиянии фольклорного наследия народов мира на сценическую анимацию. Во внимание взяты такие аспекты, как закладывание основ для возникновения определенных форм анимации, появление и формирование принципов, основополагающих для анимации в искусстве. В процессе анализа фольклорных элементов выявлено, что эти элементы дали толчок для развития анимации – художественного явления, которое имеет свои проявления во многих видах искусства.

Ключевые слова: анимация, народные верования, миф, обрядовое действие, олицетворение.

The question about the influence of the world folklore legacy on the scenic animation is considered in this work. The attention is paid to such aspects as a laying of foundations for the appearance of certain forms of animation, origin and forming principles, those are basis for the art animation. In the process of analysis folklore elements it is revealed, that these elements gave the jolt for the animation development – the art phenomenon, that has its manifestation in the number of kinds of art.

Key words: animation, folk creeds, myth, ritual action, personification.

Стаття присвячена проблемі виникнення сценічної анімації як окремого виду мистецтва та формуванню її основних форм та принципів. В статті розглядається версія походження анімації з фольклорних здобутків, таких як первісні уявлення про устрій Всесвіту, міфи та народні перекази, предмети побуту, що наділялись

особливим значенням, побутові та релігійні обрядові дійства. Метою даної роботи є виявлення аспектів впливу фольклорного підґрунтя на сценічну анімацію та подальшого розвитку принципів, закладених у народній творчості; а також доведення існування фундаменту для розвитку анімації як загальноестетичного явища.

Людство з самого початку його існування супроводжує ідея уособлення певного предмету, явища, надання йому властивостей живої істоти. У такий спосіб людина в алегоричній формі виражала свої побоювання і бажання, намагалася розгадати, що ховається за примхами природи, за зміною дня і ночі, життя і смерті.

Саме ця ідея і стала відправною точкою для розвитку особливого мистецтва, яке будується саме на оживленні певного представляючого об'єкту, мистецтва анімації.

Перш за все треба зазначити, як слід визначати анімацію у мистецтві: як засіб виразності або як вид мистецтва, побудований на наданні ознак живої істоти певному об'єкту.

Жодне з цих визначень не відображає в повній мірі всіх можливих проявів анімації у мистецтві. Анімація використовується як засіб створення художнього образу і у видовищних мистецтвах, і в літературі, і, полекуди, в образотворчому мистецтві. Анімація є специфічною видовою ознакою театру анімації та кіноанімації (мультиплікації), тобто тим засобом виразності, без якого ці види мистецтва не існуватимуть. Але театр анімації, як опера або балет, належить до театрального мистецтва, а кіноанімація – до кіномистецтва. Тобто анімацію не можна відокремити як вид мистецтва. Сам по собі процес оживлення, вийнятий з облямування театральних законів або законів кіно, не є творчим результатом.

Таке подвійне існування дає право назвати анімацію мистецьким явищем і дати таке визначення.

Анімація – це мистецьке явище, побудоване на створенні художнього образу через дію за посередництвом певного неживого за визначенням об'єкту і має свої прояви майже в усіх видах мистецтва.

Отже, звертаючись до витоків анімації, ми будемо шукати ознаки не театру анімації чи кіноанімації, а ознаки анімації – мистецького явища на прикладі сценічних його проявів.

Говорячи про фольклор, маємо на увазі народні вірування, традиції, звичаї народу та народну творчість.

В своєму дослідженні я б хотіла визначити два аспекти впливу фольклору на сформоване мистецтво сценічної анімації. По-перше, саме у фольклорі у широкому розумінні цього слова формуються принципи, за якими відбувається оживлення. По-друге, обрядові дійства, елементом яких була анімація, стали фундаментом для появи основних типів представляючих об'єктів та чистих форм анімації.

В фольклорних елементах будь-якої культури світу можна зустріти анімацію. Звідки ж бере своє начало ця дієва гра, в якій беруть участь поряд з людьми оживлені персонажі?

Можна припустити, що коріння цього явища лежать у народних віруваннях, насамперед в анімізмі. А ще раніше – в аніматизмі, передуючому йому (віра в існування певного нечуттєвого начала (мани), що пронизує все існуюче, і все, що зітхається з людством).

Анімізм не є формою релігії. Однак анімістичні елементи зустрічаються в багатьох світових релігіях і понині.

Як вже було зазначено вище, за допомогою анімаційних персонажів, що людина створювала спочатку в своїй уяві, потім в міфах, обрядах, була спроба пояснити незрозумілі життєві явища. Тому і найпримітивніша форма світосприйняття була анімістичною, тобто побудованою на наданні певним явищам ознак живої істоти, чим і пояснювались ті чи інші нещастя, хвороби, природні катаклізми.

«Анімізм – це віра в те, що в середині кожної тварини, рослини або неістоти схований дух індивідуума, який здатний впливати на людські справи» [6, 43], – таке визначення дає енциклопедичний словник.

Тобто анімізм за визначенням – це уособлення. Тут уособлення сил і природних явищ: духи лісу, гір, рік, духи грози, вітру. Тут і уособлення хвороб. Наприклад, в російських пародних віруваннях різноманітні «ляхоманки», «трясці» з різноманітними іменами, уособлення страху перед померлим – образи упирів, вампірів, привидів. Тут і уособлення плодючості землі, наприклад в германських народних повір'ях «Ржаний вовк», «Хлібна дівчина», «Хлібна мати».

Анімізм породжує і народні перекази, в яких відображалася віра в те, що в певний час неживі речі оживають. Так, слов'яни вірили, що в ніч на Івана Купала, коли природа набуває найбільшої сили, дерева можуть переходити з місця на місце, розмовляти.

Ідея надання неживим об'єктам властивостей живої істоти присутня і в міфах. Язичницькі боги – герої міфів – це не що інше, як уособлення природних явищ.

Особливо яскраво це виражено в українській міфології, характерною особливістю якої є пантеїзм, тобто філософсько-релігійне вчення, за яким Бог ототожнювався з природою. На відміну від грецької міфології, де боги мали людську зовнішність, за давніми українськими повір'ями боги були антропоморфними лише за здатністю мислити і діяти. Люди вклонялися та зверталися безпосередньо до води, землі, сонця, вітру.

Але присутність анімації в міфах полягає не тільки в уявленнях про богів. Так, мрія про створення ідеальної людини, ідеальної, як витвір митця, відображена засобами анімації в міфі про Пігмаліона і Галатею, де силою свого бажання Пігмаліон оживлює статую, яка стає його персоналізованою мрією.

Мотиви анімації можна знайти і у народних казках, і у перших писемних літературних пам'ятниках. Звідси розвивається один з проявів анімації – літературна анімація. Прикладами використання засобів анімації в класичній літературі є повість М. Гоголя «Ніс», де ніс наділяється здатністю жити самостійним життям, «Кам'яний господар» О. Пушкіна, де оживає статуя Командора і т.д.

На цьому, першому етапі виникнення анімації у віруваннях та міфах ми вже можемо зрозуміти, що називається анімацією. Анімація – це наділення ознаками життя певного неживого об'єкту, а головною ознакою життя є здатність діяти.

Разом з мовленнєвими або словесними проявами анімації виникали і видимі зображення цих уособлених образів. Такими зображеннями були обереги, амулети, які належали до образотворчого мистецтва, та різноманітні об'єкти, як то стагуетки, ляльки, тіні, маски, – персонажі обрядових дійств.

Обидві ці категорії зображень анімувалися і отримали своє продовження у мистецтві сценічної анімації, проте різниця в підході до їхньої анімації очевидна. До оберегів лише ставилися, як до істот, златних охороняти, приносити удачу, тоді як об'єкти з іншої категорії, так би мовити, «діяли» безпосередньо, тут і зараз, саме під час певного дійства.

Ось декілька прикладів, що ілюструють ставлення до деяких магічних предметів, як до істот.

В російській культурі лялька мала різні призначення. Було повір'я, якщо в будинку є зроблена своїми руками лялька Родючості, то в родині завжди буде статок і гарний врожай. А якщо над ліжком дитини висить Куватка – берегиня сну, вона відганяє злу силу від дитини. Лялька, що символізує жіночу долю, повинна бути ошатною. Вірили, чим гарніша лялька, тим більш щаслива жіноча доля.

В українській культурі подібними властивостями наділявся дідух – останній сніп жита, що уособлював духів-Лада – посередників між богом і людьми. На святвечір його з почестями заносили в хату, ставили йому жертвенну їжу.

Існували і зображення, так би мовити, анти-амулети (вони, мабуть, існують і понині). Наприклад, в багатьох культурах світу існує відоме магічне повір'я, що полягає в тому, що лялька – умовне зображення тієї чи іншої людини – здатна впливати на долю цієї людини. За допомогою цієї ляльки можна як нанести шкоду людині, так і вилікувати.

Такі зображення є уособленням. Чи то уособленням долі, або бога. Окрім того, саме їм приписувалася здатність діяти – а отже момент анімації був присутній у ставленні до них.

Однак паралельно зі словесною та образотворчою анімацією розвивається і те, що ми зараз називаємо анімацією сценічною. Перші представляючі об'єкти були скоріше символами, ніж конкретними характерними персонажами. Ще у Давньому Єгипті, а пізніше в Україні влаштовувались так звані «човнові» процесії. Спущений на воду човен з фігуркою духа або бога у ній мала значення «оселі бога», храму, а пізніше – сцени.

Ці напів-вистави – напів-обряди вже мали основні ознаки сценічної анімації: створення образу через представляючі об'єкти («матеріальні втілення живих істот або персоніфікованих сутностей» [3, 218]), творення дійової партитури об'єкта.

З чого виникає необхідність людині не тільки самій виступати персонажем, а почасти замінювати себе й створювати дію опосередковано, через неживий об'єкт?

Основною причиною, мабуть, є те, що в релігійних обрядах розуміється присутність бога, а людина піти на такий крок, як зображення вищої істоти неопосередковано не могла. Однак обряди були не тільки релігійними, а й побутовими, пов'язаними з землеробством, весіллями, похованням. В цих випадках поряд з людьми – учасниками обрядів розумілися персонажі такі, як вищезгадані уособлення плодючості землі, наприклад, духи померлих і такі інші народжені людською уявою істоти.

Отже персонажі, створені за допомогою предмета, чи тіні, чи ляльки. в основному, були певними образами, узагальненнями, персонажами з іншого виміру, не людьми.

Цей принцип створювати за допомогою анімації персонажів – не людей знайшов свій прояв не в театрі анімації, де сполучення живих та оживлених персонажів індивідуальне в кожному конкретному випадку, а скоріше в інших видах сценічного мистецтва. Тоді як в театрі анімації анімація має бути за визначенням, поза межами власне театру її використання має бути виправданим і використовується такий засіб виразності перш за все там, де власних засобів даного виду мистецтва не вистачає.

Ще в давньогрецькому театрі існував такий анімаційний прийом – деус екс махіна – якою «користувалися лише для подій за межами драми – для всього, що <...> людині не можна знати, що станеться пізніше і потребує передвіщання (від богів)» [2, 73].

Такі елементи фольклору, як персоніфікація в рамках театралізованого дійства неживого об'єкта, вже підходить під визначення анімації у мистецтві. Анімація у мистецтві – це засіб створення художнього образу, який полягає в процесі оживлення певного об'єкту шляхом творення його дійової партитури.

Саме тут ми вперше стикаємось з таким принципом сценічної анімації як опосередкованість створення образу, тобто людина виступає вже як аніматор, і, що цікаво, подекуди разом з тим і персонажем, що також нерідко можна зустріти в театрі анімації.

Наприклад, така взаємодія «оживленого» героя та людини у виставі існує в традиційному театрі Узбекистану «масхара», де актор виступав у відкритому прийомі з великою лялькою, і де основним принципом побудови сценічної дії був діалог між ведучим та лялькою. Ця традиція пов'язана з театралізованим обрядом вшанування предка. Згідно обряду, найближча людина покійного одягає маску і починає дяти та говорити так, як це міг робити предок. Іноді маску не одягали, а тримали в руках. Ось тоді «виконавець» виступав і від свого імені, і від імені предка, ведучи таким чином свосередний діалог.

Можна прослідкувати зв'язок між традиційним діалогом між лялькою та персонажем-людиною в театрі постійних героїв типу Петрушки і фольклорними театралізованими діями. Наприклад, в слов'янській традиції ряження спілкування між персонажами людьми та тваринами було обов'язковим.

Що ж до закладення фундаменту для розвитку основних форм анімації, найяскравішим прикладом може слугувати східний театр тіней.

Через уявлення багатьох народів душ померлих у вигляді тіней з'являються зображення дій предків за допомогою тіньових картин – обрядові дійства, які поступово набували рис вистави. Такий спосіб створювати персонажів за допомогою анімації тіні перейшов власне у народні вистави. Це, наприклад, традиційний турецький карагьоз, який зберігся до наших днів.

Можна сказати і про більш конкретну форму анімаційної вистави, таку, як вертеп, що увібрала в себе не один фольклорний елемент.

Ще Геродот, описуючи свято в Давній Греції, розповів про те, як з одного храму в інший на возу перевозили маленький храмик з позолоченими зображеннями бога сонця Геліоса. Аналогічні звичаї відомі і у східних слов'ян. Дослідники І. Уварові та В. Новацький також згадують і традиційний для вишивки на рушниках візерунок, що зображує «жіночу фігуру, занурену в рослинний орнамент. В окремих випадках ми бачимо візерункову рамку, в якому міститься богиня – здається, це зображення жіночого божества в якомусь укритті, в хатинці» [4, 51]. Цей фольклорний елемент пібіто не має відношення до театралізованих обрядів, проте паралель очевидна: мотиви «дому для богів» звучать у фольклорі в різних проявах.

Саме в обрядах виникають і перші ляльки – можна сказати, найрозповсюдженіший тип представляючих об'єктів. Як інакше назвати рухомі статуї богів, що використовувалися в культових обрядах? Щоб заставити людей повірити у здатність богів на діяння, жреці приводили статуї у рух, чим викликали трепет у віруючих.

В Давній Греції та в Римі в храмах були ляльки-автомати, які оживали у найурочистіший момент. Така система ляльок набагато пізніше отримала широке розповсюдження.

В обрядах фігурують і маски, як у вищезгаданому узбецькому обряді вшанування предка.

А от традиція ряження нагадує вже іншу форму анімації, де представляючим об'єктом є актор у сполученні зі зробленим об'єктом – вирізаною з дерева головою кози, наприклад. І сьогодні можна побачити приклади поєднання актора і матеріального об'єкту в єдиний персонаж. Це, наприклад, актор у костюмі, який досконально змінює його зовнішність та пропорції тіла. Чи сучасна форма анімації – спроектоване на актора зображення, що в поєднанні з тілом актора становить єдиний візуальний образ.

В обрядах фігурували і натуральні предмети. Так складовою купальських гриц було прикрашання ритуального дерева («гільця», «купайла»). Характерно, що подекуди використовували побутову функцію цього дерева – його спалювали або сплавляли по воді.

Сьогодні побутовий предмет широко використовується у театрі анімації і як самодостатній представляючий об'єкт, і як елемент ляльки.

Примітно, що театральна лялька народжувалась як ідол, або лялька – символ, часто зроблена з матеріалу, пов'язаного у людській свідомості з тим явищем або поняттям, що вона символізує.

Отже, на перше місце виходить зовнішній вигляд цієї ляльки, що підпорядкований ідеї, яку в процесі анімації цей об'єкт має виразити, або побутове призначення ляльки.

Цей принцип стосується не тільки ляльок, а й всього спектру представляючих об'єктів. Ми вже казали про театр тіней, де вибір представляючого об'єкту обґрунтований уявленнями про душі померлих. Подібними історичними асоціаціями є поняття маска – те, що скриває обличчя, те, що дозволяє «приміряти» чуже обличчя; лялька – те, що управляється кимсь, не має власної волі, щось, пов'язане з грою.

І хоча сьогодні ці, що притаманні кожному представляю чому об'єкту асоціації нерідко не беруться до уваги при створенні вистави, найбільшого розквіту і найбільшого сенсу анімація набуває саме при використанні цього побутового розуміння того чи іншого представляючого об'єкта у творчих цілях. При цьому творчий результат анімації стає більш об'ємним, а персонажі отримують додаткове символічне значення.

Ця властивість анімації є наслідком фольклорної спадщини.

Отже, у фольклорі ми бачимо міцне підґрунтя для розвитку анімації у мистецтві в різних проявах.

В усній формі – народних переказах, казках, міфах – закладається не тільки основа сценічної анімації: анімація – це уособлення певних понять, явищ через наділення їх дієздатністю, а й підґрунтя для розвитку літературного прояву анімації.

В обрядах ми вже бачимо конкретні видимі прояви цих уособлень. І тут з'являються такі невід'ємні компоненти анімації як опосередкованість дії, вираження думки через пластичний прояв, пошук точної дійової партитури, яка б говорила про належність персонажу до певного роду тварин, або до жіночого чи чоловічого полу.

Звідси обрядові персонажі набувають конкретних рис, властивих саме цим конкретним персонажам, в цьому конкретному місці, в цю конкретну хвилину.

Майже кожен аспект фольклорної анімації знайшов своє відображення у мистецтві. Отже роль фольклору полягає не тільки у, так би мовити, винайденні самої анімації, а й у затвердженні підходу до оживлення та персоналізації представляючих об'єктів.

Анімація, що виросла з обряду, набула свого розвитку як розповсюджене мистецьке явище, що посіло своє гідне місце у спектрі багатьох видів мистецтв.

В імітації життя, яка розуміється під анімацією, є богоборчий момент: хіба не приваблива ідея створити макет життя, кращий, яскравіший за справжній? Як штучний діамант сяє яскравіше за справжній, мистецькі твори анімації стають символічним уподібненням людської природи, значно красномовнішими за зразок.

*Література:*

- 1) Кадыров М. *Узбекский традиционный театр кукол*. – Ташкент, 1979. – 148 с.
- 2) Пави П. *Словарь театра*. – М.: Прогресс, 1991. – 576 с.
- 3) Русабров Е. *Театр анимации как принцип формообразования в романе Густава Мейринга «Голем»* // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти* : Збірник наук. праць. Вип. 13. – Х.: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2004. – С. 215 – 225.
- 4) Цит. по: Смелянская С., Голдовский Б. *Театр кукол Украины*. – М.: Прогресс, 1991. – 317 с.
- 5) Тайлор Э.Б. *Первобытная культура*. – М.: Наука, 1989. – 460 с.
- 6) *Большой иллюстрированный энциклопедический словарь: Пер. с англ.* – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ»; «Дизайн. Информация. Картография», 2004. – 1020 с.
- 7) *Українські традиції, свята та обряди.* – Ел. ресурс: [http://www.ukrop.com/ua/ukraine/folk\\_tradition.htm](http://www.ukrop.com/ua/ukraine/folk_tradition.htm)

## Відомості про авторів

*Башмакова Наталія Вікторівна* – старший викладач кафедри народних інструментів України ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Болдирев Володимир Олександрович* – доцент кафедри сольного співу ХДУМ ім. І.П.Котляревського, заслужений артист України.

*Бондаренко Марія Василівна* – аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Гимельфарб Євген Юрійович* – старший викладач кафедри театру анімації ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Голубєва Наталія Володимирівна* – аспірантка кафедри бібліотекознавства та соціальних комунікацій ХДАК.

*Дедусенко Жанна Вікторівна* – доцент кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК, кандидат мистецтвознавства.

*Дергач Маргарита Альфрїтівна* – канд. пед. наук, доцент кафедри акторської майстерності, докторантка кафедри педагогіки і психології Запорізького державного університету.

*Доценко Володимир Ігоревич* – доцент кафедри народних інструментів України ХДУМ ім. І.П.Котляревського, лауреат міжнародних конкурсів.

*Дрожжина Наталія Володимирівна* – старший викладач кафедри інструментів естрадного оркестру ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Дубініна Олена Фатєєвна* – здобувач кафедри історії та теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Дурсєва Тетяна Анатоліївна* – аспірантка кафедри бібліотекознавства та соціальних комунікацій ХДАК.

*Коваленко Юлія Борисівна* – здобувач кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Колісниченко Інна Олександрівна* – студентка магістратури кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Кононова Олена Василівна* – завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Купріяненко Емма Борисівна* – старший викладач кафедри камерного ансамблю ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Литко Анатолій Якович* – завідувач кафедри майстерності актора ХДУМ ім. І.П.Котляревського, заслужений діяч мистецтв України.

*Обіжаєв Анатолій Юрійович* – викладач кафедри майстерності актора і режисури театру анімації ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Омельчук Ігор Леонідович* – аспірант кафедри історії та теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Откидач Володимир Миколайович* – доцент Харківської державної академії культури.

*Очеретовська Неоніла Леонідівна* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Палтаджян Шаліко Гарігенович* – доцент кафедри духових інструментів ХДУМ ім. І.П.Котляревського, заслужений діяч мистецтв України.

*Підпорінова Катерина Вікторівна* – аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Плужніков Віктор Миколайович* – диригент, старший викладач кафедри оперної підготовки, здобувач кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Погода Олена Віталіївна* – студентка магістратури кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П.Котляревського

*Полтавцева Галина Борисівна* – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Пономаренко Оксана Юрійівна* – студентка магістратури кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П.Котляревського

*Романюк Ірина Анатоліївна* – студентка магістратури кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Роценко Олена Георгіївна* – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри історії та теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Руденко Ніна Іванівна* – доцент кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Русабров Євген Теодорович* – завідувач кафедри майстерності актора і режисури театру анімації ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Русалова Ганна Григорівна* – студентка магістратури кафедри історії та теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Сирятська Тетяна Олександрівна* – старший викладач кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Сухно Тетяна Василівна* – викладач музично-теоретичних дисциплін ХССМШ-і.

*Тарарак Юрій Петрович* – доцент кафедри оркестрових духових інструментів ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Федорков Олег Вікторович* – доцент кафедри оркестрових духових інструментів ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

*Хуан Чжу Лин* – студентка магістратури кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П.Котляревського

*Ципіна Ірина Володимирівна* – викладач кафедри майстерності актора і режисури театру анімації ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

Видання Харківського державного університету мистецтв  
ім. І.П.Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України №1-05/7 від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство (бюлетень №4, 1999 р.) та педагогічні науки (бюлетень №2, 2000 р.).

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки  
та теорії і практики освіти

Наукове видання  
Випуск 15

Відповідальний за випуск Ботунова Г.Я.

Редактори Шаповалова Л.В.  
Рощенко О.Г.  
Русабров Є.Т.

Комп'ютерна верстка Романюк І.А.  
Технічний редактор Пономаренко О.Ю.



99485

Підписано до друку 07.10.2005. Формат 60x84 1/16  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times.  
Ук. друк. арк. 10,25. Обл. - вид. арк. 12,71  
Наклад 100 прим.